

Arquitectura religiosa moderna preconciliar en América Latina

Pre-Conciliar modern religious architecture in Latin America

Recibido 31/08/2016 Aprobado 17/11/2016

ICONOFACTO VOL. 12 N° 19 / PÁGINAS 8 - 42

DOI: <http://dx.doi.org/10.18566/iconofact.v12.n19.a01>

8

Autor:

Francisco Ramírez Potes. Universidad del Valle, Cali - Colombia.

francisco.ramirez@correounivalle.edu.co

Resumen: Al tiempo con la modernización de la sociedad y de la arquitectura, se gestaron también, desde el siglo XIX, dinámicas que demandaron la renovación teológica y litúrgica, buscando mayor articulación de la vida de la Iglesia con la sociedad, proceso del cual el Concilio Vaticano II, realizado hace poco más de medio siglo (1962-1965), tal vez sea su hecho más reconocido. La evolución técnica por un lado (con los nuevos materiales y formas estructurales), y el replanteamiento de formas litúrgicas por otro (aunque circunscrita a pequeñas comunidades religiosas inicialmente) llevarán a nuevas formas en la construcción y el espacio en la arquitectura moderna católica. En el caso latinoamericano, el catolicismo ha sido, de diversas formas, parte de la construcción de la compleja identidad de sus pueblos y la Iglesia ha sido una influyente institución en la vida social. Aquí han emergido formas contemporáneas de asumir el cristianismo, en un contexto de compromiso social que ha tenido como objeto la dignificación del hombre. El presente artículo hace un recorrido crítico-histórico por el proceso de modernización en la arquitectura para el culto católico, a través de algunos de los primeros ejemplos de arquitectura moderna latinoamericana antes de las reformas conciliares, identificando las distintas formas simbólicas en que se materializó en audaces formas estructurales y en conmovedoras espacialidades.

Palabras clave: arquitectura latinoamericana, modernización, arquitectura católica.

Abstract: Along with the modernization of society and architecture, some dynamics took place since the 19th century, which demanded for theological and liturgical renewal, looking for a greater articulation between the life of the Church and society. In this process, the II Vatican Council, which was launched little more than half a century ago (1962-1965), perhaps plays the most recognized role in such articulation. The technical evolution, on the one hand (with new materials and structural forms), and the rethinking of liturgical forms, on the other (although circumscribed to small religious communities initially), will lead to new forms in the construction and the space in Catholic modern architecture. In the Latin American case, Catholicism has been, in different ways, part of the construction of the complex identity of their peoples and the Church has been an influential institution in social life. Contemporary forms of assuming Christianity have emerged here, in a context of social commitment whose object has been the dignity of man.

This article makes a critical-historical tour around the process of modernization in architecture for the Catholic worship, through some of the earliest examples of pre-conciliar modern Latin American architecture, and the identification of the different symbolic forms that embodied it in bold structural shapes and moving spatialities.

Keywords: Latin American architecture, modernization, Catholic architecture.

Todas las veces, pues, que se trata de explicar una cosa humana, tomada en un momento determinado del tiempo –ya se trate de una creencia religiosa, de una regla moral, de un precepto jurídico, de una técnica estética, de un régimen económico–, hay que comenzar por remontarse hasta su forma más primitiva y más simple, tratar de explicar los caracteres por los que se define en este período de su existencia, luego mostrar cómo se ha desarrollado y complicado poco a poco, cómo se ha transformado en lo que es en el momento considerado (Durkheim, 1968, p. 9).

Detrás de las diversas maneras de concebir la liturgia hay, como de costumbre, maneras diversas de entender la Iglesia y, por consiguiente, a Dios y las relaciones del hombre con Él (Ratzinger, 1985, p. 132).

Introducción

El presente artículo explora la relación forma-función característica del Movimiento Moderno en la arquitectura católica moderna en América Latina, anterior al Concilio Vaticano II, del cual se cumple medio siglo de su finalización y a cuyos efectos modernizadores suele atribuirse la modernización de las formas arquitectónicas en los edificios de culto católicos. Sin embargo, en América Latina no solo habían aparecido formas arquitectónicas en este tipo de edificios, inequívocamente modernas, sino que incluso algunos de ellos identificaban la rápida asimilación y madurez alcanzada por la arquitectura moderna en el Nuevo Mundo. Teniendo como contexto la evolución de la arquitectura moderna en sus orígenes, en lo que concierne a este programa por un lado y las ideas sobre modernización de los ritos por otro, el texto estudia las particularidades de algunos de los casos más relevantes de la arquitectura católica latinoamericana moderna, identificando sus valores y trascendencia.

* * *

Prácticamente hasta el siglo XIX era posible hacer una historia de la arquitectura con el recuento de las arquitecturas sagradas, explicable por el papel dominante de la religión en la vida cultural y social de los distintos pueblos. Con el proceso de secularización característico de la cultura moderna, el rol de la religión se desplazaría a las márgenes. Los nuevos escenarios de la vida social dieron cuenta de ello al tiempo que acusaban los cambios técnicos y artísticos. Otros programas demandaron el esfuerzo creativo: estaciones de tren, fábricas, galerías comerciales, edificios de oficinas, viviendas sociales e incluso la casa de habitación fueron objeto de nuevas formalizaciones, y el ejercicio crítico-historiográfico se concentró en ello, dejando en segundo plano la arquitectura religiosa o solo haciendo referencia a ella en cuanto ejemplificación del progreso técnico-constructivo en algunos pocos casos.

Aunque la relación sociedad moderna-secularización (Weber, 1986) debería haberse traducido en un repliegue efectivo de la importancia del arte y la arquitectura religiosos, al examinar la arquitectura moderna sorprenden las múltiples exploraciones formales que han tenido en la arquitectura religiosa un campo propicio. Las iglesias unitarias de Oak Park y Madison de Frank Lloyd Wright, la Capilla del Instituto Tecnológico de Illinois de Mies van der Rohe, Nuestra Señora de Ronchamp y el Monasterio de La Tourette de Le Corbusier, la iglesia en Imatra de Alvar Aalto o la de San Francisco en Pampulha de Oscar Niemeyer, son referentes obligados no solo de la historia de la arquitectura moderna, sino de la arquitectura universal, al lado de obras como el Partenón, el Panteón, la Catedral de Chartres, Santa Sofía, la Mezquita de Córdoba, la Catedral de San Pedro (de Miguel Angel y otros), San Giorgio Maggiore de Palladio, San Carlino de la Quatro Fontane de Borromini, San Andrea del Quirinale de Bernini, todos ellos hitos en la historia de la arquitectura.

Las apuestas arquitectónicas de los más extraordinarios edificios religiosos, son posibles gracias a la tensión hacia lo intangible mediante la fe. Según Durkheim (1982):

la verdadera función de la religión no es hacernos pensar, enriquecer nuestro conocimiento, agregar a las representaciones que debemos a la ciencia representaciones de otro origen y de otro carácter, sino hacernos actuar, ayudarnos a vivir. El fiel que ha comulgado con su dios no es solamente un hombre que ve verdades nuevas que el no creyente ignora; es un hombre que puede más (p. 388).

Los edificios religiosos reflejan este hecho, avanzando más allá de los aspectos utilitarios, conectando con lo sagrado. La dimensión trascendente dota así al edificio religioso de carácter teofánico.

La religión, por otra parte, está ligada a las identidades sociales (Rosati, 2003). Los recursos para la construcción de iglesias o templos no están siempre o simplemente asociados a la relación entre religión y poder, sino sobre todo al carácter identitario que las arquitecturas religiosas tienen para las comunidades. La construcción de las catedrales góticas que imponen aún hoy su volumen en el paisaje de las ciudades, ejecutadas a lo largo del tiempo y con el trabajo de varias generaciones de constructores, no difiere mucho, en su espíritu, del empeño contemporáneo en no ahorrar esfuerzo humano y material en la construcción de iglesias. De allí que como señala Robert Stern, históricamente, el edificio religioso ha sido una temática privilegiada para la creación arquitectónica (Britton, 2011) y la arquitectura moderna no obstante, las condiciones socio-culturales de la secularización, no fue la excepción.

En el siglo XIX la práctica arquitectónica buscó refundarse revisando los valores y por tanto las formas, lo que va a permitir las múltiples exploraciones de la arquitectura religiosa moderna. En este siglo coinciden la revaloración del gótico de autores como Eugene Viollet-le-Duc y los movimientos neo-católicos de los que participa Augustus Pugin y del cual su libro *The true principles of Christian Architecture* (1841) es el mejor testimonio. Tras el anticlasicismo, el racionalismo estructural embebido del historicismo y el positivismo de Comte y Taine, reclamaba la correspondencia de la arquitectura con la evolución técnica y las condiciones sociales en las que se produce como «expresión de la verdad». (Watkin, 1981). La técnica sería la matriz de las nuevas formas, sin embargo el proceso fue relativamente lento, incorporando poco a pocos los avances del concreto armado y las estructuras metálicas. De hecho, tal como señala Montserrat Palmer:

la arquitectura moderna no exploró sus posibilidades a través de la construcción de la iglesia, del templo, como había acontecido en otro tiempo. Fueron otros los espacios públicos que la desafiaron y cuyos problemas procuró resolver, llevando al fin y casi marginalmente las soluciones encontradas al terreno de la arquitec-

tura religiosa. Las primeras iglesias modernas le aplican al espacio sagrado los descubrimientos que traen desde el terreno de la industria, o de espacios privados donde primara la pura belleza, o de lugares destinados a la asamblea piadosa. Pero al mismo tiempo, la arquitectura descubre que los materiales y los recursos de construcción cotidianos -esa especie de alfabeto de la modernidad- pueden adquirir un quantum de libertad en la estructura del templo, donde el tiempo y el espacio pierden su condición homogénea y mensurable, y le dan lugar a otra forma de existencia que había ido quedando marginada por la ciencia y por la técnica (Palmer, 1997).

