

LA ARQUITECTURA RELIGIOSA DE JOŽE PLEČNIK

Ángel Medina y Milan Vančura

“Los eslavos tenemos una fuerza creadora propia y original; pero para encontrarla hemos de salir de nosotros y pasar siempre por Roma.” La arquitectura religiosa de Joze Plečnik (1872-1957) es precisamente una síntesis de formas tectónicas Nórdicas y Mediterráneas; como lo apunta Worringer, tal síntesis es la característica más íntima del Modernismo arquitectónico. Un segundo origen de sus formas hay que situarlo en un progresivo diálogo con la muerte dentro de la espiritualidad personal del arquitecto.

INTRODUCCIÓN: ESTÉTICA Y REALIZACIONES PRINCIPALES

La obra arquitectónica de Jože Plečnik tiene un valor ejemplar para un momento como el nuestro en que, por falta de normas culturales que rijan el diseño, el arte en general oscila entre el sometimiento extremo a paradigmas conceptuales, la pura experimentación sin limitaciones de género o estilo, y la copia o apropiación de obra hecha, como mero dato informativo, sin adecuado respeto hacia el imperativo creador que ha guiado siempre a la ética de la estética. La arquitectura de este gran creador, tanto en artesanía como en estilo, no se somete fácilmente a juicios limitados dentro del espacio, el tiempo, la ideología o el gusto. En efecto, Plečnik vivió, entre 1872 y 1957, en un periodo de transición al, y de pleno auge del, Modernismo, y trabajó en la zona histórica y geográfica del centro y sureste de Europa, también de transición entre culturas engendradas por el imperio romano y luego asimiladas por el imperio austrogermánico, pero que siempre mantuvo su genuina identidad eslava. Nuestra mayor dificultad de enjuiciamiento de este hombre humilde pero extraordinario se debe sin embargo a la común incompreensión del Movimiento Moderno en estética.

Al Modernismo se le ve en la actualidad como una colección de obras expresionistas, abstractas y funcionalistas, divididas entre el culto de la expresión y el de la técnica, frutos de personalidades egocéntricas, obras a fin de cuentas miradas siempre desde posiciones, o bien tradicionalistas o bien Post-modernas, que impiden por lo general que se las aborde sin prejuicios. A esta común incompreensión podemos oponer una visión más precisa del Modernismo que nos viene de Milan Kundera, quien recientemente en su libro *Les testaments trahis* ha definido la narrativa y, en general, el arte Modernista como un retorno a la invención del ser humano por sí mismo iniciada por Rabelais y Cervantes. Aunque no se reconozca éllo claramente, el Modernismo buscó medios para tal invención no en fuentes históricas sino en las experiencias primitivas del arte. Igualmente, la música del Modernismo, la de un Stravinsky por ejemplo, se remonta no sólo a las técnicas de invención y expresión de los siglos doce al quince sino a procedimientos expresivos que pertenecen a la naturaleza misma. Kundera interpreta genialmente una *suite* para piano de Bartók como coro de ranas en un pantano con el cual se mezcla una melodía popular que funciona en el mismo plano que los sonidos animales; esa melodía entra en la “actividad afectiva” del compositor “como un ruido más del exterior”¹ que se convierte en un signo expresivo cuasi natural.

Precisamente lo que se echa de menos en el experimentalismo y apropiación actuales es ese respeto hacia los impulsos creadores de la naturaleza los cuáles contienen las raíces naturales de la significación del signo artístico. Lo que un artista docente como Paul Klee enseñaba, o mejor dicho transmitía, a sus estudiantes de arte y arquitectura en la Bauhaus era precisamente su curiosidad ante el desarrollo de los eventos materiales y vitales del entorno. Tal curiosidad era activa y manipulativa y, paradójicamente, hacía que la forma, la naturaleza misma de las cosas y procesos, llegara al ojo del creador desde dentro, es decir desde el interior del tiempo y de la atención aplicados al entorno. Para Klee sin embargo, la subsiguiente abstracción artística no era principalmente un medio de clarificación del estilo sino un modo intuitivo de hacer que estilo y contenido se adaptaran a las sugerencias que surgen dentro de cada arte y sus oficios para la creación de formas con valor de realidad. Según Klee, las formas engendradas por la abstracción no eran formas puras o arbitrarias sino formas con vida propia dentro de un repertorio

1. KUNDERA, Milan, *Testaments Betrayed*, traducción del francés LINDA ASHER, Nueva York, Harper Collins, 1993, p. 71.



1

Fig. 1. Castillo de Praga. Jardines de las murallas.



2

Fig. 2. Castillo de Praga. Impluvium.



3

Fig. 3. Lubliana. Tres puentes.

de quehaceres y temas heredados. En este sentido, intuición, imaginación y abstracción eran, para él, sólo distintas maneras de describir y dar nombre a una creación y recreación de la realidad en la que cooperan el ser humano y su circunstancia.

Las dos notas más importantes del Modernismo contenidas en las convergentes afirmaciones de Kundera y Klee son pues: en primer lugar, la substancialidad de la obra de arte como cosa más bien que representación y, en segundo lugar, la necesidad de arraigar reiteradamente al oficio artístico en la naturaleza de las cosas, es decir, en una coherencia vivida (tal como la entendía Maurice Merleau-Ponty) entre las posibilidades del entorno y la libre determinación de fines o programas diversos en cada comunidad humana.

