

El Movimiento de Renovación del Arte Religioso portugués (1952/67). Contaminaciones y transferencias

The Movement of Renewal of Portuguese Religious Art (1952/67). Contamination and Transfers

Bernardo Pizarro Miranda · ISCTE-IUL/CIES-IUL, Lisboa (Portugal)

RESUMEN

En el acierto con que los miembros del Movimiento de Renovación del Arte Religiosa (MRAR, 1952/67), de forma comprometida, procuraron en comunidad construir una alternativa a la arquitectura vigente, sostenida en la búsqueda del principio también cristiano de la honestidad artística, intentamos en esta comunicación encontrar afinidades electivas con el pensamiento de los teólogos Paul Tillich (1886-1965) y Louis Bouyer (1913-2004). Asociamos estas afinidades a un entendimiento común del sentido del oficio de la arquitectura, de la defensa de una religión adulta fundada en la reactualización permanente de las fuentes cristianas, que nunca dejaron de brotar, y en la búsqueda de un sentido de la vida, arraigado en el sentido comunitario de la vocación cristiana.

PALABRAS CLAVE

MRAR, arquitectura de asamblea, espíritu de la liturgia, honestidad artística.

ABSTRACT

The members of the Religious Renewal Movement (MRAR, 1952/67), in a committed way, sought in community to build an alternative to the current architecture, sustained in the search for the principle, also Christian, of artistic honesty. In this communication we seek to find elective affinities with the thought of the theologians Paul Tillich (1886-1965) and Louis Bouyer (1913-2004). We associate these affinities with a common understanding of the purpose of the office of architecture, of the defense of an adult religion founded on the permanent updating of Christian sources, which never ceased to spring, and especially in the search for a meaning of life, rooted in the communal sense of the Christian vocation.

KEYWORDS

MRAR, Assembly Architecture, Spirit of Liturgy, Artistic Honesty.

«Existe verdad en todos los grandes trabajos de arte, en particular la verdad para expresar cualquier cosa; y si ese arte está dedicado a expresar nuestro fin último (final concern), entonces ella deberá ser no menos sino más honesta que cualquier otro arte» (Tillich 1987, 194)¹.

INTRODUCCIÓN

Afirmar, a semejanza de lo que pasó con los movimientos de renovación del arte y de la arquitectura religiosa centroeuropea en la primera mitad del siglo XX, la fecundidad en Portugal de una influencia de doble sentido, entre protestantes y católicos, sería como mínimo superficial. La Iglesia Católica, en Portugal, ha sido y sigue siendo profundamente fiel a la tradición más escolástica propuesta por Roma.

Por ese mismo orden de razón, hoy es necesario recuperar el carácter excepcional de la intervención de un grupo de arquitectos y artistas que se reunieron en torno al MRAR, Movimiento de Renovación del Arte Religioso portugués (1952/67). En su ímpetu de renovación buscaron y supieron alimentarse de las prácticas centroeuropeas, en un contexto y en un período en el que coexistieron en ese espacio europeo transferencias y contaminaciones entre arquitectos católicos y protestantes.

En el acierto con que los miembros del MRAR, de forma comprometida, procuraron en comunidad construir una alternativa a la arquitectura vigente, sostenida en la búsqueda del principio, también cristiano, de la honestidad artística, intentamos establecer afinidades electivas con el pensamiento de los teólogos protestantes Paul Tillich (1886-1965) y Louis Bouyer (1913-2004). Asociamos estas afinidades a un entendimiento común del sentido del oficio de la arquitectura, de la defensa de una religión adulta fundada en la reactualización permanente de las fuentes cristianas, que nunca dejaron de brotar, y sobre todo en la búsqueda de un sentido de la vida.

CONSTRUIR CON PUREZA DE INTENCIÓN

Una de las figuras mayores de la arquitectura portuguesa de la segunda mitad del siglo XX, Nuno Teotónio Pereira (1922-2016), el catalizador del Movimiento de Renovación del Arte Religioso

(Fig. 01), aún estudiante de arquitectura, publicó el 31 de enero de 1947, en un diario de la Juventud Universitaria Católica, un texto donde defendía la renovación de la arquitectura portuguesa y la apertura más allá de las fronteras a los grandes movimientos artísticos, culturales y sociales. Defendía con la tenacidad y con la estatura cívica que lo marcaría desde entonces, la necesidad de construir sin prejuicios y con *pureza de intención*, o como afirmaba, con una «especie de inocencia infantil» (Pereira 1947, 2).