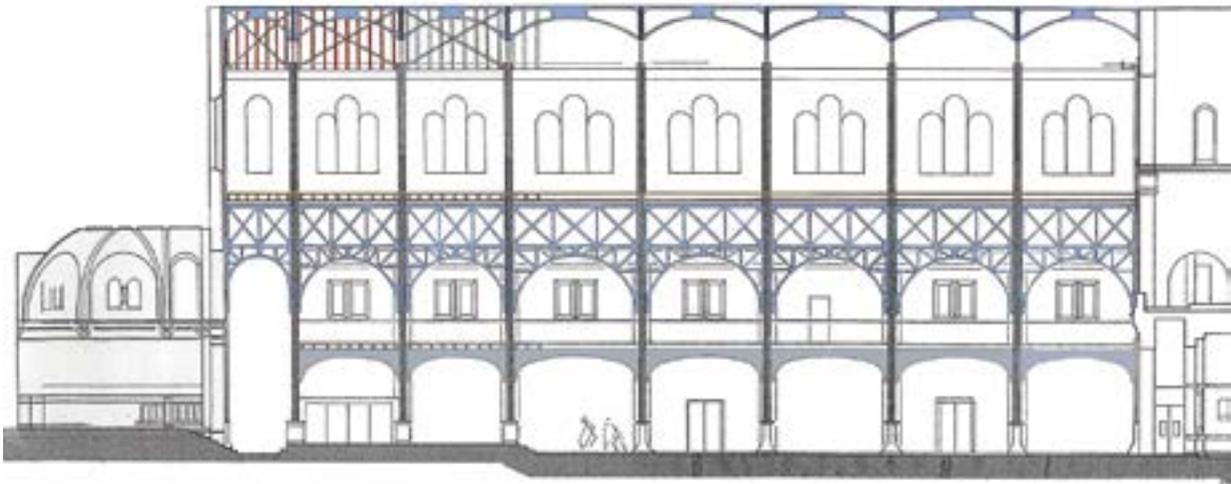


Fig. 1. Jules Astruc: Notre Dame du Travail, París, 1897. Fachada, Planta y Corte.



Fig. 2. Autor desconocido (atribuida popularmente a Eiffel) Iglesia de Santa Bárbara, Santa Rosalía, México.

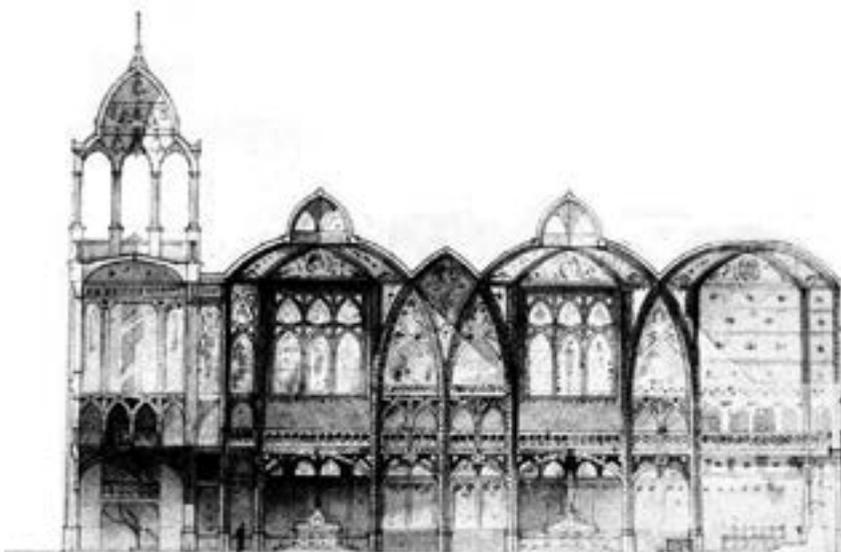


Fig. 3. Anatole Baudot, Iglesia de Saint Jean de Montmartre.

Los avances técnicos fueron incorporados poco a poco en la arquitectura religiosa. El caso de la Iglesia de Notre Dame du Travail (París, 1897) de Jules Astruc es sintomática: tras su fachada historicista se esconde una estructura metálica, sin otro carácter distinto del simplemente práctico. Esta característica acompaña la prefabricación de iglesias, algunas de ellas con destino a América como Santa Rosalía en México o la Catedral de Arica en Chile. En la arquitectura religiosa las nuevas técnicas fueron incorporadas plenamente solo a finales del siglo XIX en la iglesia de San Juan de Montmartre (Anatole de Baudot, 1894-1904), donde el principio de verdad lleva a dejar el ladrillo y el concreto a la vista bajo la noción de *unidad de estructura*, subordinando al principio constructivo todos los elementos del edificio, incluyendo su espacialidad. En esta, y otras obras, Baudot empleó el Sistema Cottancin (*ciment armé*), técnica híbrida en el cual ladrillos y cemento se unían mediante refuerzos de alambre permitiendo mantener la continuidad estructural en las zonas sometidas a mayor tensión (Frampton, 1999, pp. 62-64). El efecto plástico proviene de la evidente naturaleza del comportamiento estructural de las partes, manteniendo la continuidad de la forma y de paso, hacer accesorio todo elemento ornamental ajeno a este principio. La iglesia consistía en una serie de delgadas columnas y bóvedas en diagonal que surgían de delgados muros de ladrillo. El edificio fue difícilmente aceptado por las autoridades de París, no obstante, que como subrayó el propio arquitecto, «no se cuestiona la aplicación de nuevas formas de abovedado, sino que se trata de una demostración de las relaciones estructurales y visuales resultantes de un sistema absolutamente desconocido con anterioridad» (Borsi y Godoli, 1978, p.16). No obstante su novedad, el edificio mantuvo tanto en corte como planta, la tradición tipológica basilical de la arquitectura religiosa cristiana.

El caso de la Iglesia de Notre Dame du Travail (París, 1897) de Jules Astruc es sintomática: tras su fachada historicista se esconde una estructura metálica, sin otro carácter distinto del simplemente práctico.

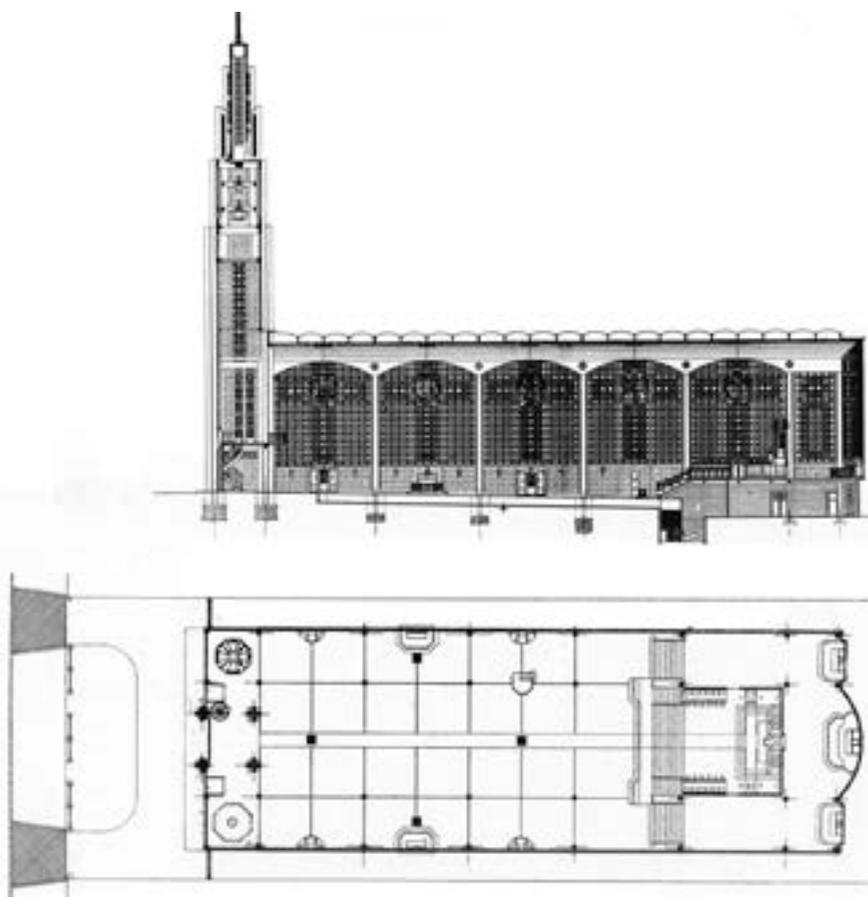


Fig. 4. August Perret, Notre Dame de Raincy. Corte y Planta.

Las premisas del racionalismo estructural permitirían evolucionar tanto hacia las geometrías «orgánicas» de la Catedral de la Sagrada Familia de Antonio Gaudí como a las racionales y «clasicistas» de August Perret en la iglesia de Notre Dame de Consolation en Raincy. Gaudí empezó a trabajar en la Sagrada Familia en 1883, un año después de iniciado el proyecto neogótico de Francisco de Paula del Villar y Lozano, quien se retiró de la construcción. Terminada la cripta con muy pocas modificaciones, Gaudí replanteó la basílica diseñando una estructura audaz y eficiente, apoyado en el empleo del polígono funicular. A pesar de la expresividad del corte, que avanza aún más en la dirección de la unidad estructural, la planta todavía parte

de la tipología basilical. Por su parte, muchos autores han considerado la Iglesia de Notre Dame du Raincy de August Perret (1920-1923) como uno de los primeros edificios modernos y por tanto como la primera iglesia moderna (Plazaola, 2001, p. 96), debido a que el edificio es totalmente en concreto aparente, tanto en la estructura portante de esbeltas columnas como en las delgadas bóvedas de cubierta. El cerramiento, independiente de la estructura es un tejido de concreto en el que se enmarcan vidrios de colores, generando un efecto interior de levedad, acentuado por la luz que lo inunda todo. No obstante, especialmente, su esquema no solo mantiene la tradición tipológica basilical, sino que la marcada simetría y su jerarquización formal y espacial hacen que siga ligado a la tradición compositiva clásica.