El Modernismo del arquitecto Plečnik se fundó en esos dos principios: el de la substancialidad, no instrumental sino vital, del objeto construido, y el de su relación con valores tectónicos naturales tanto Nórdicos como Mediterráneos. Al mismo tiempo que Plečnik daba forma a sus creaciones en Viena, Praga y Lubliana, los teóricos de la arquitectura Cubista en Praga, Vlastislav Hofman y Pavel Janák entre ellos, articulaban intelectualmente los principios de dos tectónicas que consideraban naturales, la primera asociada con las culturas del sur de Europa, y la segunda con las del norte pero también con Egipto, el Medio Oriente y Asia. Siguiendo y amplificando a Alois Riegl, definieron pues estos teóricos una tectónica prismática básica, es decir, de tensiones horizontales y verticales, y de despliegue visual en perspectivas de concavidad longitudinal. En contraposición a esa tectónica Clásica o Mediterránea, definieron ellos también, una tectónica piramidal anti-Clásica, es decir de tensiones oblicuas y de despliegue táctil, donde la profundidad se manifiesta ante todo en un desplazamiento de la consistencia interior de la materia hacia inestables superficies convexas de planos modulados.

En vez de insistir en una oposición entre arquitecturas historicistas, alegóricas o figurativas y arquitecturas abstractas o funcionalistas, Plečnik comprendió desde sus inicios en la escuela de Wagner que tanto el figurativismo Clásico como la abstracción Nórdica y Oriental obedecían a posibilidades tectónicas naturales, cada una con su monumentalidad peculiar. Cada una de estas tectónicas debería aplicarse a la realización de fines distintos. O bien, ambas deberían ser combinadas cuando los fines de una obra concreta permitían su coordinación, como en el caso de la compenetración entre lo visual y lo táctil en las brillantes reformas que él llevó a cabo en el ingente complejo del Castillo de Praga (fig. 1; fig. 2). Por otra parte, cuando ciertos fines sugerían la necesidad de subordinar lo visual a lo táctil, Plečnik utilizó otras combinaciones tectónicas que se adaptaban a tales intenciones, como en el caso de sus múltiples intervenciones en su Lubliana natal que crearon en ella en pleno siglo veinte una intimidad comunitaria más típica de ciudad-estado que de la urbe moderna, es decir, una intimidad no reñida con la monumentalidad (fig. 3).

Esa actitud ante la arquitectura se traduce en su obra en dos reglas o tendencias. En primer lugar, los materiales, tanto tradicionales (piedra o ladrillo) como modernos (hormigón armado), poseen un valor sensorial absoluto que los relaciona directamente con ciertas unidades elementales de la construcción (tales como el arco, o el muro de revestimiento). Esto quiere decir que para Plečnik los materiales de una obra de arquitectura se perciben, desde el principio y sin excepción, como apropiados para, o asimilados a un motivo temático. Como no puede haber separación entre cosa e imagen simbólica, no puede haber materiales de cosa sino de imagen

simbólica; por lo tanto, en muchas ocasiones, las cualidades ‘naturales’ del material arquitectónico acaban siendo invertidas o negadas dentro de sus apariencias temáticas. En segundo lugar, en esta arquitectura, el tema construido no debe tener un valor simbólico convencional o tópico. Motivos arquitectónicos tales como ‘el teatro del mundo’, o el ‘Tibi dabo’, que concretizan para una cultura su inserción visual o táctil en el mundo, se hallan siempre en proceso de recreación o revisión (fig. 4). Como lo ha afirmado Heidegger en *El Origen de la Obra de Arte*, los procesos de genuina creación son los que instituyen en un mundo histórico, es decir, en el mundo real que entra a formar parte de las convenciones y convicciones humanas, lo que es “sagrado o profano, grande o insignificante, heroico o vil, señorial o servil.”²

ARQUITECTURA RELIGIOSA: CELDA, FARO Y ATAÚD

La arquitectura religiosa de Plečnik es en muchos sentidos la parte más personal y, no obstante su belleza e intrepidez constructiva, la parte de mayor simplicidad dentro de su obra total. Aunque gobernada en principio por motivos tradicionales recreados de acuerdo con ideales políticos y estéticos Modernistas como los que animaron sus trabajos de urbanización, la extensa obra religiosa del maestro (iglesias de ciudad o de campo, capillas conmemorativas, monumentos, fuentes y cementerios) se fundó también en su espiritualidad personal, caracterizada por un pietismo sobrenatural casi Jansenista. Ese pietismo dio lugar a una creciente compulsión de repetir como la descubierta por Freud en intenciones subconscientes de vivir muriendo, es decir, de orientarse hacia un fin último en el más allá y posponer al mismo tiempo la finalidad del fin. Dada la sencillez de esas intenciones, no encontraremos en su obra religiosa recursos formales tan complejos como el montaje y el collage, que crearon en Praga y en Lubiana tan ricos juegos de lenguaje visual y táctil.

El recurso formal casi exclusivo en la obra religiosa de Plečnik es la equivalencia metafórica entre objetos artesanales, como la celda, el faro y el ataúd, y objetos arquitectónicos dedicados a varios actos de culto religioso. Pero esas metáforas no fueron causa de triviales similitudes formales entre el objeto arquitectónico y el artesanal; Plečnik atribuyó en cambio al objeto arquitectónico religioso una robusta continuidad metonímica con los contextos humanos del objeto artesanal. En este campo, su tipología constructiva fue poéticamente constituida por complejos metafórico metonímicos siempre adaptados a la profundidad de los temas. No se trataba simplemente en esta arquitectura de acabar la imagen construida con detalles propios de un buen oficio artesanal sino de dar, tanto al objeto-imagen creado como a la acción creadora de éste, un sentido relacionado con fines o bien tradicionales o bien renovadores de la existencia. Para Plečnik, no es la ciencia sino el arte, y muy especialmente el arquitecto como artista, el que abre camino, en constantes esfuerzos contra la ignorancia, la contingencia, el capricho y el juego, a una reflexiva adecuación entre medios y fines sin la cual no habría continuidad entre obra y forma de vida. Sólo cuando encarnan tal adecuación entre medios y fines vitales, tienen los objetos artísticos un aura o razón de ser que los iluminan, y que aclaran también cuándo ciertas instituciones del conocimiento y de la sociedad política y la religión están a punto de adquirir, o han perdido ya, su propio lustre y vigencia.