La pureza de la intención constituía, para Teotónio Pereira, la alternativa a un mal que asolaba tanto la arquitectura civil como la religiosa. «La artificiosidad es alentada —afirmaba—. El disimulo está protegido. El culto de la forma vacía se tiene en alto aprecio. El progreso técnico es obstaculizado, o cuando es admitido por la fuerza inexorable de las realidades vitales, es enmascarado. La arquitectura portuguesa actual está divorciada del pueblo, de la tierra y de la época» (Pereira 1947, 2). El estilo, tal como lo entendía, debería ser el resultado del encuentro de las necesidades funcionales con el conjunto de los recursos técnicos y constructivos disponibles, sublimados por la creación artística. Así entendido, el estilo traduciría el espíritu de una época y la idiosincrasia de un pueblo.

El diagnóstico que de esa época hacía era, sin embargo, sustancialmente diferente: una arquitectura «que cuando pasó a ser sólo fachada cayó sobre la alzada de las inexorables leyes de la moda, quedando esclavizada al buen gusto» (Pereira 1947, 2). El estilo, así comprendido, estaría sujeto a la volatilidad del fenómeno de la moda en el vestido: el virus mortal de la moda legitimaba el edificio neomanuelino, neoclásico, del *art-nouveau* vegetalista, del estilo morisco o incluso del estilo moderno mal entendido. El *nacionalismo historicista* del régimen de Salazar constituyó, en su opinión, una reacción a una voluntad de modernidad mal comprendida. El estilo neosetecentista en la arquitectura civil y el gusto neorromántico en la arquitectura religiosa, sirviendo una idea de Iglesia, conformaba la cara del régimen. El estudiante de arquitectura denunciaba con claridad esta inversión de orden: «las formas ya no son un



Fig. 01. Nuno Teotónio Pereira, 2004.

Fig. 02. Nuno Teotónio Pereira y Nuno Portas. Iglesia del Sagrado Corazón de Jesus, Lisboa (Portugal), 1961/70.



resultado, sino una imposición deliberada» (Pereira 1947, 2).

La defensa de un movimiento de renovación de la arquitectura, similar a los movimientos coetáneos internacionales, no debería implicar, sin embargo, la construcción en *estilo moderno*. Teotónio Pereira defendía como alternativa *que se construyera bien*; que las premisas a valorar deberían ser, por un lado, funcionales, atendiendo a las necesidades asociadas a un programa, pero también constructivas, convocando las inmensas posibilidades de los nuevos materiales y sistemas constructivos. Entendía que el estilo original, «enraizado en la tierra, ligado al pueblo y compasado en la época» (Pereira 1947, 2), resultaría de la ponderación de los datos programáticos y de las posibilidades constructivas, sublimados ambos por el espíritu creador del arquitecto.

Evidenciando una madurez precoz, reconocía en los movimientos de la historia los ciclos secuenciales de los procesos de adaptación a una realidad siempre en evolución. La nueva época obedecía para sí a una especie de paradigma intemporal: «el comienzo será vacilante, contradictorio y rudo —fase primitiva—. Pero cuando los tiempos sean caracterizados por un alto ideal colectivo, el estilo alcanzará el apogeo y un nuevo clasicismo surgirá» (Pereira 1947, 2). Era sobre todo en la construcción de nuevas iglesias donde reconocía una mayor desorientación. Las nuevas posibilidades técnicas, la adecuación espacial a las exigencias de funcionamiento del lugar de reunión de los cristianos, así como el genio de grandes hombres y el trabajo aplicado y creador de muchos otros permanecían apartados de un proceso de actualización y renovación, contrariamente a lo que ocurría en el centro de Europa.