Hasta bien entrado el siglo XX la experiencia estética en las iglesias seguía siendo abrumadora, tanto por las formas arquitectónicas como por su ornamentación. En 1917 Paul Claudel (reconocido escritor católico) se quejaba:

Para quien se atreve a mirar, las iglesias modernas tienen el interés y el patetismo de un confesionalismo sobrecargado. Su fealdad es la ostentación de todos nuestros pecados y defectos, la debilidad, la pobreza, la timidez de la fe y del espíritu, la sequedad de corazón, el disgusto, el dominio de lo convencional y de las fórmulas, la exageración del individualismo y el desorden, el lujo mundano, la codicia, la jactancia, lo sombrío, el fariseísmo, la fatuidad (Cingria, 1930, p. X).

La superación de las formas históricas y del desborde ornamental sería posible gracias a las vanguardias artísticas. Con ellas, las formas abstractas se impusieron en la arquitectura, al tiempo que se asumió el concepto de espacio como valor esencial de la arquitectura (Schmarsow, 1893). Wörringer (1953) se encargó de señalar los tipos de relaciones posibles con las obras artísticas: la empatía como proyección sentimental frente a lo orgánico y figurativo y la abstracción en relación con lo esencial y universal, la que permitiría eliminar lo arbitrario, accesorio o circunstancial y de esta forma acceder a valores absolutos. Estas ideas, que convirtieron en valores formales la pureza y el ascetismo demoraron en ser asimiladas en la arquitectura de las iglesias y templos. Es así como entre los primeros ejercicios críticos de puesta en valor de la nueva arquitectura solo aparece destacada la iglesia protestante de J.P. Oud de Kiefhoek (Rotterdam, 1928), al ser incluida en la exposición del Estilo Internacional en el MoMA de Nueva York (Hitchcock y Johnson, 1932).

En la arquitectura católica la exploración de nuevas formas tendrá, además, otro origen. Como han señalado autores como Antoine Compagnon (1991, p. 41), la novedad y la ruptura no son las únicas características del arte y la arquitectura modernas, sino que implican también su reformulación a partir del origen. Como Gianni Vattimo (1990) ha señalado: «una cultura secularizada no es simplemente una cultura que haya dado la espalda a los contenidos religiosos de la tradición, sino la que continúa viviéndolos como huellas o como modelos encubiertos y distorsionados, pero profun-

damente presentes» (p. 129). Ante los anacronismos de las expresiones religiosas se dieron procesos de revisión crítica que apuntaban a la renovación de las formas religiosas desde el siglo XVIII (Abril González, 2015) como el Movimiento Litúrgico, el cual tiene su origen en la refundación de la vida monástica en Solesmes (Francia, 1833) por el benedictino Prosper Guéranger, y que iría cobrando cada vez más fuerza hasta el hecho de que la primera Constitución del Concilio Vaticano II (*Sacrosanctum Concilium*, 4 de diciembre de 1963) fuese sobre la Liturgia.

El propósito de Guéranger era volver a las fuentes centrado en La Biblia, la Iglesia y la liturgia. Gracias a la refundación de Solesmes se restauraron y fundaron otros monasterios. En ese momento aún no se habían estudiado los textos cristianos más antiguos y poco se conocía de las formas litúrgicas en los primeros siglos; habría que esperar hasta comienzos del siglo XX para conocer los resultados de las investigaciones históricas sobre la liturgia que lideraría Ildelfons Herwegen de la abadía de María Laach (Alemania), quien consideraba que dado que la «forma antigua (...) aún está próxima a la fuente», esta debería ser «considerada siempre por la Iglesia como norma y modelo» (Herwegen, 1957, p. 25).

Lo que podría considerarse como un segundo paso en la renovación de la Liturgia, se daría con el ya mencionado Herwegen, Odo Casel (también de la Abadía de María Laach), Anselmo Schott (Beuron, Alemania), Lamberto Beauduin (Mont-César, Bélgica) y Pius Parsch (Klosterneuburg, Austria) (Shepperd, 1970), entre otros benedictinos. Hasta ese momento el movimiento se había restringido casi exclusivamente a algunas abadías donde sus monjes poseían formación bíblica, teológica y litúrgica. Con Beauduin el movimiento saldría de ese marco, al reclamar la participación consciente de los laicos en la liturgia con el objetivo de revitalizar la vida cristiana parroquial (Rousseau, 1951, p. 221). La publicación del *Messebuch der heiligen Kirche* (1884, primer misal en alemán y latín) y el *Vesperbuch* (1893) por Schott, había hecho accesible la misa a los fieles. Ya no se trataba de la restauración de la liturgia antigua, sino de su renovación para la vida cristiana contemporánea, como señaló en su presentación (*La oración auténtica de la Iglesia*) en el Congreso Católico de Mechlin (1909). Sus ideas recogidas en el libro *La piété de l'Église* (1914) ha sido considerado como el «Manifiesto» del movimiento litúrgico. (Funk, 1990; Quitsland, 1973). El movimiento litúrgico apuntaba a lo que la evidencia fenomenológica le había permitido concluir a Durkheim (1982): «cualquiera que haya realmente practicado una religión sabe bien que el culto es el que suscita esas impresiones de alegría, de paz interior, de serenidad, de entusiasmo que son, para el fiel, como la prueba experimental de sus creencias» (p. 429).

A pesar de la oposición del ultraconservador integrismo francés -opuesto a las nuevas ideas, los desarrollos teológicos y los estudios bíblicos-, el ideal de la renovación de la liturgia ganó cada vez más espacio al interior de la Iglesia. Pío X (1903-1914) ya había reconocido la necesidad de «renovar todas las cosas

en Cristo», para llevar el espíritu cristiano a la vida moderna. En su primer *Motu Proprio*, titulado *Tra le sollicitudini* (22 de noviembre de 1903) reclamó la participación activa de los fieles:

Siendo nuestro deseo ardiente el ver restaurado en todo sentido el verdadero espíritu cristiano, y preservado por todos los fieles, hemos juzgado necesario proveer, antes de cualquier otra cosa, a lo que respecta a la santidad y dignidad del templo, en el que los fieles se reúnen para adquirir este espíritu de su fuente indispensable y principal, que es la activa participación en los misterios santos y en la oración pública y solemne de la Iglesia (Seasoltz, 1966, 3-10, 4).

No obstante estos avances, hasta la primera mitad del siglo XX, en la mayoría de las parroquias, el sacerdote seguía celebrando la misa frente al altar dando la espalda a los fieles, salvo casos excepcionales, como el de Romano Guardini en la misa para estudiantes en la capilla de St. Benedikt, en Berlín, y en los encuentros con jóvenes en Burg Rothenfels am Main. Guardini había entrado en contacto con el movimiento litúrgico cuando vivió la experiencia de la oración comunitaria hacia 1906 en una visita a la Abadía de Beuron. El conflicto con la forma en que se practicaba la liturgia lo dejó consignado Guardini en *Vom Geist der Liturgie* (1918), reivindicando la eucaristía como acción comunitaria. El éxito inmediato del libro (doce reediciones en cinco años) contribuyó a la difusión de las nuevas ideas. Guardini siguió desarrollando su pensamiento en distintos artículos y libros donde reflexionó sobre el culto, la oración y el sentido de la iglesia (como *Vom Sinn der Kirche*, 1922), pero también en la práctica como sacerdote diocesano. Para Hans Maier:

Lo que Guardini quería, y lo que logró realizar en el curso de su vida, fueron dos cosas: llevar al movimiento litúrgico fuera de los ambientes monásticos y académicos a las parroquias, con la gente, y mano a mano con este esfuerzo, preparar a los fieles en la liturgia por medio de la teología y de la dirección pastoral (1983, p.150).

Los propósitos del movimiento litúrgico tendrían eco oficial en la encíclica *Mediator Dei* (1947) de Pio XII, al señalar que «La Sagrada Liturgia es, pues, el culto público que nuestro Redentor tributa al Padre como cabeza de la Iglesia; es también el culto tributado por la sociedad de los fieles a su Cabeza y, por Él, al Padre eterno; es, en una palabra, el culto integral del cuerpo místico de Jesucristo, es decir, de la cabeza y de los miembros» (n.19). Pio XII creará además la Comisión para la Reforma Litúrgica General (1948), permitirá oficialmente las misas en lenguas vernáculas y brindará su apoyo al arte moderno: «...es absolutamente necesario que se dé campo de acción a aquel arte moderno que con la debida reverencia y el debido honor sirve a los edificios sagrados y a los sagrados ritos; en tal manera, que pueda unir su voz al admirable concierto de gloria que durante el curso de los siglos han entonado los genios a la fe católica» (n. 9).

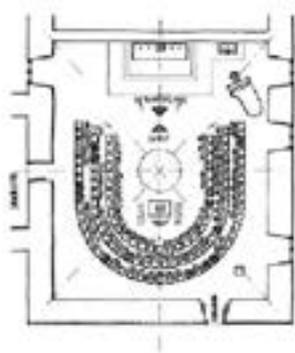


Fig. 5. Rudolf Schwartz, Burg Rothenfels, Planta de la capilla.

En el encuentro entre el pensamiento renovador de la liturgia y la arquitectura moderna, Guardini también jugará un papel importante en la exploración de las condiciones espaciales para el culto. En 1923, Guardini se había propuesto renovar la capilla de Burg Rothenfels con la colaboración del arquitecto Rudolf Schwartz moviendo el altar, el ambón y los asientos para experimentar nuevas formas de liturgia. Con el altar independiente de la pared, el sacerdote podía estar de frente a los feligreses, los cuales estaban dispuestos en semicírculo alrededor del altar. De esta forma el altar concentró la organización del espacio, mostrando cómo la liturgia era la que daba el orden a todo, eliminándose cualquier cosa accesoria que fuese un obstáculo u opacara la participación de la comunidad en el misterio eucarístico. Esta experiencia sería fundamental para Schwartz, cuyo trabajo como proyectista y teórico es un referente obligado en la arquitectura moderna religiosa. En ese mismo año Schwartz diseñará la *Frauenfriedenkirche* de Colonia, un único volumen prismático en cuyo interior la nave apenas se diferencia entre el presbiterio y los fieles por su sobreelevación.