Los motivos principales de la obra religiosa de Plečnik están pues de acuerdo con sus contribuciones dentro de la arquitectura civil a la creación de una moralidad pública democrática, robusta y austera, en los nacientes estados Checoslovaco y Yugoslavo. Las antiguas virtudes étnicas de esos pueblos, que habían sido suavizadas y realizadas durante el paso a la Edad Media por una sobria espiritualidad monacal, habían de renacer dentro de la moralidad democrática. En las principales iglesias que Plečnik construyó en sus años de iniciación y madurez, se recrea simbólicamente la simbiosis entre la solidez clásica y la inquietud eslava que diera resultados tan peculiares en la arquitectura Románica y en el Barroco Gótico del sureste Europeo. Sin embargo, la nota privada de interacción subconsciente con la muerte que terminaría dominando su obra religiosa se apunta acá y allá en esas iglesias, principalmente en la prominencia de las criptas que se ilustrará más adelante en la discusión de ejemplos concretos. Producto de esas intenciones simbólicas serán pues por una parte importantes templos urbanos en los que, junto a un cierto reconocimiento del incipiente movimiento de renovación de la liturgia, se encarna la moralidad democrática común a iglesia y estado. Por otra parte, en sus importantes templos rurales se trata de sustentar la participación de la religión en la pervivencia de una cultura popu-

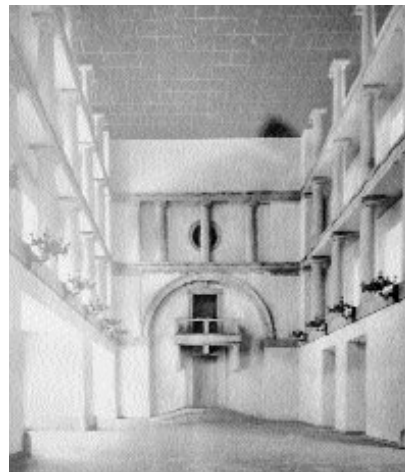


Fig. 4. Castillo de Praga, salón de las columnas.

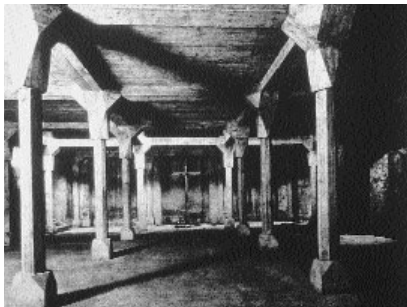
2. En HEIDEGGER, Martin, *Poetry, Language, Thought*, Nueva York, Harper, 1971, p. 43, citando el fragmento 53 de Heráclito.



5



6



7

Fig. 5. Iglesia del Espíritu Santo, Viena, exterior.

Fig. 6. Interior de la nave. Espíritu Santo.

Fig. 7. Cripta del Espíritu Santo.

Fig. 8. Cripta del Sagrado Corazón, Praga.



8

lista. Hay que insistir en que, a medida que se acentúa su preocupación por el tema de la muerte, empezará claramente a manifestarse en sus obras una cierta ‘manía constructivista’ y, junto a ella, un casi total abandono de los rasgos táctiles y kinéticos que según Worringer caracterizan a las formas Nórdicas.

Con estas breves indicaciones del desarrollo de la obra religiosa, se puede pasar al examen de ejemplos significativos. La Iglesia del Espíritu Santo (1910-1913) (fig. 5), situada en uno de los barrios obreros de Viena, ilustra muy bien la postura temprana de Plečnik: la mezcla de la actitud visual Clásica, encarnada en la planta y elevación basilical de la nave, con la actitud táctil Nórdica, encarnada en la cripta. En la nave, el espacio está tectónicamente definido como volumen; en la cripta, el espacio está tectónicamente modulado por medio de la distribución en cubículos. Como en el ‘plan espacial’ (Raumplan) de Loos, la unión de estas dos variedades tectónicas apunta aquí a una elaboración de las características étnicas por medio de motivos plásticos proto-Cubísticos.

La nave (fig. 6) encierra un espacio continuo cuya densidad cambia desde una zona baja en penumbra a una zona elevada de luz en suspensión; la oscuridad se define por los tenues vislumbres de claridad y la claridad por las sombras fantasmas que flotan en la luz. La tensión interna de este espacio continuo se halla incrementada por el contraste entre la orientación de la casi cuadrada planta en penumbra y el ritmo de columnas, vigas y ventanas en el clerestorio. Parece como si el movimiento procesional de la vista se hubiera desplazado desde su propio espacio subyacente hacia las zonas de luz, llevando consigo hasta las alturas toda la gravedad de las sombras. Al dejar la nave romana y descender a la cripta (fig. 7), el concentrado espacio se despliega y se pone en movimiento. Un ensamblaje de pilares y vigas, no romano sino Nórdico, transforma a la precedente definición del espacio por medio de la luz en una modulación por medio de planos fracturados oblicuamente dentro de cubículos. La profundidad visual de la cripta se desplaza hacia estas equívocas superficies táctiles. En efecto, la organización básica de cada una de las celdas creadas por los pilares y vigas de la cripta es en principio perfectamente cúbica, pero las aristas de las bases y capiteles y las aristas de los pilares han sido contorneadas y, en la parte superior de los capiteles, las conexiones con las vigas y con el techo se han desplegado en forma de pirámide invertida. Toda esta modulación se encamina a redondear los cubículos básicos creando una oposición virtual entre esfera y cubo que es la que pone a las superficies en movimiento y las traza y retraza con afán que no es ya visual sino táctil.