La trágica contradicción, afirmaba, radica en la práctica y en la aceptación de la mentira arquitectónica: «tal mentira está entramada en toda la arquitectura basada en prejuicios estilísticos, y se revela por un sistema monstruoso de falsedades y disimulaciones» (Pereira 1947, 2). El antídoto lo encontraba en el recorrido de los países donde la arquitectura contemporánea se desarrollaba de forma más genuina y donde reconocía al mismo tiempo un proceso de reactualización del cristianismo. Estas

nuevas iglesias construidas en el centro de Europa respondían —así lo creía— a las realidades de entonces y a las realidades de siempre. Se trataba de una arquitectura cristiana auténtica, distante lo suficiente de las querellas entre pseudo-modernistas y pseudo-traditionalistas (Pereira 1947).

ASAMBLEA Y ACCIÓN SACERDOTAL

En el año 2004, transcurridos cincuenta y seis años desde la publicación del manifiesto en el periódico de la Juventud Católica, Teotónio Pereira —coautor con Nuno Portas (1934) del proyecto de la iglesia del Sagrado Corazón de Jesús en Lisboa (1962/70) (Fig. 02)— manifestaba, en clara contracorriente, en una entrevista en el periódico *Público*, su desagrado hacia la celebrada iglesia proyectada por Álvaro Siza Vieira para la ciudad de Marco de Canavezes. Evocando el espíritu del MRAR que había ayudado a fundar en 1952, consideraba: «En el momento en que aquí hicimos varias iglesias, había la intención de involucrar a los fieles en una mayor participación. Hemos adoptado un esquema en abanico que nació en Europa central —en Suiza se hicieron varias iglesias de ese tipo— para que las gentes estuvieran más cerca del altar y se mirasen unas a otras. Todas nuestras iglesias están marcadas por eso» (Milheiro 2004, 4). A pesar de reconocer la belleza del edificio proyectado por Siza, consideraba que este último significaba «una vuelta atrás, es un plano rectangular puro con la agravante de tener sillas individuales en lugar de bancos. Nosotros teníamos la idea del colectivo, del grupo, de la comunidad» (Milheiro 2004, 4).

Siza, por su parte, ante una reflexión sobre las nuevas condiciones funcionales del espacio de la iglesia suscitadas por la reforma litúrgica conciliar, en el proyecto para la iglesia en Marco de Canavezes (1990/96) optaba por «preservar la continuidad con la tradición» (2009, 63). Las discusiones con teólogos, previas al diseño del proyecto, habían puesto en evidencia —afirmaba— «la contradicción que implican hoy las diversas interpretaciones» (55) sobre las consecuencias de la nueva condición suscitada por la reforma del Concilio. Consideraba además que esta nueva condición no justificaba «la interpretación de la iglesia como un auditorio» (55).

A diferencia de Siza, para Teotónio Pereira y Nuno Portas, la nueva condición suscitada por la reforma conciliar había resultado en un nuevo entendimiento: que la Iglesia «es como la asamblea de un pueblo reunido para dialogar con consciencia y claridad, para participar abiertamente en una acción sacerdotal» (Portas 1964, 23). Esta nueva consciencia había sido traducida con éxito —consideraban— en el diseño de asambleas más envolventes, como alternativa a los espacios de expresión axial: en la atenuación de las distancias y distinciones entre aquéllas y el santuario; en la revalorización de la mesa de la Palabra; y en la opción por atmósferas y ambientes claros, por oposición a la idea escenográfica de un «misticismo individualista o de la oratoria típica de los últimos siglos» (Portas 1964, 24).

La variedad de formas de plantas resultaba de una libertad conceptual encontrada en el espacio de una nueva cultura, y que viabilizaba a su tiempo una búsqueda original constante, tan ilimitada como las posibilidades de las nuevas técnicas de construcción liberada de los cánones académicos. Las múltiples hipótesis de reconfiguración de los espacios de asamblea, que Nuno Portas reconocía en la arquitectura religiosa alemana coetánea pero también en la última arquitectura religiosa portuguesa realizada ya bajo la influencia de la renovación de la arquitectura y el arte religioso, eran la respuesta a una nueva etapa de maduración de la idea de una *arquitectura de asamblea*, una renovación de mentalidad y cultura participada: «La resolución de las múltiples hipótesis que la evolución de la liturgia deja abierta, justificaría sólo por sí misma una variedad de soluciones que en cierto sentido se pueden considerar experimentales, pero en aquella gran medida en que experimental es la encarnación constante de los propios valores cristianos en la historia» (Portas 1964, 26).

