

RONCHAMP

UN MONSTRUO Y TRES LUGARES

Guillermo Cabeza Arnáiz



La capilla de Notre-Dame du Haut, incluso antes de que a Le Corbusier se le encomendara sustituir en la colina de Broulémont un santuario muy dañado por la II Guerra Mundial, ha venido siendo objeto de polémica y recibiendo numerosas interpretaciones contradictorias, no pocas de ellas para poner de relieve el carácter en sí mismo contradictorio del edificio. Con el presente artículo se pretende ofrecer otra más, tomando como punto de partida las que recientemente han resaltado estas contradicciones internas y poniéndolas en relación con el declarado propósito de su autor de dar con su proyecto una “respuesta a los horizontes” mediante una “palabra dirigida al lugar”, un lugar de condición múltiple, más exactamente triple, caracterizado por la colisión de tres campos tensionales distintos que contaminan recíprocamente las formas nacidas de cada uno de ellos en tres ámbitos: el recogido espacio interior, un dominio intermedio de reunión a cielo descubierto y el extenso paisaje circundante.

El encargo ya resultó controvertido por motivos más ideológicos que artísticos, en concreto por las comprensibles reticencias, tanto del arquitecto como de la sociedad de feligreses propietaria de la cumbre, a que la realización de un templo católico en el catoliquísimo Franco Condado quedara encomendada

RONCHAMP, A MONSTER AND THREE PLACES

After the surprise that its construction caused, various interpretations regarding the heterodoxy of the Ronchamp chapel have appeared. The most recent of these points out its hybrid condition and gives way to another interpretation by relating the chapel with its author's declared intent of giving a “response to horizons” by means of a “word directed at the place” Le Corbusier also uses the avatars of the site during its previous one hundred agitated years, containing the abrupt appearance of a large-scale 19th century factory next to a modest one from medieval times, the overlapping of a ghost-like perimeter of free walls with a small hermitage, and the haughty presence of ruins, though mutilated, still capable of dominating a vast territory. When he first saw the site, le Corbusier was “immediately mesmerized” by a place that is in truth three different places, since the current temple, like the ones preceding it, is a pilgrimage spot placed on a high visible kilometers away. It is also a space of reunion for thousands of pilgrims for annual ceremonies out in the open, and a parish church with weekly mass for little less than one hundred faithful. The building can be understood as the result of a “dream of reason” in which the confrontation of three fields of tension originated by many other emitting centers, each active in its own area and with its own scale, has produced a manifest hybridization on a set of distortions of form born out of reciprocal interaction.

El Vista sudeste

a un agnóstico educado en la fe protestante sobre todo gracias a su tía paterna Pauline, una muy piadosa calvinista que vivía en la casa familiar y tiene dedicada una sala en la *Cité de refuge* que Le Corbusier construyó en París en 1933 para el Ejército de Salvación, organización panevangélica de origen metodista. Y estaba también la fidelidad a la estirpe de los Jeanneret, de la que su vástago decía: “somos albigenses, simplemente”. Las doctrinas de los albigenses o cátaros, unos maniqueos y ascéticos aspirantes a la perfección exterminados en el siglo XIII en una cruzada, son el origen remoto de algunas de las versiones más estrictas de la Reforma y también de muchos de los purismos artísticos que han florecido desde el Renacimiento, como el presentado en el manifiesto *Après le cubisme* de Ozenfant y el propio arquitecto y pintor suizo (*katharis* en griego significa puro), pero también hay que tener en cuenta sus vínculos con la propensión corbusierana a la paradoja y la contradicción. Kenneth Frampton ha notado con agudeza que no debe excluirse que “el sesgo dialógico de Le Corbusier, es decir su tendencia a pensar en términos opuestos interdependientes, tenga sus raíces en última instancia en el dualismo albigense”.