Si la Iglesia del Espíritu Santo en Viena es una iglesia universal romana con acentos eslavos, la Iglesia del Sagrado Corazón en Praga, 1919-1932, es en los propósitos del arquitecto una iglesia nacional eslava con acentos romanos (fig. 9). Si en la primera la nave se orientaba imaginariamente hacia el altar, en la segunda la nave tiene una orientación mucho más equívoca en la que se diluye la perspectiva visual romana. Como hay sólo un delicado balcón que delimita a un estrecho clerestorio, la totalidad de la nave es aparentemente más unitaria aquí que en el Espíritu Santo; pero la orientación kinética y táctil, por tanto eslávica, de este espacio es indudable. La profundidad visual típica de la planta basilical resulta aquí imposible porque, aunque esta nave es, más o menos, un cuadrado, su pavimento está diseñado en ritmos circulares que se despliegan, en ángulos de sesenta grados, en todas direcciones. Las pilastras y las cruces metálicas aplicadas a los muros se alternan también rítmicamente distrayendo la continuidad de la mirada y, cuando la luz de las ventanas estratégicamente situadas a gran altura se desliza ajustadamente bajo el techo, el artesonado de doble capa de vigas alinea en direcciones contrapuestas su típico diseño de cofres.

La cripta de este templo eslavo es, sin embargo, romana, completándose así su oposición diametral al conjunto nave-cripta del Espíritu Santo (fig. 8). En el Sagrado Corazón, la cripta en vez de ser monástica es un recinto funerario típicamente Clásico. Está trazada transversalmente al término de la nave y constituye así la base subterránea de la ingente y aplastada torre que sirve de muro al altar mayor en toda la anchura del edificio. Una serie de lunetas que dan paso a una iluminación a intervalos regulares acentúa la perfecta geometría de la bóveda de medio cañón. El diseño de este sereno y misterioso túnel es claramente paralelo al de la majestuosa *porte-cochère* del apartamento presidencial que Plečnik había instalado ante el tercer patio del Castillo.

Si todos estos elementos del interior contribuyen inicialmente a la caracterización de la Iglesia del Sagrado Corazón como la sede de un poder espiritual eslavo gemelo al poder del estado che-

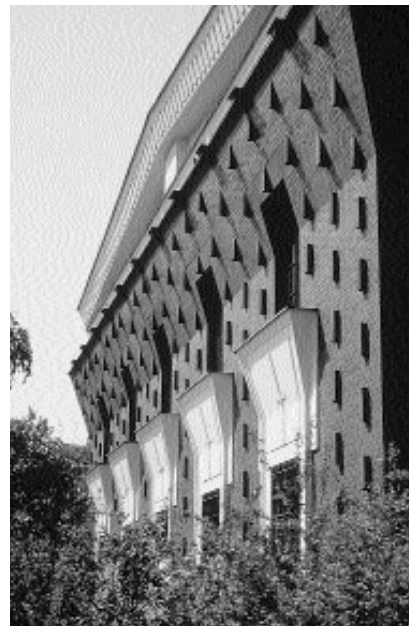


9

coeslovaco, no puede dudarse de las intenciones del arquitecto en tal sentido cuando se percibe en su exterior la masiva armonía de este edificio-contenido-en-edificio de típica factura Plečnikiana. Un muro de ladrillo lustroso marrón, casi morado, constituye la enorme base de la iglesia. La base reviste y también sirve de pedestal a una estructura de templo Clásico que asoma en el remate. Esa estructura está cubierta por un tejado Clásico a dos aguas y puntuada por un ritmo de ventanas rectangulares con guirnaldas que las enmarcan. La concentración de pilares y ventanas en el remate crea la impresión de un fino templo griego que se eleva sobre un mausoleo bárbaro. En los morados muros del mausoleo se inserta un diseño de ladrillos enclavados rítmicamente al sesgo con la argamasa. Cuando el solemne muro se despliega al elevarse en forma de embudo, los ladrillos aplicados quedan reducidos a proyecciones angulares distribuidas metafóricamente a modo de espinosa corona (fig. 10). Metonímicamente, el imponente muro morado protege al templo sumergido en él contra la agitación de la ciudad y le hace retraerse hacia su propio interior como ocurre en los palacios urbanos renacentistas. Pero liberándose de esta reclusión, el blanco remate de la torre mira con el ojo de su reloj hacia las alturas del Castillo en diálogo de poder a poder con la ciudad de por medio.

La combinación de celda y faro, que se ha señalado en estas respuestas de Plečnik a las necesidades simbólicas profundas de la arquitectura religiosa en un país naciente, se complica y enriquece en ejemplos posteriores. Hay que anotar aquí, no sólo por su simbolismo étnico sino por su valor de experimentación constructiva, la evolución del uso del cono y de la pirámide en esta arquitectura, entre 1932 y 1947. En los planos de 1935 para la catedral de San José en Sarajevo, que nunca se llegó a construir (fig. 11), Plečnik hizo que las columnas de la nave circular se inclinaran hacia el centro, creando así un gigantesco cono truncado cubierto por una cúpula achatada. En una extraordinaria serie de planos, de 1934 al 44, para la iglesia del Monasterio del Sagrado Corazón en Osijek (fig. 12), la planta elíptica inicial se comunicaba con una torre piramidal a su espalda que iba a servir de bisagra a las dos alas del monasterio. En los planos definitivos, todos estos componentes se integraron en un ingente edificio único de trescientos pies de altura. Las seis plantas inferiores constituían el monasterio; encima de éstas se situaba la iglesia de planta rectangular alzándose sobre monumentales columnas; y a su vez encima de la iglesia se alzaba una torre mural rematada por cinco pirámides. En el conjunto de la elevación se inscribía virtualmente una enorme pirámide.

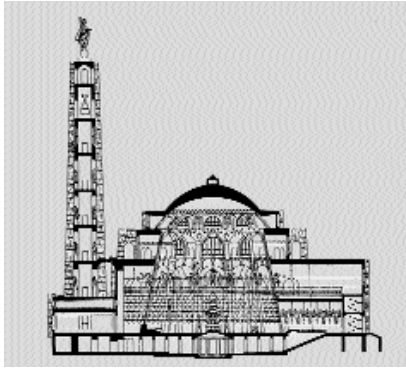
El proyecto para una iglesia de la Santa Cruz en Zagreb, 1947, presenta una variación del ensamblaje de la pirámide con la planta (fig. 13). Un puro núcleo piramidal, constituido por



10

Fig. 9. Exterior del Sagrado Corazón, Praga.