Por oposición a la idea de una solución formal canónica, Portas valoraba la demanda de la unidad en el método. En línea con Teotónio Pereira, consideraba no haber un estilo moderno en la arquitectura, en el sentido de permanencia, lo cual identificó en épocas pasadas. Las nuevas concepciones de la arquitectura, enraizadas en una *dialéctica propia*, buscaban, por el contrario, *validez universal* en el esta-

blecimiento de normas ecuménicas y en la puesta en valor de las idiosincrasias de cada situación espacial, de las tradiciones culturales, técnicas o geográficas. Consideraba, casi dos décadas después de la creación del MRAR, que esta nueva dialéctica justificaba la proximidad de concepciones de iglesias en Colonia o Lisboa, tal como explicaba la coexistencia de obras contemporáneas, pero divergentes, a veces en una misma ciudad; las nuevas síntesis «resultarán necesariamente de la generalización de experiencias sólidas, de su vigilante confrontación con la evolución de las comunidades» (Portas 1964, 26) en una cultura en la que la movilidad, por oposición a la estabilidad, emerge como valor.

LA PASIÓN POR LO SECULAR

En el cierre de una comunicación que presentó en Hamburgo (1955), Paul Tillich manifestaba su admiración por las conquistas de la arquitectura moderna afirmando: «Si la crítica radica en el hecho de que aún no se ha encontrado ninguna solución con autoridad, eso es verdad; pero si eso constituye un juicio sobre la construcción de iglesias contemporáneas, entonces se ha hecho una gran injusticia. Podemos afirmar que cada nueva iglesia, en un nuevo estilo, es una experiencia. Sin el riesgo de experiencias que fallan no existe creación. Tal vez en el futuro las personas vengán a señalar muchas experiencias fallidas; pero apuntarán también los enormes éxitos: el triunfo sobre lo deshonesto, aquello que no es cuestionado, la ansiedad del conservadurismo. Cada nueva construcción eclesial es una victoria del espíritu, del espíritu humano creativo y del espíritu de Dios que asume nuestra debilidad» (Tillich 1987, 213).

A la luz de la supremacía de lo divino sobre cualquier reivindicación humana o religiosa, Tillich consideraba que no había ningún «estilo absoluto e incondicional en ninguna religión, estilo en pensamiento, estilo en doctrina, estilo en culto o estilo en ética» (1987, 188). Por el mismo orden de razón, también la expresión artística propia de una iglesia se relativiza ante el principio protestante de la supremacía de lo divino. De este principio nuclear derivan para el teólogo tres ideas que nos ayudan a comprender la perspectiva a partir de la cual mira la arquitect-