La exploración de los aspectos prácticos del culto, por un lado, y por otro la incorporación de la técnica y las formas abstractas de la arquitectura moderna, se traducirán en la radicalidad de la Iglesia del Corpus Christi en Aquisgrán (1930). Schwarz abandona en este proyecto todo estereotipo formal asociado al programa. La solución se atiene a las necesidades funcionales (litúrgicas), en las que encontró una razón de ser suficiente. El edificio de nave única se revela no solo útil para recibir la congregación de fieles, sino que cobra sentido bajo lo que el arquitecto llamó *Opfergang: Camino sacrificial*. La iluminación natural difiere totalmente de la penumbra tradicional de las iglesias hasta entonces, pues está al servicio de las necesidades de los fieles (la lectura de los libros

de oraciones y cantos) facilitando todos los aspectos de la liturgia. Por su aspecto, esta iglesia fue apodada en su momento como «la fábrica», como correspondía a una arquitectura que no recurría a la ornamentación exterior, los materiales empleados y en general por la sencillez volumétrica. Ante las críticas sobre el aspecto fabril del edificio, Schwarz respondería:

Si es cierta esta similitud, no ha sido mi intención provocarla, aunque es lógico que en épocas oscuras se produzca una intrusión de la construcción del templo en la industria y en dominios que no le sean competentes... Una iglesia podría ser una especie de fábrica de fieles, lo mismo que el esfuerzo para la consecución del pan podría ser explicado sagradamente (1960, p.24).

Con la aparición de nuevas iglesias que asumen las formas y las técnicas de la nueva arquitectura, la identidad de los edificios religiosos asociada a formas historicistas se diluirá. La técnica aplicada para resolver la dificultad de los grandes espacios, los materiales empleados y la austeridad formal, harán que tengan muchas veces un aspecto industrial, solo diferenciándose de las instalaciones fabriles gracias a elementos externos, como los campanarios. La contención formal, la expresión directa de los materiales de la arquitectura moderna, asociados a los valores de sinceridad y pureza, podían verse como afines a los valores del movimiento litúrgico. En ese contexto se redefinirán la arquitectura de la iglesia, su iconografía y simbolismo. El replanteamiento de la arquitectura religiosa y la liturgia abrirían las puertas a la exploración espacial y técnica gracias a los requerimientos de grandes luces de los edificios religiosos de carácter público, unidos a la aparente poca complejidad de los elementos de su programa (aunque compleja por sus implicaciones culturales y simbólicas, pues compromete la liturgia que debería ser su problema funcional central). El edificio religioso pasaría de esta forma, al romper con su identidad tradicional dejando atrás las restricciones tipológicas derivadas de las recomendaciones que en su momento hiciera San Carlos Borromeo (2000) tras el Concilio de Trento.

Con la aparición de nuevas iglesias que asumen las formas y las técnicas de la nueva arquitectura, la identidad de los edificios religiosos asociada a formas historicistas se diluirá.

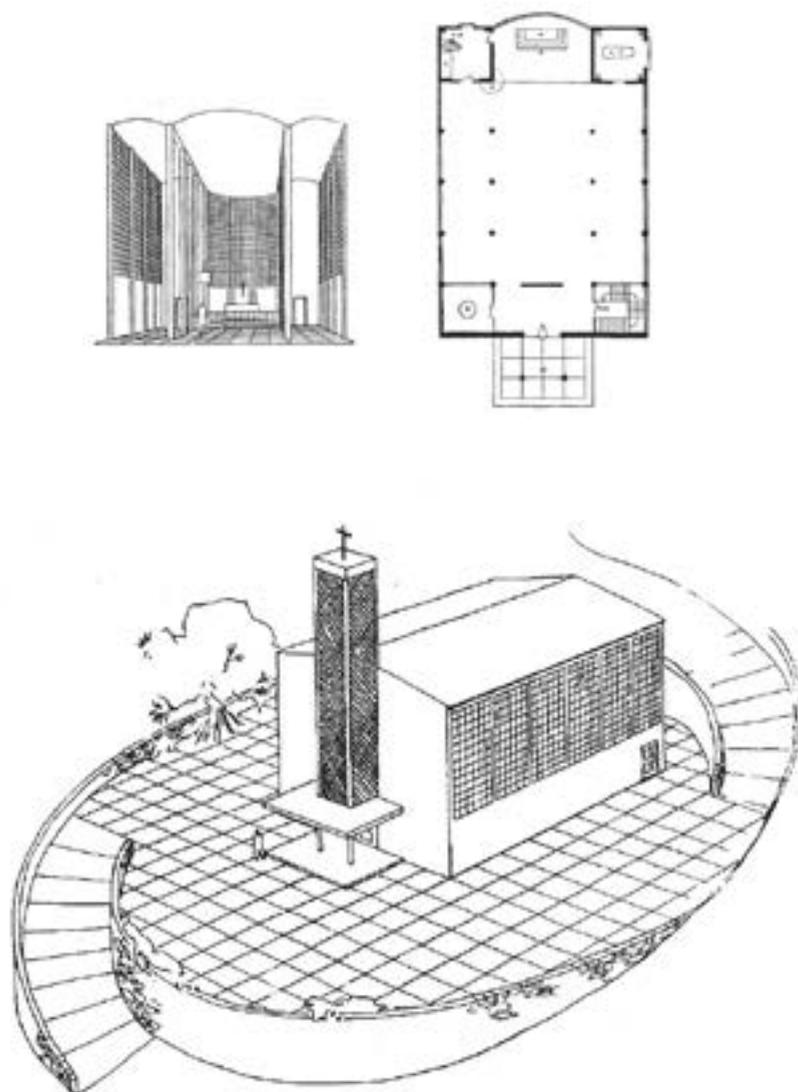
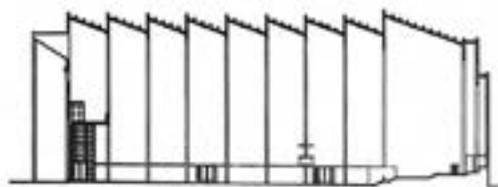
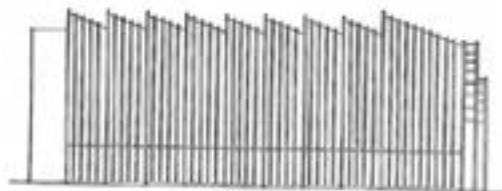


Fig. 6. Lucio Costa, proyecto de iglesia para Monlevade. Axonometría y perspectiva interior.

No obstante, la condición receptora inicial de la arquitectura moderna, expresiones maduras de arquitectura religiosa moderna, se dieron muy tempranamente en Latinoamérica. En el concurso para un conjunto habitacional en Monlevade, promovido por la Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira (1934), Lucio Costa proponía una iglesia que acusaba la influencia de la Iglesia de Raincy de Perret. El proyecto compuesto por tres naves de bóvedas rebajadas, sostenidas por delgadas columnas y una torre en fachada, estaba concebido para ser construido en concreto. La iglesia de La Purísima (Monterrey, 1938-1946) con la que Enrique de la Mora obtendría el Premio Nacional de Arquitectura (1946) y considerada la primera iglesia moderna de México, avanzó técnicamente explorando una combinación de arcos y bóvedas en concreto con formas parabólicas, disolviendo la diferencia entre cerramiento y cubierta, buscando cubrir grandes luces con el menor material posible, pero cubriendo una planta cruciforme tradicional.



Corte longitudinal



Elevación sur

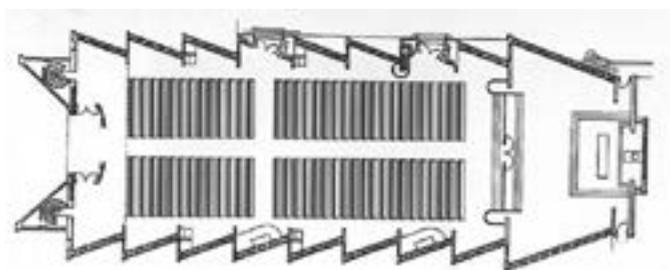




Fig. 7. Hernán Larraín, Catedral de Chillán, Corte, Alzado, Planta y foto interior (Fotografía: Archivo Observatorio Arquitectura y Urbanismo Contemporáneos, Universidad del Valle).

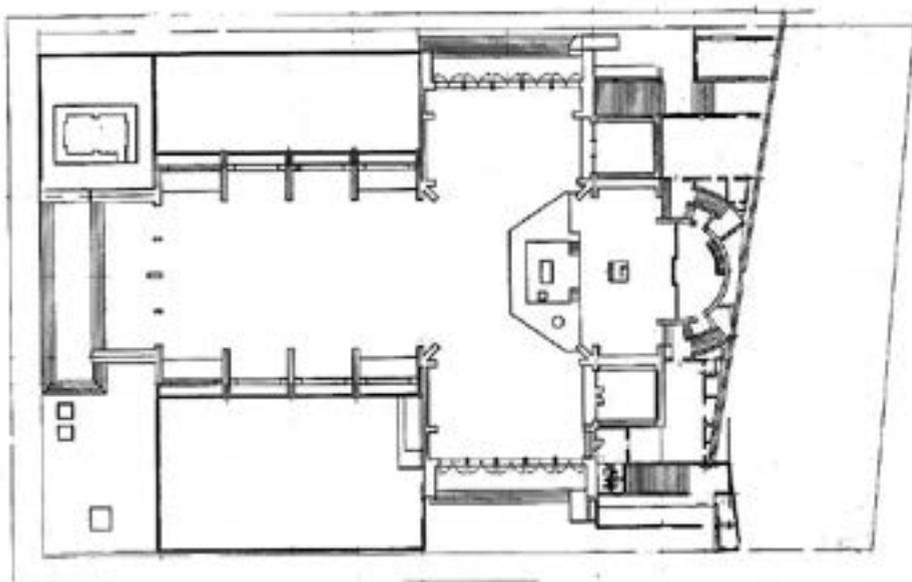


Fig. 8. Enrique de la Mora, La Purísima, Monterrey, Planta y Fotografía de postal.