Fig. 10. Sagrado Corazón. Detalle del exterior.



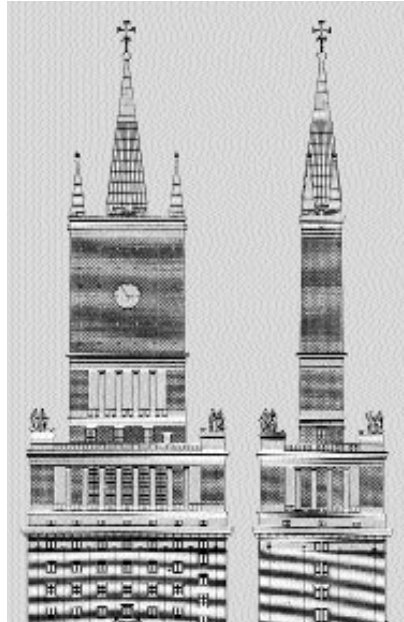
11

Fig. 11. Proyecto para la Catedral de S. José, Sarajevo. Sección.

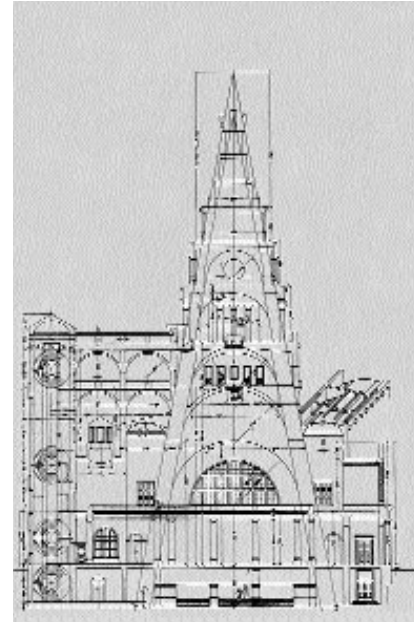
Fig. 12. Monasterio del Sagrado Corazón, Osijek. Elevación.

Fig. 13. Iglesia de Santa Cruz, Zagreb. Sección.

Fig. 14. Modelo de proyecto para un parlamento nacional.



12



13

pilares inclinados y las correspondientes paredes inclinadas, se halla envuelto a varios niveles por espacios ambulatorios cubiertos por revestimientos decorados. El único acceso a los ambulatorios más altos lo proporcionan puentes que, a modo de arbotantes, se apoyan exteriormente en una torre que alberga las escaleras. El desarrollo final de este tipo constructivo idiosincrático lo constituyen los planos para un posible Parlamento de Eslovenia, 1947 (fig. 14). Sobre la planta circular de la Cámara, y sostenido por doce columnas inclinadas gigantescas, Plečnik proyectó su más puro diseño cónico. El inmenso cono incluía, sobre las columnas de la Cámara, la cúpula de esta sala y, elevándose sobre ella, subía hasta el tope mismo del cono una interminable rampa en espiral con revestimiento transparente. En su proyectada sede de la colina de Tívoli en Lubliana, el edificio del Parlamento iba a ser, según el arquitecto, “la catedral de nuestra libertad.”

Las realizaciones efectivas de iglesias eslávicas por Plečnik fueron aún más interesantes que los utópicos proyectos descritos. Por razones de espacio, se examinarán aquí sólo tres iglesias que consideramos, cada una dentro de su tipo, las mejores. La primera de éstas es la Iglesia de San Francisco, 1925-1930, que pasa casi desapercibida en el barrio urbano de Šiška, en Lubliana. A pesar de su ubicación urbana, San Francisco, con el color marfil de su fachada y la alta aguja, montada en columnas, de su redonda torre, tiene el carácter típico de las iglesias populistas eslávicas. Su forma, tanto como su función, es la del faro que congrega desde una loma o desde la solitaria y blanca lejanía a los trabajadores de la comarca (fig. 16).

La iglesia tiene una nave integral sin arcadas ni capillas laterales (fig. 15). Las columnas que hubieran definido a esas arcadas están tan próximas a los muros que parecen ser los soportes exteriores de un templo griego desplazados al interior, y constituyen uno de esos edificios-contenidos-en-edificios tan usuales en Plečnik. San Francisco no tiene cripta como tal, pero la introducción de columnas en la nave y el hundido pavimento en el centro de ésta dan la impresión de que cripta y nave se han convertido en un todo único. Acentúan esa impresión las pequeñas y elevadas ventanas que confinan a la luz en las alturas de la nave y convierten a las robustas columnas en cuerpos ingravidos. El hundido pavimento se torna metafóricamente en piscina bautismal en la que los fieles situados a tal nivel hacen presente con su inmersión en ella la muerte en Cristo. Los estrechos reclinatorios invitan su uso por un solo participante que se ve a sí mismo aislado de los demás y atraído sólo hacia la altura redoblada del altar donde la sacra intimidad se centra en una blanca pirámide de mármol enmarcada en un coro triangular de serafines.



