



**Carmen Díez Medina**

DOI: <https://doi.org/10.4995/lc.2023.19038>

**Rafael Moneo**  
**Sobre Ronchamp**

Madrid: Acantilado 110, 2022.  
Formato: 11,7 x 18, 128 pag, ill.  
Idioma: Español  
ISBN: 978-84-18370-86-1

Pensar que un análisis firmado por Rafael Moneo de un edificio tan relevante para la historia de la arquitectura como es la Capilla de Ronchamp pudiera precisar de cualquier tipo de presentación o recomendación no podía, en ningún caso, ser el espíritu que animara esas notas. Por otro lado, escribir un comentario crítico o recapitular a modo de síntesis las reflexiones que Moneo despliega a lo largo de su ensayo se me antojaba aún menos acertado para la ocasión.

Más allá de animar a quien tenga este libro entre las manos a dejarse conducir de la mano de Moneo por las entrañas de la Capilla, un viaje apasionante que les llevará a descubrir las intenciones de Le Corbusier y los mecanismos de los que este se vale para materializarlas, ¿qué podía sugerir a los lectores de *Sobre Ronchamp*?

Reflexionando sobre este pequeño libro, comencé a vislumbrar que Rafael Moneo descubría las cartas con las que juega como arquitecto, aparentemente ocultas bajo la descripción y el análisis de la obra del arquitecto suizo. Con el mismo cuidado con el que un restaurador va recuperando el original bajo varias capas de pintura, los lectores de *Sobre Ronchamp* irán descubriendo a lo largo de este ensayo cómo entiende Rafael Moneo el problema de la arquitectura religiosa. Y es que, desde su visión de arquitecto, y a pesar de no hacer ni una sola referencia –ni explícita ni implícita– a sus propias obras, este texto entraña una reflexión sobre lo que para él significa construir un espacio religioso. Intentaré explicarlo a continuación.

Dos partes nitidamente separadas y con un carácter bien distinto estructuran el volumen. En la primera mitad del libro queda patente que Rafael Moneo escribe siempre desde la atalaya de la arquitectura pensada para ser construida, es un texto escrito por alguien para quien el fin último es la materialización de las ideas. Frente a otras aproximaciones – pienso en el magnífico *Breviario de Ronchamp* de Josep Quetglas, tan sugerente y repleto de anécdotas fruto de una escrupulosa investigación y conocimiento de la obra de Le Corbusier– Rafael Moneo propone una lectura del edificio más próxima a aquellas cuestiones profesionales vinculadas al compromiso que supone construir un edificio. Ya desde las primeras líneas emprende una disección del

proyecto de la Capilla con espíritu analítico, atento a todos los detalles y, sobre todo, rastreando los mecanismos, las estrategias de proyecto de las que se ha valido Le Corbusier para conseguir sus propósitos. Así, sin ningún tipo de preámbulo, Moneo comienza describiendo las impresiones de su primera visita a Ronchamp, lo que él ha percibido como arquitecto: la sorpresa por su pequeña escala, la posición en el paisaje, su ambición plástica y la inusitada experiencia sensorial que provocó en él la vivencia del espacio interior. Y el modo de pensar de Moneo se define aún más cuando advertimos que, en lugar de deleitarse con las capacidades sensoriales de la arquitectura de la Capilla, se esfuerza en comprender cómo el arquitecto suizo ha alcanzado sus objetivos con los instrumentos propios de la disciplina. Enseguida abandona los comentarios que hacen referencia a su condición de ‘Arca de Noé’, de ‘cueva’, de ‘lugar con vida propia’, para pasar, casi de forma abrupta (“Tres opciones ofrece Le Corbusier para entrar en la Capilla”, p. 7), a analizar las estrategias de proyecto, a señalar los instrumentos de los que el Le Corbusier arquitecto –no el pintor, ni el artista– se vale para controlar el proyecto. Así, va examinando en detalle la situación de los accesos y el impacto que cada uno de ellos produce, la manipulación del espacio a través de los paramentos convexos, el aparejo del pavimento que busca acentuar el eje de orientación canónica, la condición anómala de algunos elementos arquitectónicos, como la ventana con la imagen de la virgen, el ábside, la cubierta... que anticipan el principal *Leitmotiv* del proyecto –la dialéctica del ‘dentro’ y el ‘fuera’–, el ‘arrepentimiento’ de Le Corbusier sobre la situación original de la cruz del altar...