Tras el terremoto que devastó Chillán, en Chile en 1939, Hernán Larraín Errázuriz diseñó la nueva catedral (construida entre 1941 y 1950) como una nave conformada por una sucesión de arcos parabólicos abocinados de 5 metros de ancho cada uno, dispuestos a lo largo de un eje central. La solución se apoyó en la de Eugene Freyssenet en los hangares de dirigibles para el Aeropuerto de Orly (1923), constituidos por arcos parabólicos autoportantes que eliminaron la separación entre soporte y cubierta, de esta forma una solución práctica, regida por la eficiencia estructural, se pondría al servicio de la arquitectura religiosa con éxito. La luz natural que incidía al interior, gracias al abocinamiento de las piezas, generaba un efecto espacial inédito de desmaterialización semejando una especie de «construcción de luz». La luz natural trasciende lo funcional, dando paso a una experiencia sensible de la luz asociada al carácter sacro del espacio, operación que recuerda la noción de Guardini, de que la cultura solo se crea cuando el hombre avanza de lo existente a aquello que está lleno de significado (Guardini, 1957).

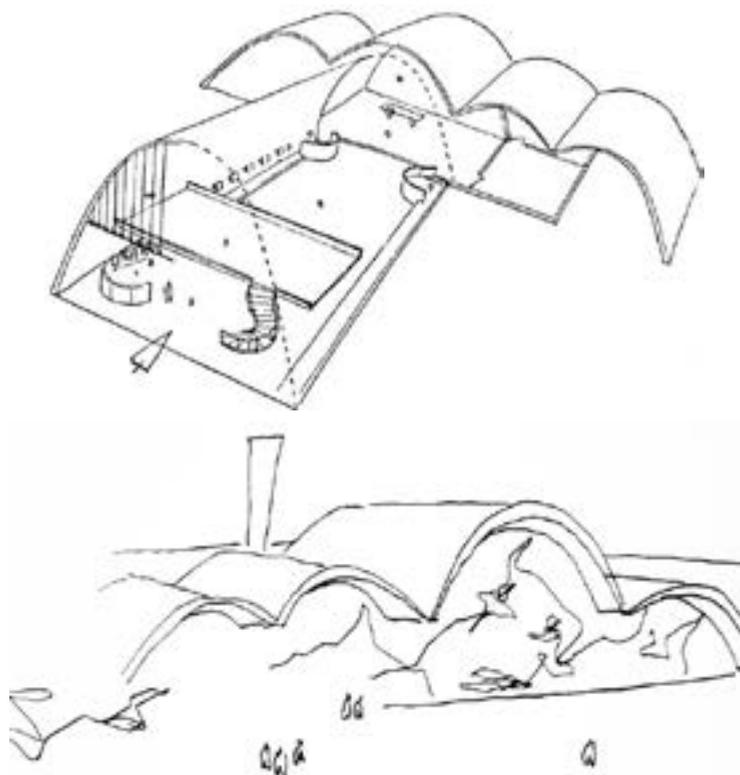
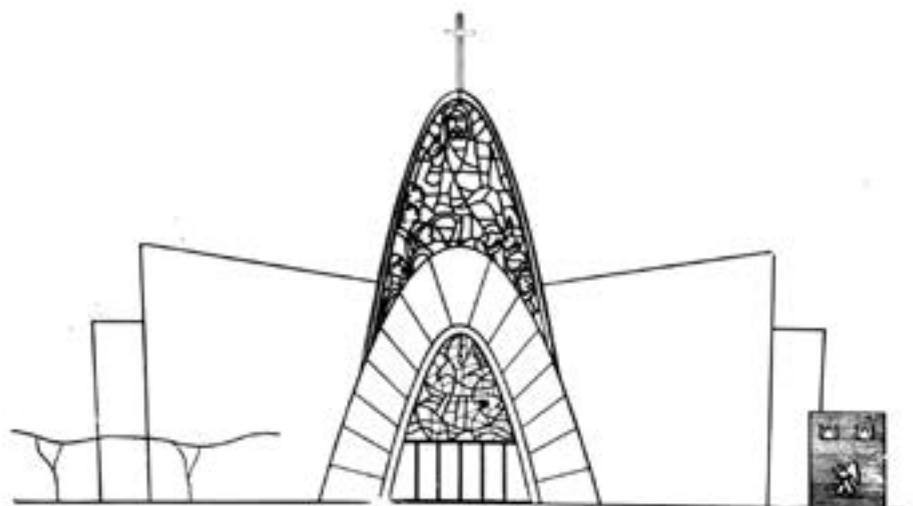


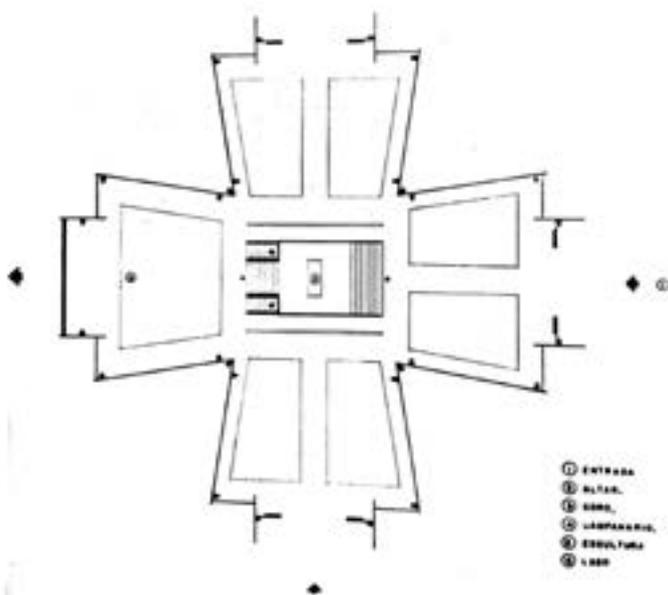
Fig. 9. Oscar Niemeyer, San Francisco de Pampulha, Belo Horizonte, Perspectivas.

En 1943 Oscar Niemeyer diseñaría la capilla de San Francisco de Asís, a orillas del lago de Pampulha en Belo Horizonte, proponiendo una estructura que resuelve completamente el programa consistente en una serie de delgadas cáscaras parabólicas que eliminaban toda diferenciación entre fachada y cubierta, pero que permitían mantener la jerarquía asociada a las diferentes funciones. La más grande, en forma abocinada, corresponde al área de los feligreses y el coro, y en la parte posterior en una serie de cuatro bóvedas se aloja el resto del programa sobresaliendo la bóveda correspondiente al presbiterio, generando una especie de arco triunfal. La torre a manera de campanile vacío se vincula al acceso a la capilla con una delgada losa de cubierta a manera de exonártex. La obra incluía un conjunto de obras de arte concebido como un programa de integración plástica a cargo de Cándido Portinari quien haría los murales y el viacrucis (una de sus obras más importantes), los bajo-relieves en bronce del baptisterio de Alfredo Ceschiatti, los murales abstractos en el exterior de las bóvedas de Paulo Werneck y los pavimentos y jardines de Roberto Burle-Marx. La iglesia fue terminada en 1945 y no obstante la convencionalidad en el tratamiento de su programa, en cuanto a la disposición de los elementos rituales (altar al fondo, púlpito, ambón, coro, baptisterio), debió esperar 14 años más para ser consagrada ante el rechazo del arzobispo Antonio dos Santos Cabral quien la consideró un simple galpón incompatible con el culto católico. El abandono por falta de uso se convirtió en una amenaza, por lo que no obstante su reciente construcción hizo necesario que Lucio Costa propusiera su protección como edificio patrimonial, apoyándose en la recepción positiva que el edificio había tenido en la crítica internacional, que inmediatamente su terminación la había convertido en ícono de la arquitectura moderna latinoamericana; en Colombia acusarían su influencia, entre otros, el Santuario de Fátima en Cali (Ronderos y Garrido Tovar/ Recassens y De Vengoechea), la Parroquia de Fátima en Medellín (Antonio Mesa Jaramillo) o la de Fátima y las capillas del Gimnasio Moderno y la Escuela Militar en Bogotá (Juvenal Moya).

La iglesia fue terminada en 1945 y no obstante la convencionalidad en el tratamiento de su programa, en cuanto a la disposición de los elementos rituales (altar al fondo, púlpito, ambón, coro, baptisterio), debió esperar 14 años más para ser consagrada ante el rechazo del arzobispo Antonio dos Santos Cabral quien la consideró un simple galpón incompatible con el culto católico.



FACHADA LATERAL



PLANTA

- ① ENTRADA
- ② ALTAR
- ③ CORO
- ④ CONFESIONARIO
- ⑤ EDICULO, Pulpito
- ⑥ LIBRO

Fig. 10. Juvenal Moya, Capilla Gimnasio Moderno, Bogotá. Alzado y Planta.

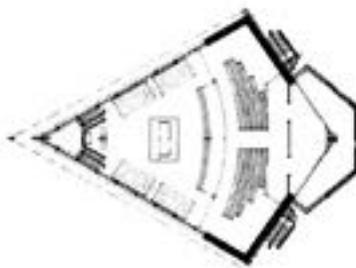


Fig. 11. Enrique de la Mora, Félix Candela. Nuestra Señora de la Soledad, Coyoacán, México. 1956. Fotografías del interior, fotógrafo sin identificar, planta.