14



15

La integración sólo aparente de elementos constructivos y símbolos en todas estas iglesias es significativa. En realidad, más que de integración se trata aquí de una dispersión similar al carácter aditivo de las construcciones románicas, carácter que en Plečnik se manifiesta en un típico 'desbandarse de las formas'. La dispersión de formas en cada obra y en obras sucesivas apunta a una tendencia, dentro de la síntesis de Plečnik, a la ruptura del equilibrio entre la actitud visual y la táctil, las cuáles, como se ha venido sugiriendo, cuando son auténticas son actitudes étnicas y espirituales en el mundo, más que simple uso estético de los sentidos. Y no es que se pueda separar, ni en la actitud perceptiva ni en la constructiva, una dinámica puramente visual de otra táctil, sino que cuando predomina la primera en un todo armónico, se anticipan en él totalidades orgánicas en reposo y, cuando predomina la segunda, las formas se anticipan siempre en cuanto horizontes provisionales de la acción. La ruptura de todos armónicos se deberá pues o bien a una confianza espontánea, casi pasiva, en las formas acabadas, o bien a una casi exclusiva entrega a la acción con la consiguiente precariedad de toda forma. En la obra de Plečnik, la iglesia del Espíritu Santo y la del Sagrado Corazón son manifestaciones del todo armónico visual-táctil; por otra parte, la iglesia de San Francisco, y un segundo ejemplo de este tipo puramente eslavo, la iglesia de la Ascensión en Bogojina, 1925-1927, son manifestaciones del todo armónico táctil-visual.

Como iglesia rural eslávica, la Ascensión de Bogojina ha perdido toda apariencia Clásica. Su complejo exterior, su rojo tejado principal en ángulo de cuarenta y cinco grados, y las estructuras cilíndricas en tres de sus esquinas, hacen referencia tipológica a los silos y pajares (fig. 17). La pluralidad de tejados manifiesta aquí el carácter aditivo románico. La torre principal, tangente a la esquina izquierda se compone de fajas de columnas superpuestas sobre fajas de cemento; la más alta de aquéllas, un anillo de columnas mucho más reducido que su base y desplazado del centro de ésta, se constituye en mirador sobre los prados y arboledas. El ábside cilíndrico de una capilla lateral en la esquina derecha, más amplio aún que la torre en la esquina opuesta, perfora el inclinado techo. A la espalda del edificio, sobre el baptisterio, una más fina réplica del tope de la torre principal sirve también de campanario. Todos éstos son elementos aditivos, como lo son también el porche, y a la derecha de él, una arcada que abraza a la capilla lateral que se ha mencionado. A la izquierda, la sacristía une a la fachada con la torre principal.

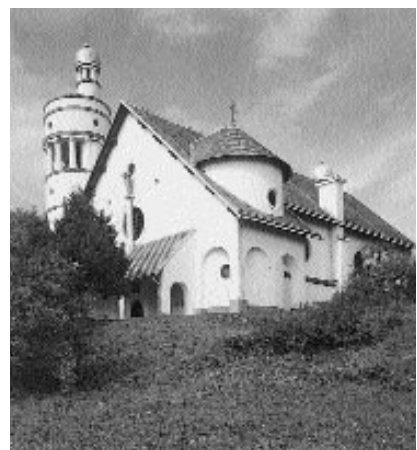


16

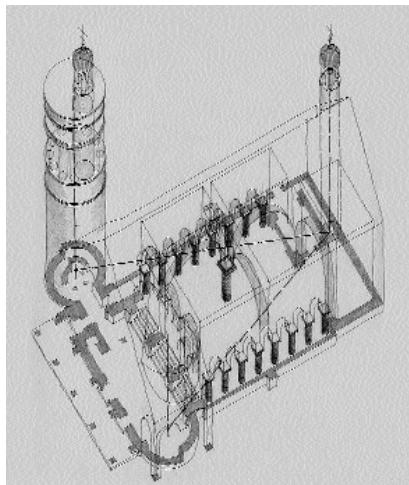
Fig. 15. Nave de San Francisco.

Fig. 16. Torre de San Francisco. Siska.

Fig. 17. Iglesia de la Ascensión, Bogojina.



17



18

Esa complicada configuración transfiere al exterior la complejidad aún mayor del espacio interior (fig. 18). La articulación del interior está virtualmente impuesta por sus propios elementos aditivos que se mencionan a continuación. En el rectángulo básico de la nave se halla inscrito un triángulo isósceles cuyos vértices son los centros de las torres a un lado y otro de la fachada y a la espalda del edificio. Las circunferencias de las dos torres frontales han sido desplazadas con respecto a la nave: la mitad del círculo de la capilla de la derecha se inserta en la nave, mientras que la superficie total de la torre de la izquierda está fuera de ella. Como consecuencia, la base del triángulo inscrita a todo lo largo del frente de la iglesia no está centrada con respecto a la nave; en efecto, la mediana que une a esta base con el tercer vértice del triángulo, que es precisamente el centro de la torre trasera, divide la anchura de la nave en secciones de dos tercios a un tercio.

Esa partición del interior está marcada por una hilera de pilares alternados con columnas que sustentan a los arcos longitudinales y transversales de la nave, desde el zaguán hasta el fondo del presbiterio. Mirados desde la entrada, los arcos de la derecha son mucho mayores que los de la izquierda, y éstos últimos son más planos y con un extenso pedimento en el que se han horadado dos arcos más de menor tamaño. Tanto los arcos de la derecha como los de la izquierda tienen como extremos a los muros interiores que están sostenidos por las bajas columnas de los deambulatorios y, sobre ellas, por una serie de arcos menores aún que los ya descritos. Otro conjunto de arcos dobles de tamaño intermedio, sostenidos por pilares en los extremos y corbeles en el centro, ha sido excavado en la parte interior del muro de entrada pasado el zaguán.

Aunque de una gran variedad de proporciones, ninguno de los arcos de esta compleja urdimbre contiene elementos decorativos tales como entabladuras, arquivoltas o claves; sin duda alguna, los arcos funcionan aquí únicamente como aperturas y clausuras que definen con ritmo musical la animada tectónica del blanco espacio interno (fig. 19). El melódico laberinto que todos ellos constituyen para la vista pone de manifiesto un dinamismo táctil cuyo complemento visual está integrado principalmente por virtualidades. Se puede afirmar que la Ascensión de Bogojina es el ápice del equilibrio entre las actitudes táctiles y visuales en Plečnik.