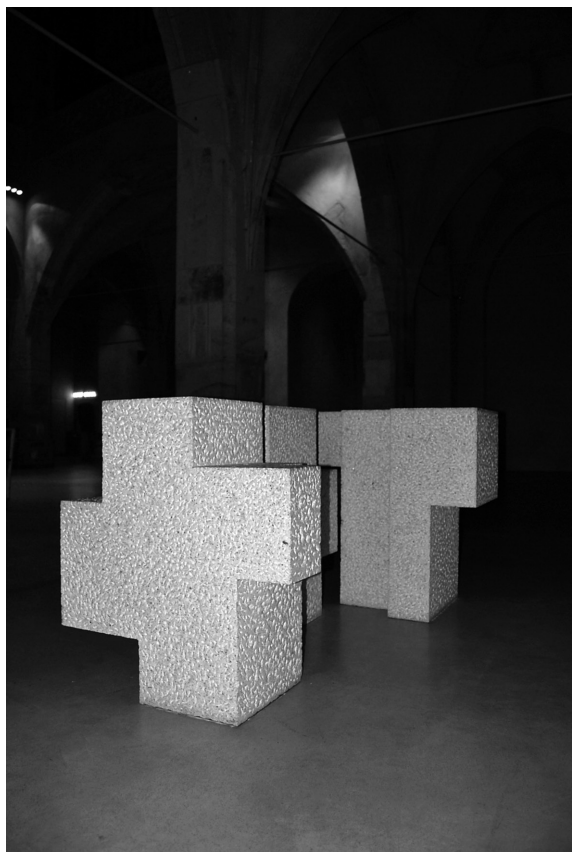


Fig. 03. Eduardo Chillida. Altar en la iglesia de San Pedro, Colonia (Alemania), 2010

tura: (i) que el protestantismo es libre, la razón por la cual ningún artista protestante podría —al igual que sucede en la Iglesia Ortodoxa Griega— aceptar reglas o cánones para la creación de una imagen; (ii) la proximidad del protestantismo con el universo secular, así como con todas las creaciones seculares; (iii) que el principio protestante se manifiesta de múltiples maneras utilizando variadas formas de expresión.

Aún así, para Tillich, la pasión por lo secular y la multiplicidad de formas de expresión implican, sin embargo, un elemento de unidad: la participación en el evento cristiano, o «la revelación de una nueva realidad en Jesús como Cristo» (1987, 189). Esta raíz común la encontraba exclusivamente en la tradición.

Sólo a través de la tradición se podría participar en el pasado. Este retorno a la tradición —que también podemos interpretar como un retorno a las fuentes— implicaría un juicio crítico sobre la validez y la pertinencia de los símbolos convocados.

Una iglesia es una construcción que sirve para una función y es al mismo tiempo un símbolo. Este carácter dual contiene para Tillich consecuencias negativas y positivas. Será negativo cuando el carácter funcional se separe del carácter simbólico, o cuando la dimensión simbólica se superponga y contradiga los requisitos técnicos o funcionales, corrompiendo «la pureza de la estructura» (1987, 211). La dualidad entre función y símbolo también contiene, para el teólogo, aspectos y consecuencias positivas: las necesidades relacionadas con los propósitos técnicos y funcionales condicionan el poder de un arcaísmo tradicionalista. Esta es una de las razones por las que la arquitectura será para Tillich, dentro de las artes visuales, la disciplina artística que de forma más rápida y evidente se actualiza. En muchos países cristianos se construyeron iglesias que rompieron con la pseudotradición en el estilo y en el símbolo, iglesias que nacieron de las nuevas posibilidades y necesidades suscitadas por el presente y que por esa razón se integraron en su propio ambiente cultural. La construcción de una nueva iglesia se inscribe así en la tensión entre varias polaridades: entre la consagración religiosa y la honestidad artística; entre el símbolo de la tradición y la comunicación de los símbolos; entre el espacio cerrado y el espacio abierto al cosmos.

En tiempos en que la creatividad artística fue reducida, explica Tillich, imperó casi exclusivamente el principio de la consagración religiosa: en esos períodos el poder numinoso de la gran tradición de la arquitectura eclesial fue estudiado e imitado, razón por la cual existe una enorme diferencia entre habitar una obra construida en un estilo del pasado o crear nuevas obras a partir de una tradición viva. La obra que nace de un proceso de reactualización de la tradición es desencadenada por el *principio de la honestidad artística*. Si, como considera, el arte no tiene que tratar el objeto religioso para que este sea religioso, eso significa, en el plano de la arquitectura,

que un estilo creado honestamente, nacido a partir de necesidades materiales objetivas, no necesita revelar su calidad religiosa sólo en la construcción de iglesias. Él contiene la dimensión religiosa en sí mismo y puede, por esa razón, ser usado en la concepción de edificios religiosos sin que el arquitecto tenga que sacrificar la honestidad de su creación en nombre del carácter religioso (Fig. 03).

No existe un estilo auténtico que no pueda unirse con la exigencia de la consagración religiosa, afirma, creyendo al contrario que existe una unidad final entre el principio de la consagración y el de la honestidad artística: «La mentira artística condiciona la experiencia religiosa»; por la razón inversa subraya: «El poder convincente de un edificio religioso refuerza el poder convincente de aquello para lo cual fue construido» (Tillich 1987, 212).