Las cáscaras aplicadas a las grandes luces de la arquitectura religiosa se extendieron por todo el continente. En la Iglesia de Virgen de la Medalla Milagrosa (México DF, 1953), Félix Candela ya había ensayado el empleo de cáscaras, aunque aplicada a una planta basilical convencional. La capilla de Nuestra Señora de la Soledad (Coyoacán, México DF, 1956-1958) realizada en colaboración con Enrique de la Mora, es una planta con forma de deltoide convexo cubierto por un paraboloides hiperbólico. Los puntos más altos de la cubierta se ubican en los extremos de la diagonal más larga, la cual corresponde con el eje dominante en el espacio sobre el cual se ubican el acceso y el altar. La imposibilidad de rematar el eje con un retablo dada la forma acusada del ángulo y el descenso de la cubierta marcado por el contraluz, hizo que la solución planteada consistiera en un gran ventanal en forma de rombo, donde el gran vuelo de la cubierta se acentúa aún más por la solución de simetría a partir de un eje horizontal, pues los antepechos descienden con una pendiente inversa equivalente. El efecto perspectivo de la planta agudiza el infinito del punto de fuga y al mismo tiempo, con la disposición del altar y la línea virtual entre los vértices del rombo, se consolida la centralidad del espacio. La frontalidad de este tipo de visualidad, como señaló Evans (1990), hace aparecer la simetría de eje horizontal, en este caso presentando de una nueva forma la tensión entre el cielo y la tierra. Los feligreses de esta forma perciben el mundo como un único horizonte, acorde con la condición misional de la comunidad. La transparencia de la envolvente (no obstante el vitral de Kitzia Hoffman) presenta el horizonte continuo como un infinito omnipresente. Aunque están presentes los distintos elementos del culto, la experiencia espacial apunta más a hacer conciencia de la creación, en su condición de contexto existencial del hombre, como espacio sacro. El hecho de que la capilla se construyera para el noviciado de los Misioneros del Espíritu Santo y sus seminaristas, facilitó sin lugar a dudas la ubicación del altar en forma exenta, lo que facilitaría no solo el oficiar la misa *versus populum* sino también la activa participación de la comunidad en la Eucaristía. Candela participaría en muchas más iglesias, entre las que cabe destacar las de San José Obrero y San Vicente de Paul (1959) con soluciones espaciales funcionales similares. Cabe destacar también el proyecto de la Capilla Abierta en Palmira (Lomas de Cuernavaca, Morelos), donde se retoma una tipología usual de la arquitectura de evangelización en México en el siglo XVI.

El efecto perspectivo de la planta agudiza el infinito del punto de fuga y al mismo tiempo, con la disposición del altar y la línea virtual entre los vértices del rombo, se consolida la centralidad del espacio.

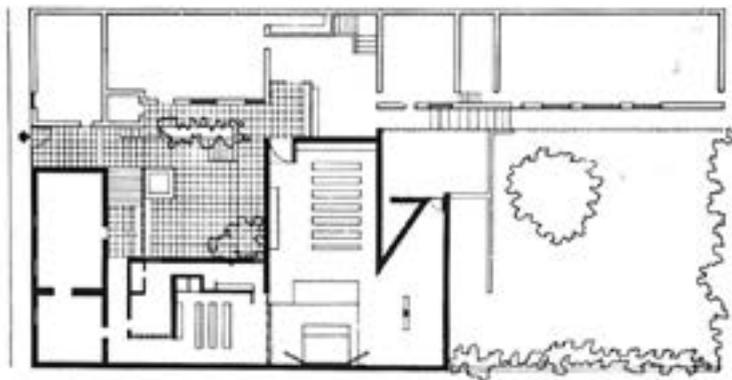


Fig. 12. Luis Barragán, Capilla Capuchinas de Tlalpan. Foto: F. Ramírez, planta.

La obra de Barragán contrasta abiertamente con la de Candela. Frente a la audacia estructural y la disolución de los bordes, Barragán contrapone en su arquitectura más característica, el intimismo y la introspección. La primera iglesia moderna que diseñó Barragán fue la del Calvario en Guadalajara (1955-1956), la cual se construyó con algunos cambios. El artista Mathías Goeritz, se encargó de los vitrales abstractos de la misma. El contacto con Goeritz, autor del Manifiesto de la Arquitectura Emocional (1954) fue fundamental en la exploración de espacios místicos, pues el tema de lo sacro fue una constante en las búsquedas del artista alemán. De hecho, el propio Goeritz en la época de más intensa colaboración con Barragán exploró espacialidades sacras a través de varios proyectos de capillas abiertas, igualmente trabajó crucifijos, vitrales, y una serie de relieves en planchas metálicas, todas ellas con carácter abstracto pero capaces de generar un clima propicio para la reflexión e introspección. La Capilla de las Capuchinas de Tlalpan (1953-1960) se levanta al interior de un pequeño convento construido entre medianeras, por lo que la presencia volumétrica y el tema de la representatividad ya estaba obviado. La capilla se ubica transversalmente al predio, dividiéndolo en dos patios, el primero casi cuadrado está conformado en dos de sus lados por las dos capillas, una que corresponde al coro y la segunda mucho más grande. El carácter íntimo se refuerza por el recorrido en directriz acodada para acceder a ellas. La luz amarillenta, teñida por los vitrales de Goeritz lo baña todo, y una cruz se dibuja contra el fondo de la capilla ocupado por un retablo dorado de tres cuerpos. El efecto de la cruz proviene de una cruz oculta en un costado en una especie de capilla lateral que toma la luz al patio más interno para proyectarla sobre el altar. Estos recursos generan un ambiente de misterio que favorecen, por encima de todo, la oración y la contemplación, de esta forma el espacio lleva al concierto de los sentidos con la oración. La disposición del programa muestra el carácter convencional respecto a las iglesias de conventos de monjas anteriores al concilio y las técnicas de construcción son tradicionales, pero la forma de resolver el programa iconográfico (altar, crucifijo) son de un grado de depuración que difícilmente se intuye puedan ser superados y recuerdan al Salmo que canta «En tu luz vemos la luz» (Sal. 36,10).

La obra de Barragán contrasta abiertamente con la de Candela. Frente a la audacia estructural y la disolución de los bordes, Barragán contrapone en su arquitectura más característica, el intimismo y la introspección.

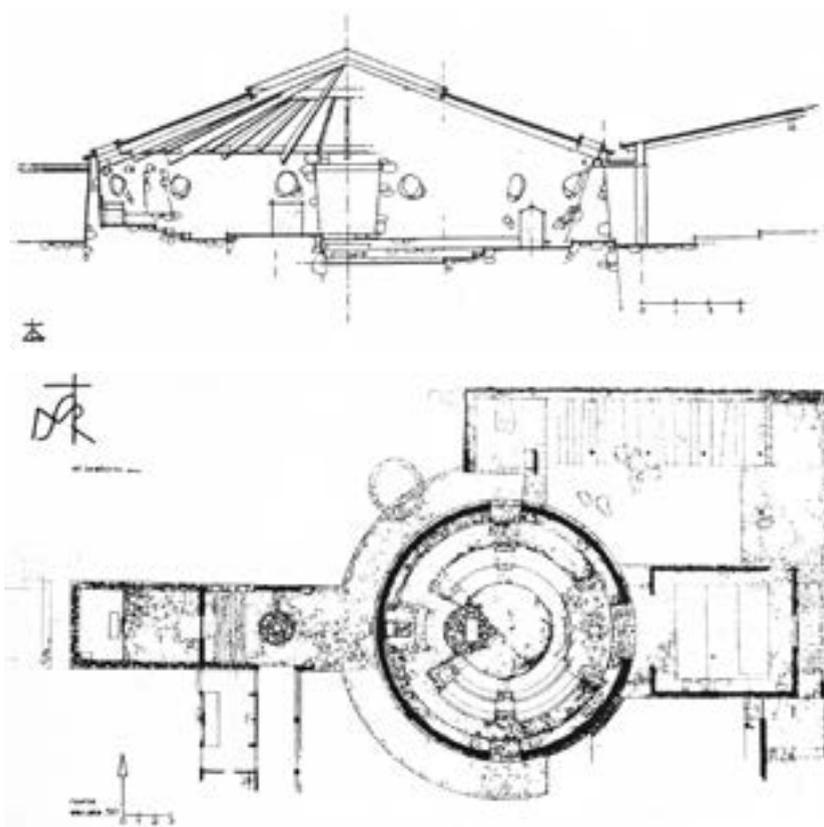
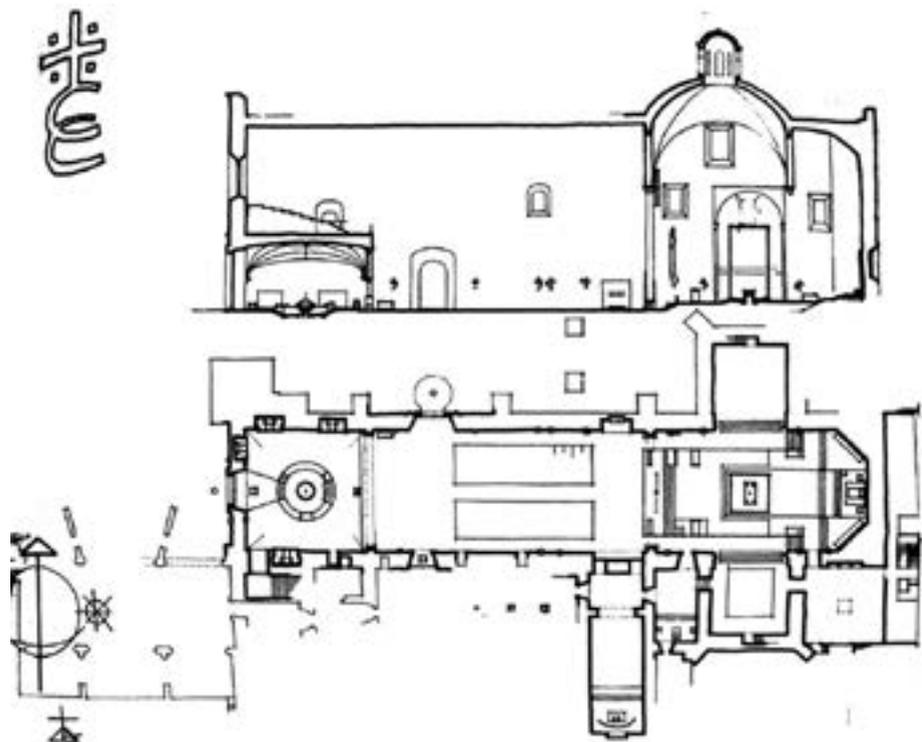


Fig. 13. Gabriel Chávez de la Mora. Capilla en el Monasterio Benedictino de Santa María de la Resurrección, Cuernavaca (Morelos). El padre Chávez de la Mora celebrando la liturgia (Fotógrafo sin identificar). Planta.