Ese equilibrio se hace ya mucho más precario, aunque sin pérdida alguna de valor estético, en la tercera de las iglesias de tipo eslavo que se están examinando, San Miguel, 1937-1938, en la comarca de Barje a 1 sur de Lubliana. Esta pequeña y peculiar iglesia debe ser descrita a partir de su inserción en un pintoresco entorno y también a partir de los humildes materiales utilizados; por ejemplo: tubos de alcantarillado, piedra en bruto de Podpec sin argamasa, y planchas

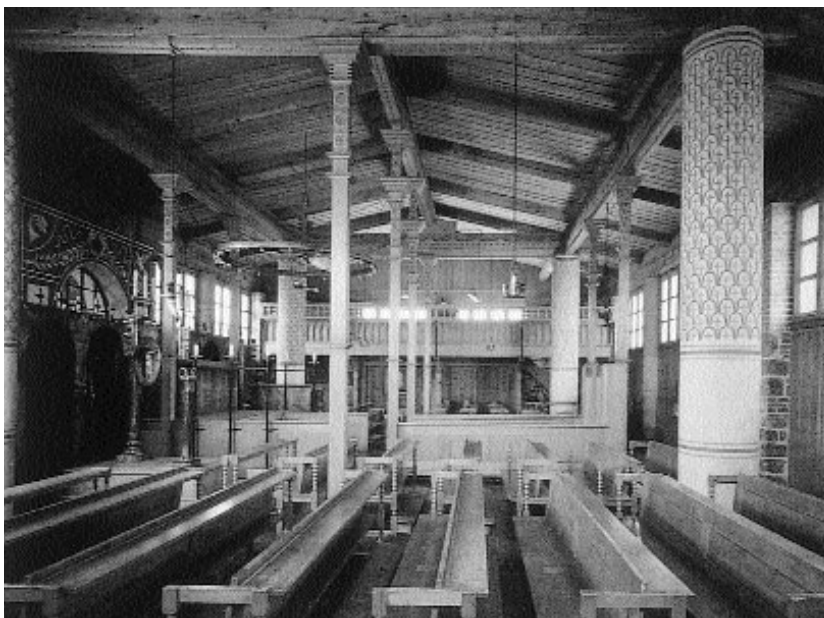
Fig. 18. Iglesia de la Ascensión, Bogojina. Esquema axonométrico (Milan Vancura).

Fig. 19. Iglesia de la Ascensión. Composición del espacio interior.

Fig. 20. Iglesia de San Miguel, Barje. Interior.



19



20



21



22

de madera. Sin embargo hay que insistir en que aquí, como en el cementerio de Žale que será discutido a continuación, todos los elementos básicos han sido asimilados sin residuo alguno por la inquietud constructiva y temática del arquitecto.

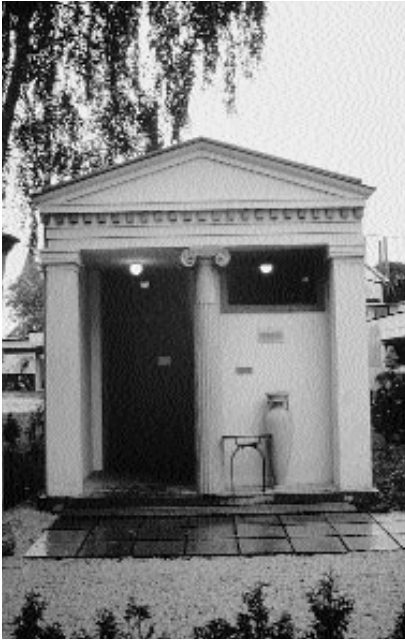
Una arboleda rodea al edificio con su celaje de ramas; en amigable vecindad, naturaleza y obra humana se confunden y, por la magia del arquitecto, cada una adopta las cualidades de la otra. El variado ensamblaje de las fachadas y de la ingeniosa torre-pórtico que se perfila espectralmente entre las frondas conjuran discretamente al espíritu del lugar (fig. 21). Dejando vacante el nivel más bajo del edificio, el arquitecto conduce a los fieles o visitantes hacia la plataforma de la nave por una gradual escalinata a dos niveles cuyos grupos de escalones se apoyan en arcos acoplados al modo, tan usual en Plečnik, de los puentes venecianos. En vez de utilizar barandas, el arquitecto ha enmarcado la escalinata con filas de postes cubiertos de hiedra, contrastando su ritmo descendente con un ritmo ascendente de escalones y aperturas murales sincopadas en la torre-pórtico. Capturada en esos ritmos, la vista se eleva hasta el campanario de la torre que con su masiva cornisa y pabellón penetra en el azul entre los ramajes (fig. 22).

La nave de San Miguel tiene mayor extensión transversalmente a lo ancho de la planta, pero el arquitecto no ha tratado de constituirlo como estructura central en derredor del altar. Los que asisten al culto en los distantes extremos del rectángulo tienen frente a sí la lisa y vacante madera de las paredes. O bien, si volviéndose esforzadamente dirigen su atención hacia el altar a la espalda de la sala, encuentran numerosos obstáculos y restricciones de por medio. En primer lugar, desde la entrada hasta el angosto presbiterio se extiende un corredor guardado por parapetos a cada lado, los cuáles se alcanzan hasta la tarima misma del altar. Y como los bancos están situados bajo el nivel de esos parapetos, el humilde altar sin retablo, aunque suspendido a media altura, desaparece entre los tonos ocres de la madera del suelo, las paredes, las columnas y el techo que varían desde el morado al oro al ser vistos, desde forzados ángulos, al contraluz de la alta hilera de reducidas ventanas en todo el perímetro de la nave. Las delicadas columnas de madera tallada, que sostienen a la viga angular, y las cuatro tuberías-columnas bellamente esmaltadas, que sostienen a las vigas del cuadrado central, no mitigan sino que mantienen la opresión táctil que ha de sentir el ocupante de este espacio desde las forzadas perspectivas que lo colocan velis nolis en posiciones yacentes imaginarias (fig. 20).