Moneo se retrata inconscientemente al dejarnos ver que lo que le interesa descubrir son los mecanismos proyectuales que han permitido a Le Corbusier materializar esa atmósfera de Ronchamp que hace sentir cautivo en su interior al visitante, que da lugar a un espacio que nos incita a “plantearnos los misterios y enigmas que acompañan a nuestra existencia” (p. 12). Y continúa enumerando una serie de estrategias de diseño empleadas por el arquitecto suizo “que sabe bien cómo se percibe la arquitectura” (p. 12): el pavimento descendente y la cubierta ascendente que generan una antítesis del espacio perspectivo, el interior que ignora jerarquías,

la faja luminosa que realza la sorpresa de una cubierta colgante como elemento autónomo y ajeno a los muros...

Tras este análisis –que podemos considerar disciplinar y que evidencia la importancia que concede Moneo al adecuado manejo y control de los instrumentos propios de la arquitectura–, esta primera parte del discurso se adentra en unas cuestiones que, a mi modo de ver, resultan esenciales para descubrir cuáles son los problemas de fondo que preocupan e interesan a Rafael Moneo como arquitecto. Y así, cuando expone que todas estas decisiones las toma Le Corbusier “sirviéndose de unas formas arquitectónicas que no responden a nada conocido, sino que son fruto del instinto de quien cree saber lo que con ellas se puede hacer” (p. 14-15) está llamando la atención sobre una doble cuestión, clave para entender cómo entiende Moneo la arquitectura en general y la arquitectura religiosa en particular. Por un lado, alude al potencial expresivo que puede tener el lenguaje de lo sensorial en la arquitectura y, por otro, a la posibilidad de trabajar con formas inesperadas que no arrastran ningún significado adquirido a lo largo de la historia. No en vano, el hilo de este argumento será el que le permita cerrar su discurso.

Y a continuación, entrelazadas con una serie de consideraciones sobre el modo en el que Le Corbusier entiende el potencial de las formas en Ronchamp, Moneo va a encadenar tres series de preguntas que, en mi opinión, destilan los argumentos centrales de su reflexión y que, en paralelo, de forma subrepticia, ofrecen pistas para imaginar cómo se posiciona él al respecto. En la primera de ellas, Moneo plantea:

“¿Pueden las formas por sí mismas encerrar un significado? ¿O más bien hay que admitir lo contrario, que es desde la cultura, desde la historia de los significados de las formas, desde donde adquieren sentido estas, llevándonos a pensar que pueden influir en nuestros afectos?” (p. 15).

Desde el primer momento intuimos vagamente que Moneo se alinea con la segunda opción frente a la primera, que es la que piensa que está explorando Le Corbusier en Ronchamp. Y pasa sin más a describir la posición de Le Corbusier, remitiéndose a las palabras del

maestro suizo cuando, en el volumen 5 de su obra completa, habla de la psicofisiología de la sensación y argumenta cómo las formas son capaces de afectarnos, de generar estados de ánimo. “Son las sensaciones, manifiestas en la experiencia del espacio, de un espacio como el de Ronchamp, las que nos trasladan a la esfera de lo trascendente, confirmando esa relación psicofisiológica de la que Le Corbusier hablaba” (p. 17). Algunas páginas más adelante, complementa esta aproximación con la idea, también lecorbusieriana, del ‘espacio indecible’, que hay que entender, en palabras de Moneo, “como un espacio de otra dimensión, cargado de connotaciones epistemológicas e incluso metafísicas” (p. 20). Moneo afirma que hay “espacios que pueden incluso ignorar el mundo de elementos y formas que nos ha legado la arquitectura” (p. 16) y de sus palabras se deduce que Ronchamp es uno de ellos. El hecho es que, a pesar de la neutralidad de sus comentarios, se percibe que su idea de arquitectura religiosa se encuentra distante de esta posición, como se podrá confirmar más tarde. Sin ahondar en esta cuestión, Moneo pasa directamente a buscar explicación de las razones que llevaron a Le Corbusier a proyectar expectativas plásticas tan ambiciosas y sorprendentes en la Capilla, señalando los meses que pasó en Ozon en los que exploró el potencial de formas que parecen tener su origen en la naturaleza, y que reaparecen en Ronchamp.

Esta primera cuestión sobre el significado que por sí mismas pueden encerrar las formas en la arquitectura lleva a Moneo a plantear un segundo grupo de preguntas, que ofrece una pista más para rastrear sus preocupaciones como arquitecto:

“¿Cabría entender la Capilla de Ronchamp como una ‘escultura ocupada’, fruto de esta nueva figuratividad, atractiva por lo que tiene de nueva e inesperada? ¿Podría esperar quien la contempla que se trata de una obra plástica inclasificable en términos disciplinares?” (p. 26).