La introducción de las ideas del movimiento litúrgico se hizo, como era de esperar, a través de los monasterios benedictinos. En México, el benedictino de origen belga Gregorio Lemerrier había fundado en 1950 el Monasterio de Santa María de la Resurrección en Ahuacatlán (Morelos), al que ingresó como monje el arquitecto Gabriel Chávez de la Mora, quien diseñaría y construiría su capilla entre 1956 y 1957. La capilla de planta circular tenía el altar en el centro, de tal forma que el sacerdote no oficiaba de espaldas a los feligreses, sino que estos además se disponían a su alrededor. En esta capilla y con el apoyo de Monseñor Sergio Méndez Arceo de Cuernavaca, se empezaría a celebrar la misa en castellano cuando aún lo usual era que fuese en latín. Los materiales fueron empleados en su condición natural y de esta forma ennoblecidos. Esta condición natural de los materiales dispuestos en una geometría estricta adquiría carácter simbólico gracias a la luz natural que bañaba el espacio gracias a la dilatación de la estructura de la cubierta de madera de los muros de piedra. La solución tan sencilla como efectiva para dar fuerza a dos opuestos, la inmaterialidad espacial y la materialidad física, va más allá de solucionar una necesidad utilitaria, como realidad sensible y simbólica que dotando al recinto de un aura especial que envolvía a la comunidad en el ejercicio de la liturgia. Una segunda dilatación, al centro de la cubierta hacía que la luz bañase directamente el altar acentuando su carácter focal y simbólico en la vida litúrgica de la comunidad.

Al mismo tiempo, Monseñor Méndez encargaría al monje Chávez de la Mora del proyecto el *reacondicionamiento litúrgico* de la Catedral de Santa María de la Asunción de Cuernavaca, el cual duraría hasta 1959, cuando fue consagrada. Este edificio era una iglesia franciscana del siglo XVI, el cual contaba con una serie de altares laterales historicistas del siglo XIX como había sido de uso frecuente. Los altares fueron removidos, dejando expuestos un conjunto de murales sobre los mártires franciscanos de la evangelización del Japón. En esta obra participarían, además, Ricardo de Robina, arquitecto y arqueólogo y el artista Mathias Goeritz, quien había sido maestro de Chávez de la Mora en la universidad y quien se encargaría de los vitrales. La austera y precisa intervención se concentró en dar todo el protagonismo al altar, eliminando todo elemento distractor. Sobre él se hace gravitar todo el espacio, acentuando su protagonismo bajo un baldaquino minimalista tras el cual se dispone como fondo un plano dorado contra el que se recuesta la silla del obispo, rematando el eje que tiene su inicio en la pila bautismal ubicada en el sotocoro al otro extremo y próxima a la entrada. El proyecto fue objeto de numerosas polémicas desde las mismas obras, por lo que debió hacerse a puerta cerrada. A la crítica de los expertos en patrimonio se sumó también las de miembros del clero, no



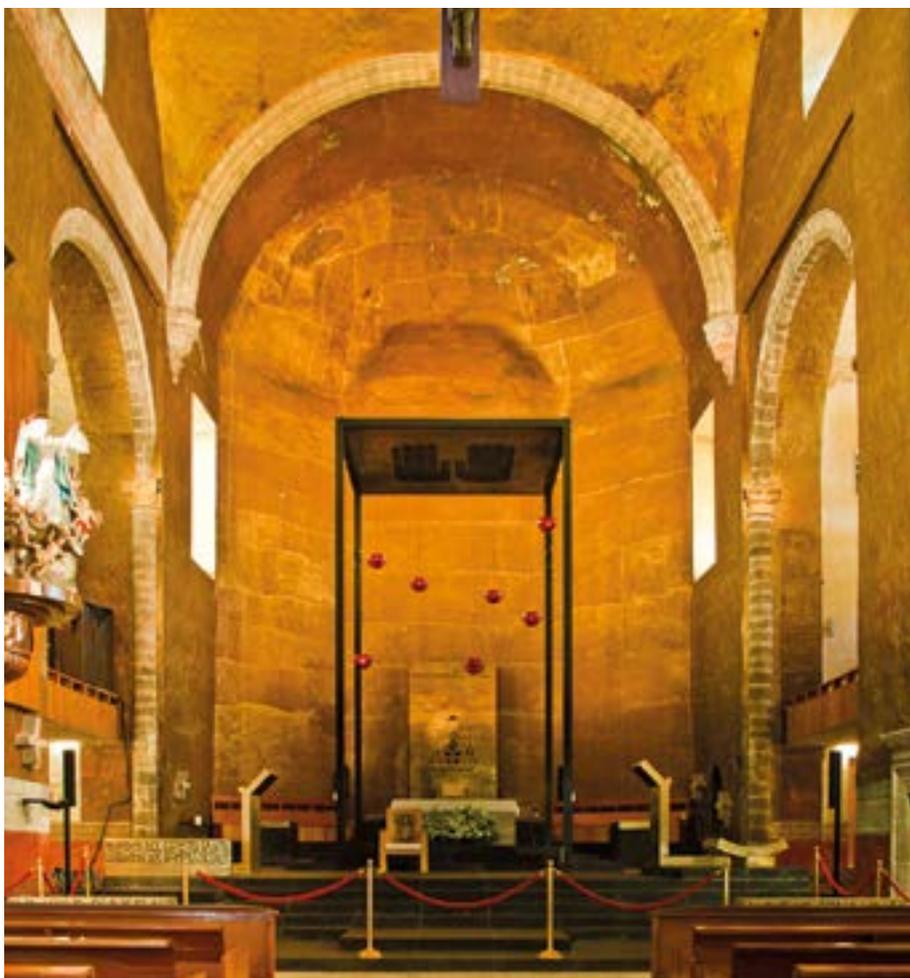


Fig. 14. Gabriel Chávez de la Mora. Reacondicionamiento litúrgico, Catedral de Cuernavaca antes y después de la intervención. Postales (fotógrafo sin identificar). Planta y Corte y fotografía actual (Archivo - Observatorio Arquitectura y Urbanismo Contemporáneos).

obstante la aprobación del papa Juan XXIII (Espino Armendáriz, 2015, pp.16-17). Tras el Concilio Vaticano II sería visto como un anticipo al espíritu litúrgico reformador y su intervención técnica como referente en las ideas contemporáneas sobre conservación patrimonial.



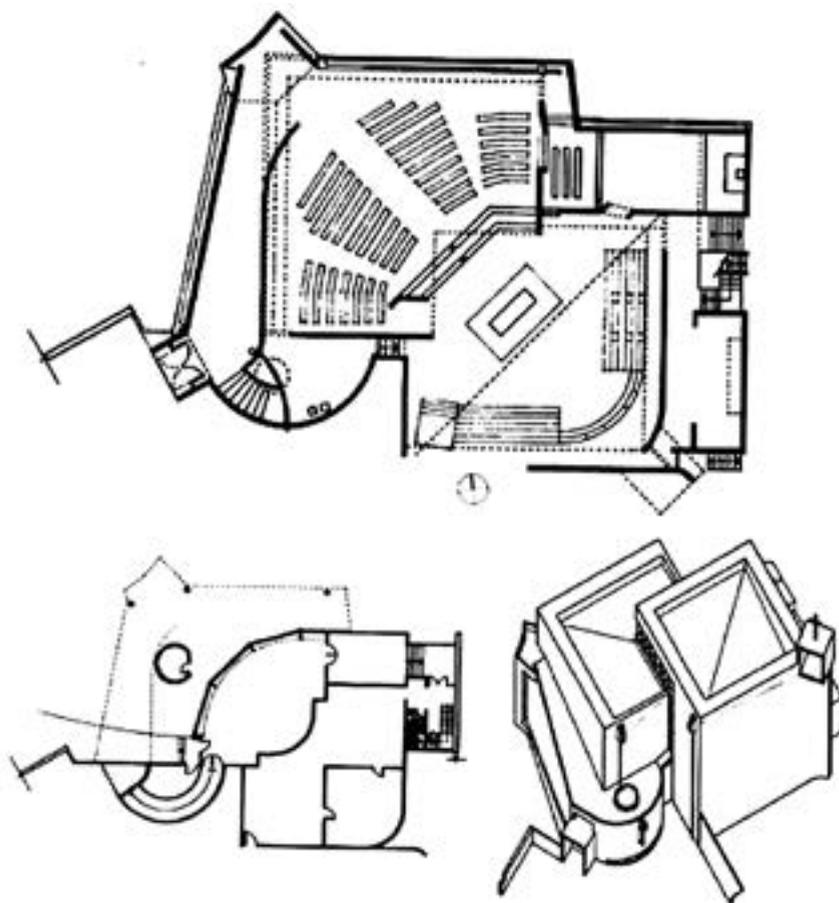


Fig. 15. Gabriel Guarda y Jaime Correa. Capilla Abadía de Las Condes, Santiago de Chile.

La capilla de la Abadía de Las Condes (Santiago de Chile, 1964) se ha constituido también en un ícono de la arquitectura latinoamericana moderna. El diseño del monasterio había sido objeto de un concurso que había ganado un equipo liderado por Jaime Bellalta, pero solo alcanzó a construirse una parte. En una segunda instancia otros arquitectos vinculados a la Universidad Católica de Valparaíso hicieron nuevas propuestas para continuar el proyecto inicial, pero los servicios religiosos siguieron adelantándose en una capilla provisional. Martín Correa y Gabriel Guarda dos jóvenes arquitectos que ingresaron a la vida monacal se encargarían finalmente del diseño de la nueva capilla.