Como es obvio, esta composición metafórica de 'caja de muerto' tiene poco que ver con las necesidades litúrgicas y se explica ante todo por tendencias metonímicas constructivas motiva-

Fig. 21. Iglesia de San Miguel, Barje. Exterior.

Fig. 22. Iglesia de San Miguel. Torre-pórtico.



23

Fig. 23. Cementerio de Žale. Templete de San Juan.



24

Fig. 24. Cementerio de Žale. Arco de entrada

das en las preocupaciones subconscientes del arquitecto. Por el emparentamiento de esas preocupaciones con las del Barroco Gótico austriaco y bohemio, cabe aplicar a esas tendencias constructivas las profundas observaciones de Worringer sobre dicho estilo³:

Como las normas estilísticas de ese Gótico se articularon en un vocabulario abstracto de relaciones estructurales, nos hallamos aquí ante un afán de construir por construir, sin otros propósitos... Y ya se sabe cuáles son las intenciones estilísticas expresivas de este Gótico: aspira a ensimismarse en una consciencia de reiterada actividad y alto nivel de energía más allá de los sentidos... tal exceso de sutileza constructiva no tiene otro objeto que el de mantener una actividad sin final, continuamente intensificada, en la que la consciencia se disuelve en el éxtasis.

Esas actitudes constructivas del arquitecto culminan en la espléndida paranoia del cementerio de Žale, en Lubliana, que es sin embargo arquitectónicamente un *tour de force*. El propósito general de esta verdadera 'villa de los muertos' es el de avanzar las posibilidades de tratar compasivamente, dentro de las perspectivas de una sociedad moderna, el lamento y la consolación, tanto privados como públicos, ante la desaparición de nuestros semejantes. Bajo este benéfico propósito se ocultan las experiencias del arquitecto artista que simboliza su propio forcejeo con la muerte como situación límite. Hay aquí un fin comunitario, el de un lamento por los difuntos que no se caracteriza por la pena sino por la necesidad de recobrar la energía y valor vitales que ellos poseyeron. A este aspecto de la lamentación se dedican las partes verdaderamente monumentales del cementerio de Žale, entre ellas el arco triunfal en el que termina un largo paseo entre dos filas de árboles que da acceso al recinto (fig. 24). El arco está flanqueado por columnatas a dos niveles, cuya disposición en círculos opuestos al exterior y el interior parece abrir paso a los que entran y cerrarlo a los que ya no pueden salir. Todos esos espacios procesionales se enfocan hacia un baldaquino que cubre al catafalco y a la plataforma para eulogías en público. Detrás de éstos se halla la capilla principal cuya columna individual *in antis* marca el final de las procesiones (fig. 25). Desde este punto se distribuyen por todo el recinto pequeñas avenidas marcadas por delicadas columnas que conducen a las diversas capillas dedicadas al dolor de los familiares en privado.

Estas últimas capillas no son realmente funcionales; la mayoría de ellas tienen cabida para un escaso número de personas, limitándose así los participantes en el más íntimo adiós. El aislamiento de esos participantes en tan reducidos espacios está muy a tono con la variedad de estilos étnicos de esas capillas: el templete griego (fig. 23) alterna aquí con el baño turco y el túmulo rural (fig. 26). La renuncia a toda función de culto es precisamente la que ha motivado la carac-

3. WORRINGER, W., *Form in Gothic*, London, Alec Tiranti, 1964, p. 81-2.

terización crítica de esas capillas como ‘arquitectura absoluta’. En Zale, Plečnik ha tratado de duplicar el collage de espacios urbanos, tales como los puentes, foros, jardines y monumentos, que hacían de Lubliana una comunidad en el tiempo. Pero las tareas vitales del monumento han desaparecido en este archivo de memorias. No hay aquí pasajes, puentes y foros (éstos han ido dando paso en los espacios religiosos a la opresiva clausura de la celda y el ataúd). El monumento sirve aquí sólo hasta cierto punto para la recuperación de valores; se subsume pues dentro del papel restrictivo de un límite construido como verja aunque sin cancela. En la ‘villa de los muertos’, el monumento no es visionario sino obsesivo, retorno de una escena olvidada desde la que la única senda de vuelta al presente está constituida por una serie fragmentaria de imágenes relámpago.

Desde todos los puntos de vista implícitos en este breve recorrido por parte de la extensa obra religiosa de Plečnik, hay que afirmar que para él la cosa arquitectónica era símbolo y el símbolo imagen construida. Ni en sus mayores extremos opuso él por tanto diametralmente la cosa al símbolo, como lo hace hoy Frampton interpretando sin acierto a Heidegger. En contraste con las notas sobresalientes del Modernismo de Plečnik, se puede ver ahora con claridad la ausencia de afinidades entre sus imágenes y las imágenes tradicionales de un lado y las Post-modernistas del otro. Por diferentes razones, pero siempre en contra de la intimidad total entre naturaleza y arte, tanto la imagen representativa tradicional como la Post-moderna son, o aspiran a ser, ficciones radicales. Muchos de los actuales esfuerzos conceptualistas o deconstructivos en arquitectura se rebelan contra lo que para ellos hay, en imágenes Modernistas como las de Plečnik, de excesivo formalismo y concentración en el medio apropiado de cada género artístico. Insistamos para concluir en que ninguno de los grandes maestros de la imagen Modernista fueron en última instancia abstractos, en el sentido de ser formalistas o de limitarse a las posibilidades de un medio o material único. Lo que ellos hicieron fue explorar y amplificar, con materiales concretos, y con oficios y géneros apropiados al caso, las posibilidades de recrear humanamente el mundo.



25



26

Fig. 25. Cementerio de Zale. Capilla principal y baldaquino.

Fig. 26. Cementerio de Zale. Capillas privadas.