Un edificio iglesia significa para Tillich dos cosas en una sola: es un edificio con un propósito y acumulativamente es un símbolo. La forma a través de la cual un símbolo reaparece en una forma concreta está condicionada temporalmente y espacialmente, razón por la cual mucho de aquello que en el pasado se asociaba a un símbolo preciso, significativo, se convirtió con el tiempo en un objeto destituido de sentido y desajustado. Esto mismo podemos reconocer —subrayaba Tillich en 1987— en la orientación de una iglesia hacia el nacimiento del sol, en la disposición del espacio en forma circular o axial longitudinal, en la posición de la torre, en la predominancia del altar, entre muchos otros ejemplos que se podrían convocar. En muchos casos —consideraba—, un conocimiento esotérico o arcaico del carácter simbólico de esos mismos elementos, tal como ese simbolismo se expresa en muchas sugerencias para construcciones eclesiales, es incomunicable. Los símbolos deben tener la capacidad de comunicarse a sí mismos, razón por la cual elegía el edificio iglesia, él mismo, como el primer símbolo.

La tercera polaridad de principios era encontrada por Tillich en la tensión entre el espacio encerrado y el espacio abierto al cosmos. En esta opción fundamental del proyecto encontraba un simbolismo inmediatamente inteligible y profundo al mismo tiempo. La clausura de un espacio, en el que el universo es,

por decirlo así, concentrado en un punto, de acuerdo con el principio de la coincidencia de opuestos, se revela en su integridad como algo finito. Se trata de un simbolismo inteligible un simbolismo que nos conduce hacia él mismo y que por esa razón no necesita ser explicado a través de la pedagogía: una idea fácilmente percibida —añadimos— en la experiencia de la vivencia del espacio interior de la iglesia del Sagrado Corazón de Jesús en Lisboa.

SOBRE EL SENTIDO Y LA REALIDAD DE LA TRADICIÓN

En 1998, una nota pastoral de la Conferencia Episcopal Italiana (CEI) llamaba la atención sobre un problema situado por encima de las dificultades señaladas por arquitectos y liturgistas: «A pesar de los enormes beneficios traídos por la reforma litúrgica del Concilio Vaticano II, una de las dificultades de hoy reside en la transmisión del verdadero sentido de la liturgia cristiana» (Boselli 2011, 211). El punto sería aquí el de que a través de un insuficiente entendimiento del espíritu de la liturgia se condicionaría la propia transmisión de la fe. No se trata, para la CEI, de una dificultad asociada al proyecto del edificio de culto, sino de una incapacidad de comprensión del sentido de la liturgia. Esta es la duda que justificaría —en las palabras de los obispos italianos— la opción por *viejos formalismos* o, en el extremo opuesto, a la tentación de la novedad por la novedad. En línea con Tillich afirmaban: «Se constata, aquí y allá, un cierto cansancio y la tentación de volver a los viejos formalismos o incluso la aventura ingenua de la demanda de lo espectacular. A veces parece que el significado de la acción sacramental no se aprehende. De ahí la necesidad urgente de explicitar la relevancia de la liturgia como lugar educativo y de revelación» (Boselli 2011, 211).

Tres décadas antes de la redacción del documento de la Conferencia Episcopal Italiana, Louis Bouyer, en su libro *Architecture et Liturgie* (1967), apuntaba ya dos razones que justificarían una crisis de identidad de contornos similares: una tendencia de los sectores más conservadores de la Iglesia para reducir la tradición a una manipulación de la apariencia de

formas y prácticas; y el abandono —por reacción a la tendencia anterior— de la tradición así comprendida.

En los últimos siglos, escribe Bouyer, «la iglesia de la Contrarreforma, con su mentalidad de resistencia al cambio, endureció su posición para resistir a los ataques externos o a las tentaciones: consciente o inconscientemente, adoptó una tendencia a reducir la tradición a la manipulación exterior de prácticas y fórmulas, que deberían ser transmitidas sin que nada cambiase de su materialidad, pero también sin prestar atención a su significado. Se trataba de una forma peligrosamente distorsionada de considerar la tradición cristiana, por lo que no sorprende ahora ver la tendencia opuesta: para encontrar un cristianismo pleno y vivo se abandona simplemente una tradición así comprendida. Pero si, como consecuencia, debiéramos abandonar toda la tradición, lejos de hacer revivir el verdadero cristianismo, lo rechazaríamos por completo» (Bouyer 1991, 10).