El proyecto son básicamente dos cuadrados yuxtapuestos en una diagonal común. El que corresponde al presbiterio se yuxtapone sobre el que corresponde a los feligreses al que se llega por una rampa que se desprende del vértice opuesto. La capilla se desprende del cerro, levantándose hacia el vacío. La rampa se evidencia desde el ingreso de una caja de concreto que enfatiza su materialidad, gracias a las huellas de la madera de los encofrados en los que fue vaciado. La yuxtaposición de las partes de la capilla acentúa la masividad de la fundición. Al pasar la puerta, el feligrés se ve obligado a una especie de corto peregrinaje a través de la rampa, que, no obstante estar claramente diferenciada forma parte, del espacio interior. Pero lo que en el exterior es masividad, en el interior se desmaterializa gracias a los sorprendentes efectos de la luz que incide tras los distintos planos que conforman el recinto. Se asiste a una experiencia inefable de contrarios, materia y espacio, opacidad y luz. Una vez se termina el ascenso, a un costado del espacio del presbiterio se encuentra una ventana hacia un recinto bañado de luz dorada, único punto de color en un espacio dominado por el blanco y donde se percibe parcialmente un Cristo y que corresponde a una pequeña capilla donde se encuentra el sagrario. En el espacio de la capilla, propiamente dicho, hay muy pocos elementos iconográficos que identifiquen el carácter cristiano del edificio, una virgen que ha quedado atrás en el punto de inflexión desde el ingreso, los discretos elementos que marcan un viacrucis, sin embargo, no hay duda que se está en un espacio sacro. La disolución de los bordes físicos por el efecto de la luz presenta el espacio como infinito. El efecto prodigioso de la luz conmueve y crea un ambiente propicio a la reflexión y la oración. La capilla tiene dos focos, el que corresponde al recinto del sagrario y otro el altar el cual es el epicentro de la liturgia al disponerse la comunidad religiosa por un lado y los feligreses por otro a su alrededor. La duplicidad de espacios sacros (altar y sagrario) y su relación cobra en esta capilla un sentido particular, que recuerda que es la acción de los hombres, en este caso a través de la liturgia, la que hace que Cristo esté presente en sus vidas. Su densidad simbólica acompañada de la complejidad y claridad espacial deviene de toda la riqueza del movimiento litúrgico, del cual era natural heredera la comunidad de Las Condes que tiene su origen en las abadías, inicialmente de Solesmes y consolidada con Beuron, uno de los principales centros de estudio y experimentación litúrgica del monacato benedictino. Muy pocas obras ejemplifican mejor la idea de Alois Riegl (1980) de que «la historia del arte se presenta como una lucha contra la materia», ni tampoco muestran cómo aquí la acción como potencia misma del espacio.



Fig. 16. Claudio Caveri y Eduardo Ellis. Nuestra Señora de Fátima, Martínez-Buenos Aires. Fotografía exterior (Archivo Observatorio arquitectura y urbanismo contemporáneos). Axonometría y planimetrías.

Buena parte de la arquitectura religiosa replantea sus contenidos haciendo una lectura del cristianismo en términos secularizados, revisando el rol del espacio de la comunidad cristiana (ecclesia) en el contexto de la realidad contemporánea. Dicha mirada secularizada compromete los valores y el programa arquitectónico del edificio religioso, llevando en algunos casos a proponer las iglesias como espacios comunitarios. Un ejemplo pionero es la Iglesia de Nuestra Señora de Fátima (Martínez, Buenos Aires, 1956-1957) de Claudio Caveri y Eduardo Ellis. El proyecto fue ganador de un concurso cuyas bases habían sido redactadas por el padre Fidel Horacio Moreno, a partir de las ideas de un movimiento parisino de los años 50 denominado *El pueblo alrededor del altar*; también propendía una renovación de la liturgia retornando a la idea de «ecclesia» original. El edificio, si bien es una planta cruciforme, adopta esta disposición no solo para disponer la comunidad alrededor del altar, sino para controlar la escala en las áreas ocupadas por los feligreses, intentando generar un ambiente familiar gracias a la marcada horizontalidad del espacio acentuado por la poca altura de las cubiertas. La utilización de materiales vernáculos y la renuncia a toda forma de espectacularidad estructural o formal parecen estar inspiradas en los estudios sobre la arquitectura cultural de las primeras comunidades cristianas, al tiempo que reivindican las formas arquitectónicas de la tradición local, anteceden varios años no solo las ideas conciliares, sino también los desarrollos teológicos latinoamericanos centrados en los valores comunitarios.

Conclusión

Al tiempo con la modernización de la sociedad y de la arquitectura, dentro de la Iglesia Católica también se gestaron, desde el siglo XIX, dinámicas modernizadoras que demandaron la renovación teológica y litúrgica, buscando mayor articulación de la vida de la Iglesia con la sociedad moderna. Si bien este tiene en el Concilio Vaticano II, realizado entre 1962 y 1966, su hecho más reconocido, desde antes del mismo, en el siglo XX en América Latina las demandas de modernización se pueden contrastar en los cambios en la arquitectura de las iglesias.

La refundación a partir del origen como causa de la forma estará de diversas formas en las arquitecturas religiosas más significativas contemporáneas, tanto en su ruptura con las tradiciones historicistas como en la exploración técnica y espacial, pues el partir de los orígenes provocó la simplificación de la forma construida, con lo que las relaciones espaciales adquirieron mayor importancia.

En los casos estudiados se evidencia que los monasterios y noviciados favorecieron inicialmente la renovación del espacio arquitectónico en función de la renovación litúrgica, y si bien estas capillas tienen formas culturales distintas de las catedrales e iglesias parroquiales influyeron muy rápidamente en estas, pues la renovación de la liturgia favoreció la modernización de la arquitectura y que los valores compartidos (entre las ideas litúrgicas y la arquitectura) de autenticidad,

esencialidad y pureza permitieron exploraciones formales intensas, coadyuvando a la consolidación de los lenguajes arquitectónicos, incluso por arquitectos cuyas ideologías distaban del catolicismo al que sirvieron como arquitectos.

Referencias

- Abril-González, J.C. (2015). El espíritu de la reforma litúrgica. *Cuestiones Teológicas*, (97), 101-132
- Borromeo, C. (2000). *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae libri duo*. El Vaticano: Libreria Editrice vaticana.
- Borsi, F. y Godoli, E. (1978). *París 1900*. Nueva York: Rizzoli.
- Britton, K. (Ed.) (2011). *Constructing the Ineffable: Contemporary Sacred Architecture*. Boston: The Yale School of Architecture.
- Cingria, A. (1930). *La décadence de l'art sacré, Paris: l'Art catholique*. Fragmento citado, traducción del autor.
- Compagnon, A. (1991). *Las cinco paradojas de la modernidad*. Caracas: Monte Ávila.
- Durkheim, E. (1982). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal.
- Durkheim, E. (1996). *Sobre la definición de los fenómenos religiosos*. En Clasificaciones primitivas (y otros ensayos de antropología positiva), Barcelona: Ariel.
- Espino, S. (2015). Vandalismo embellecedor. El reacondicionamiento de la catedral de Cuernavaca. *Qui- roga*, (7), 10-21.
- Evans, R. (1990). Mies van der Rohe's Paradoxical Symmetries. *AA Files*, 19, 56-68.
- Frampton, K. (1999). *Estudios sobre cultura tectónica*. Madrid: Akal.
- Funk, V. (1990). *The Liturgical Movement (1830-1969)*. En The New Dictionary of Sacramental Worship. Collegeville: The Liturgical Press.
- Guardini, R. (1918). *Vom Geist der Liturgie*. Freiburg: Herder.
- Guardini, R. (1957). *Cartas del Lago de Como*. San Sebastián: Dinor. Ed. original: 1927. Briefe vom Comer See. Mainz: Matthias-Grünewald-Verlag.
- Herwegen, I. (1957). *Iglesia, arte, misterio*. Madrid: Guadarrama.
- Hitchcock, H. R. y Johnson, P. (1932). *The International Style. Modern Architecture since 1922*. Nueva York: MoMA.
- Maier, H. (1983). *Nachwort*. En Guardini, R. *Vom Geist der Liturgie*. Mainz: Mathias Grünewald.
- Palmer, P. (1997). *Iglesias de la Modernidad en Chile*. Recuperado de https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/2070/Presentacion_libro_Sra_Montserrat_Palmer.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Plazaola, J. (2001). *Arte e Iglesia: veinte siglos de arquitectura y pintura cristiana*. San Sebastián: Nerea.
- Pío XII (1947). *Mediator Dei et Hominum (1997)*. Madrid: Edice.
- Pugin, A. (1841). *The true principles of Christian Architecture*. Edición original digitalizada, recuperada de: <https://archive.org/details/trueprinciplesp00pugigoog>
- Quitsland, S. (1973). *Beauduin*. New York: Newman.
- Ratzinger, J. (1985). *Informe sobre la Fe*. Madrid: BAC.

- Riegl, A. (1980). *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona: G. Gili. Ed. Original: 1893.
- Rosati, M. (2003). The Marking and Representing of Society: Religion, the Sacred and Solidarity among Strangers in a Durkheimian Perspective. *Journal of Classical Sociology*, 3(2),173-196.
- Rousseau, O. (2011). *The Progress of Liturgy: An Historical Sketch*. Whitefish MT: Literary Licensing. Ed. Original: 1951. *The Progress of Liturgy: An Historical Sketch from the Beginning of the Nineteenth Century to the Pontificate of Pius X*. Westminster, MD: Newman Press.
- Schwarz, R. (1960). *Kirchenbau. Welt vor der Schwelle*. Heidelberg: Kerle.
- Seazoltz, R. K. (ed.) (1966). *The New Liturgy: A Documentation, 1903 to 1965*. New York: Herder and Herder.
- Schmarsow, A, (1893). *La esencia de la creación arquitectónica*. Conferencia de habilitación, Universidad de Lipzig el 8 de noviembre de 1893. <https://historiadelarte2008.wordpress.com/2008/09/26/la-esencia-de-la-creacion-arquitectonica/>
- Shepperd, La. C. (1970). *The new Liturgy*. Londres: DLT.
- Vattimo, G. (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Watkin, D. (1981). *Moral y Arquitectura*. Barcelona: Tusquets.
- Weber, M. (1986). *El político y el científico*. Madrid: Alianza.
- Worringer, W. (1953). *Abstracción y naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica. Ed. original: 1908. *Abstraktion und Einfühlung*. Múnich: R. Ripper & Co.