En este caso Moneo sí da una respuesta inequívoca, que deja traslucir que a él le interesa Ronchamp porque considera que es, incuestionablemente, una obra de arquitectura. Una obra que no se puede describir sin recurrir a términos indiscutiblemente ligados a la disciplina, como el de alzado o fachada. Y de

aquí pasa a demostrar la condición de edificio de Ronchamp mediante el minucioso análisis de sus cuatro fachadas, siguiendo el orden las cuatro orientaciones, sur, este, norte y oeste (p. 28-31).

A estas consideraciones se sucede una tercera pregunta que, como las anteriores, ayuda a centrar el sentido de su argumentación:

“¿Cómo están trabados, cómo se articulan, cómo definen un espacio conjuntamente estos muros con los que nos hemos ido encontrando al rodear la Capilla? ¿Qué sentido tenía hablar de fachadas?” (p. 32)

Y aquí Moneo explica que la clave para descifrar la arquitectura de Ronchamp se encuentra en la planta, que Le Corbusier llega a la definición del espacio interior y del volumen exterior a partir del trazado de la misma: un mecanismo de representación y de proyecto indefectiblemente ligado a la obra de arquitectura y del que parten gran parte de los proyectos de Le Corbusier. Una vez más, se detiene a explicar el sentido de cada una de esas trazas, de esos dibujos en tierra de los que arrancan los muros que cierran el espacio hacia las cuatro orientaciones, analizando exhaustivamente cómo estos se definen en planta (p. 33-44).

A mi modo de ver, estas tres cuestiones –sobre las que Rafael Moneo llama la atención en el texto de una manera más directa, al plantearlas en forma de pregunta– dejan más claramente al descubierto las cartas con las que juega como arquitecto, ocultas bajo el velo del comentario a Ronchamp. La primera de ellas algo deja intuir acerca de la importancia que Moneo concede, cuando se trata de proyectar un espacio trascendente, al legado de las arquitecturas consideradas tradicionalmente como religiosas, frente a la confianza con la que Le Corbusier maneja libremente los recursos formales convencido de que se puede prescindir de las formas del pasado. Y las siguientes cuestiones muestran su reivindicación de Ronchamp como arquitectura, como edificio proyectado con los mecanismos propios de la disciplina. El que Ronchamp pueda entenderse como ejemplo paradigmático de integración de las artes –arquitectura, pintura y escultura– no implica, para Rafael Moneo, poner en duda que estamos ante una obra de arquitectura.

En la segunda parte del libro, de similar peso y extensión a la primera, Moneo deja entrever en

qué mundo de referencias se mueve él y qué conceptos constituyen el armazón de su cultura arquitectónica, al encuadrar los tres proyectos de arquitectura religiosa de Le Corbusier (Ronchamp, La Tourette y Firminy) en el marco de la historia de la arquitectura cristiana (p. 67-98). Que Moneo decida explicar estos tres proyectos lecorbusierianos en función de lo que los vincula a distintos momentos de la historia de la arquitectura religiosa aporta una nueva pista sobre cómo entiende él la arquitectura, una pista que desembocará en la reflexión final con la que cierra su texto.

Moneo comienza esta segunda parte del libro señalando que “la deuda que la historia de la arquitectura universal tiene con el templo es inmensa, ya que, con frecuencia, ha sido el hilo conductor elegido por los historiadores para describir su evolución” (p. 58), y llamando la atención acerca de cuánto es de significativo que la narración de la evolución de la historia de la arquitectura occidental se haya producido frecuentemente de forma sincrética con el relato de la historia de la arquitectura cristiana. Una vez centrado el tiro de lo que será su argumentación, Moneo dedica las diez primeras páginas de esta segunda parte a ilustrar los conceptos que han ido presidiendo la arquitectura religiosa desde que la arquitectura de los primeros cristianos se apoderó del modelo de basílica romana para crear su propio tipo hasta el modo en el que el siglo XX entiende el fenómeno religioso (p. 58-67).

¿Qué nos dice esta introducción sobre la noción de arquitectura religiosa de Rafael Moneo? Para Moneo la arquitectura religiosa ha necesitado siempre apoyarse en lo que ha aprendido del pasado, se fundamenta en el legado de la historia. Algo parecido a lo que ocurre con la religión, que no puede desprenderse de lo que ha sido su pasado histórico. Y por eso le interesa estudiar los tres proyectos de Le Corbusier a la luz del peso que en ellos tiene la historia –en el fondo, se trata de sugerir que el propio Le Corbusier acabó por reconocer lo que en Ronchamp se había resistido a aceptar–. Y así, Moneo nos dice que Ronchamp está más próxima a la interpretación que hoy hacemos del románico, mientras que la iglesia de La Tourette se acerca más al concepto del gótico, entendido como marco para la vida de una comunidad. Pero, lo importante de estas apreciaciones, es que le llevan a advertir un cambio fundamental de actitud proyectual en el arquitecto suizo: “Lo

que en Ronchamp era experiencia sensorial de la arquitectura, en La Tourette es operación mental apoyada en la memoria. Si Ronchamp nacía de la planta, La Tourette es fruto de la sección y del conocimiento y la experiencia que Le Corbusier tiene de cómo construir en hormigón” (p. 78).