Para Bouyer, el espíritu de la liturgia es entendido como la *gran tradición* de la Iglesia. La dimensión espiritual, en todos sus sentidos, no se limita a una teoría sobre el universo de lo que es *interior*, de lo que es *invisible*. La liturgia es por esa razón, una realidad que sólo existe desde el momento en que es encarnada: ella significa para el cristianismo «una realidad interior pero que tiende a la encarnación» (Bouyer 1991, 9). A semejanza de la arquitectura, ella necesita ganar forma para que, investida de contenido expresivo, se pueda revelar al mundo. O sea, para Bouyer no es exclusivamente en las rúbricas de la liturgia donde ese espíritu gana forma, cualquiera que sea su utilidad. Se trata principalmente de un *comportamiento de una atmósfera*. Comportamiento y atmósfera a los que asocia la palabra *ethos*: «un cambio de espíritu y corazón que debe impregnar todos los detalles del ritual para transformarlo en una encarnación coherente de ese mismo espíritu» (Bouyer 1991, 9).

¿Cómo podemos entonces definir esta renovación espiritual que se debe realizar, no sólo en el ámbito de la liturgia, pero ahí en primer lugar? Podemos hacerlo procurando (re)descubrir el verdadero sentido y realidad de la tradición. Los cristianos son tributarios de «formas de oración y de culto de un pasado

vivo, o sea, (...) de una tradición de vida» (Bouyer 1991, 10). Para el teólogo francés, los cristianos son, por esa razón, «los monumentos litúrgicos del pasado» (Bouyer 1991, 10).

La proximidad del MRAR con la *pasión por lo secular* evocada por Paul Tillich, era confirmada en la idea defendida por uno de sus miembros, Felicidad Alves (1925/98), en la última reunión del movimiento, que tuvo lugar en Lisboa el 17 de febrero de 1967. En ella, el entonces sacerdote, afirmaba: «El carácter sagrado está en el cristiano y en la comunidad, razón por la cual todas las acciones de la vida de la comunidad son sagradas y no profanas» (MRAR 1968). La interrogación que dejaba en suspenso al final de su exposición gana hoy especial relevancia: «La fijación de lo sagrado a un lugar, a un objeto, a una imagen, ¿no será justamente la base de la superstición y de la magia o, al menos, el regreso a la mentalidad levítica del antiguo testamento?» (MRAR 1968).

EL CRISTO DEL SILENCIO

En 2005, el encargo de un proyecto de arquitectura nos colocaba delante de la transformación de un antiguo puesto de energía, deshabilitado, en un espacio de contemplación y silencio abierto a la comunidad local, y de apoyo a la dinámica pastoral de la comunidad religiosa de las Esclavas del Sagrado Corazón de Jesús, ubicada en la Quinta de Santo Antonio, en Palmela (Portugal).

En la encrucijada de las múltiples posibilidades, encontramos orientación en la pregunta prospectiva así formulada por Emil Steffan (1899-1968): «¿Está verdaderamente permitido implantar en nuestras ciudades edificios que una vez construidos imponen a las construcciones que los envuelven un tipo de relación que ya no existe? ¿No sería mejor integrar nuestros lugares de celebración en la categoría de las construcciones privadas e, imbuidos de una nueva fuerza, repartirla desde allí al mundo?»

El lugar de la celebración cristiana debería ser ante todo un espacio interior. Lo que una fe común confería otrora a este lugar de protección y silencio en pleno espacio público, hoy es necesario encontrarla y desvelarla en sí mismo. El exterior, el pórtico, el atrio, son normalmente espacios abiertos y sin

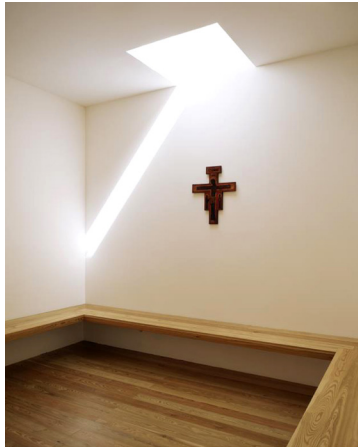


Fig. 04-08. Bernardo Pizarro Miranda. Ermita del Cristo del Silencio, Palmela (Portugal), 2005.

secretos, pero no les compete desvelar, hacia fuera, el Santo de los Santos» (Steffan 1938, 277-278).

Un volumen paralelepípedo de veinticinco metros cuadrados de superficie y una altura interior de cuatro metros constituyó el soporte y la oportunidad de regeneración de un espacio desvitalizado (Fig. 04-07). Hemos buscado entre las propuestas de reforma firmadas en el Concilio Vaticano II la forma envolvente y unificada de un banco diseñado en torno a un vacío de presencia, circunstancialmente ocupado por la mesa eucarística. El nuevo espacio interior, puntuado por una imagen iconográfica, busca en el despojo y en el silencio la resonancia de la creación en proceso. El exterior, reconfigurado, resguarda en su condición de espacio privado el diseño de un nuevo tiempo.

Se propuso la reorganización espacial interior de la primitiva área técnica, filtrando la luz exterior y revistiendo las paredes de blanco. Un banco ejecutado en madera de Riga abraza el espacio, convocando la identidad de una comunidad reunida en torno a una presencia. En el exterior, una estructura metálica de hierro y alambre zincado guía una planta trepadora de hoja caduca, caracterizando el volumen primitivo. El revestimiento final exterior, en viña virgen, busca en el ciclo de las estaciones y en la metáfora bíblica del viñador la dimensión universal de la Iglesia (Miranda 2007).

Volver a visitar hoy este edificio, a la luz del pensamiento de Tillich, nos hace pensar acumulativamente en la calidad católica y ecuménica de su programa, y en el ideario formal de un espacio protestante: tendencialmente vacío, reversible en su tectónica y vocación, catalizador de una profanidad mística.

NOTAS

(1) Todas las traducciones han sido realizadas por el autor.

BIBLIOGRAFÍA

- Boselli, Goffredo. 2011. *Il senso spirituale de la liturgia*. Magnano: Quiqajon.
- Bouyer, Louis. 1991 (1967). *Architecture et liturgie*. París: Les éditions du Cerf.
- Milheiro, Ana Vaz e Isabel Salema. 2004. «Queríamos criar um espaço para a vida moderna». *Mil Folhas/Público*: 4-8.
- Miranda, Bernardo Pizarro. 2007. «Ermida do Cristo do Silêncio». En *Arquiteturas. Programa, Conceito, Matéria*, 156-164, editado por José Manuel das Neves. Lisboa: Caleidoscópico.
- MRAR. 1968. *Boletim*, 3ª serie, s/n.
- Pereira, Nuno Teotónio. 1947. «A arquitetura cristã contemporânea». *Ala* 67:2-4.
- Portas, Nuno. 1964. «Novas igrejas. Considerações a propósito de uma exposição». *Brotéria* LXXIX/1:18-27.
- Siza Vieira, Álvaro. 2009. *Imaginar a evidência*. Lisboa: Edições 70.
- Steffan, Emil. 1938. «Ein Kapellenbau in der Diaspora». *Die Schildgenossen* 4-5:277-278.
- Tillich, Paul. 1987. *On Art and Architecture*. New York: The Crossroad Publishing Company.

PROCEDENCIA DE LAS IMÁGENES

- Fig. 01. Carlos Lopes. Obtenido de <http://bit.ly/2rGJqwb>.
- Fig. 02. Carlos Lopes. Obtenido de Ana Tostões. 2005. *Arquitectura e Cidadania. Atelier Nuno Teotónio Pereira*. Lisboa: Quimera.
- Fig. 03, 05 y 06. Archivo del autor.
- Fig. 04 y 07. Daniel Malhão.