A través de una nueva pregunta Rafael Moneo nos conduce astutamente hacia el terreno al que le interesa llegar:

“¿Cómo explicar la diferencia que media entre dos arquitecturas tan diferentes como Ronchamp y La Tourette?” (p. 80).

Y es aquí donde recoge el hilo suelto de la primera pregunta, al insinuar que, aparte de las diversas circunstancias de lugar y programa, Le Corbusier habría tenido ocasión de reflexionar entre la construcción de ambos proyectos sobre el significado que tiene la arquitectura religiosa. “Tal reflexión le llevaría a dudar acerca del valor de la inmediatez de las formas para provocar desde ella la relación sobre la psique que buscaba; y tal vez a pensar que eran los símbolos reconocibles de Ronchamp como iglesia católica los que se hacían sentir con más fuerza al estar instalados en un espacio que recuperaba la dimensión del misterio que nos ofrecen las iglesias románicas. En La Tourette, una cierta conciencia del valor que tiene considerar lo que ha sido la arquitectura tradicional religiosa al enfrentarse a una iglesia aparece como reacción a la confiada actitud puesta de manifiesto en Ronchamp” (p. 81). Para Moneo, La Tourette hizo dudar a Le Corbusier sobre la autosuficiencia de los recursos formales que había empleado en Ronchamp.

\*\*\*

Una vez dicho todo esto, podemos volver atrás con un cierto convencimiento de que, cuando Moneo afirma que “hay espacios que pueden incluso ignorar el mundo de elementos y formas que nos ha legado la historia de la arquitectura. Espacios que actúan desde su condición abstracta –de estrictas formas– sobre lo que Le Corbusier llama psicofisiología” (p. 16), lo hace desde la distancia que le separa de tal posición. Que esta afirmación no le deja tranquilo lo prueba el hecho de que la segunda parte del libro esté dedicada a construir una argumentación que le permite presentar de forma convincente su hipótesis de un Le Corbusier al que se figura reconociendo, como

acabamos de ver, que en Ronchamp podría haber sobrevalorado su independencia ante las formas de la arquitectura religiosa tradicional, y de ahí el viraje que se observa en La Tourette. Y resulta también significativo que termine el texto imaginando a Le Corbusier como un arquitecto que “confía en que sólo con los recursos formales que tan hábilmente maneja podrá transmitir a quien se acerque a ella su modo de entender lo trascendente. Aunque reconozca, al construirla, puede que inconscientemente, que los espacios de las arquitecturas a las que tradicionalmente consideramos religiosas, han gravitado sobre él” (p. 98).

Tanto el análisis de la arquitectura desde los mecanismos propios de la disciplina desarrollado en la primera mitad del texto, como la reflexión sobre el peso del material que ofrece la historia, al que se dedica la segunda, desvelan un Rafael Moneo que se resiste a explotar el potencial de la arquitectura a la manera de los psicólogos vinculados al conductismo (valga el Goetheanum de Rudolf Steiner como ejemplo clásico de esta actitud o el Jüdisches Museum de Berlín de Daniel Libeskind como referencia más reciente). En su lugar, Moneo cree en la capacidad expresiva de una arquitectura ‘culturizada’, más desde el entendimiento de su dimensión intelectual que desde la comunicación por medio de los sentidos.

El perfil de Rafael Moneo como arquitecto queda pues bastante delineado tras leer entre líneas el texto sobre Ronchamp, perfil que acaba de tomar forma si conectamos las reflexiones desplegadas en el pequeño libro de Acanalado con los dos proyectos en los que Rafael Moneo ha tenido ocasión de abordar la cuestión de la arquitectura religiosa, la Catedral de Los Ángeles y la Iglesia del Iesu en San Sebastián. En el primer caso, el Leitmotiv del proyecto parte de la conciencia del peso que tiene un tipo arquitectónico con tanta tradición como es el de iglesia-catedral y desarrolla una reflexión sobre su evolución y el papel que continúa jugando en la ciudad. En el segundo, se trata de explorar la búsqueda y materialización de lo trascendente a través de la forma: más próximo a Ronchamp en su planteamiento, pero claramente dispuesto a reconocer –y celebrar– “que los espacios de las arquitecturas a las que tradicionalmente consideramos religiosas han gravitado sobre él”.