El acercamiento de posturas a partir de aquellos recelos iniciales allanó, claro está, el camino para sacar adelante la iniciativa constructora; de él surgieron además ciertas concepciones del significado básico de la capilla que interesan a lo que aquí se expone. Por ejemplo, en su discurso en la ceremonia de consagración de la iglesia en junio de 1955, Le Corbusier citó el “sentimiento de lo sagrado” como impulso primero de su esfuerzo para en seguida cuidarse de diferenciar lo religioso de lo sagrado y un año más tarde, en carta al clérigo e iconógrafo Marcel Ferry, uno de sus principales valedores en la diócesis de Besançon, especificó que tal distinción constituía una guía para la vida a la cual no aportaba réditos pero sí un poco de sentido, añadiendo que no le incomodaba la acusación de haberse retrotraído en Ronchamp a los “cristianos prehistóricos o incluso a 5.000 años antes de Jesucristo... pues el sentimiento de lo sagrado ya existía ciertamente entonces y las academias aún no habían nacido”.

Con estos planteamientos, el arquitecto daba por bueno el primitivismo que varios críticos de la época estaban encontrando en su obra, si bien desvinculándolo de cualquier historicismo y enraizándolo en cambio en la precisa memoria del lugar, que él mismo definió como “un lugar alto viejo como el mundo”, alto en el doble sentido físico y simbólico por venir siendo de antiguo un promontorio sagrado constituido en punto de emisión y recepción capaz de centralizar y dominar visualmente un vasto territorio en el que se sabe que hubo al menos desde el siglo XI una iglesia muy anterior a la sustituida por Le Corbusier, así como peregrinaciones a partir

del siglo XIII, y que se cree que antes de la cristianización había albergado el culto druídico y tras ello un campamento y un templo romanos.

Por su parte, Guillaume Goubert, un conocido periodista católico, ha celebrado que la capacidad de acogida abarque hoy una peregrinación arquitectónica diez veces superior a la tradicional (hasta 100.000 adoradores anuales de Corbu de 79 países) y para explicar el fenómeno ha hablado de “las tres vocaciones de Notre-Dame du Haut”, refiriéndose precisamente a los tres ámbitos de amplitud sucesivamente creciente en los que la capilla resulta activa. La observación es interesante, pero menos útil a nuestros fines de lo que en principio pudiera pensarse, pues para Goubert hay una actividad triple porque el santuario “quiere responder a las necesidades de las comunidades locales, a las expectativas diocesanas y a los visitantes del mundo entero” es decir, a asuntos de administración eclesiástica aparentemente incapaces de arrojar luz sobre las razones de ser de la específica configuración formal del edificio y de su entorno.

Con lo visto hasta aquí, podemos apreciar que actualmente la capilla de Ronchamp cuenta con la general aceptación de los aficionados a la arquitectura e intuir que también con una cada vez más extendida conciencia entre la crítica especializada de que su más propia naturaleza nace de la confrontación de contrarios. Esta situación contrasta con la acogida que la obra recibió en su momento, que fue de sorpresa cuando no de escándalo o rechazo, aunque no faltaron casos en que la estupefacción derivó en alborozo. Ya la elaboración del proyecto desconcertó a discípulos y colaboradores cercanos como Oscar Niemeyer, Georges Candilis o André Wogensky. Cuando la construcción terminó, casi todos coincidieron en que lo que Bruno Zevi saludó como un “terremoto informal y expresionista” llevaba en sí la más completa negación de todo el ideario del maestro suizo en el periodo heroico. Nada parecía quedar allí de la osamenta standard para la ejecución en gran serie del sistema Domino, de los cinco puntos de la nueva arquitectura, de la “máquina para vivir”, del sustrato intelectual del “rascacielos cartesiano”, de los trazados reguladores, de los cézannianos volúmenes puros latentes bajo la “lección de Roma” (“todo son esferas y cilindros”), de las apelaciones a la industria automovilística del plan Voisin y de las viviendas Citrohan, o de los puristas objetos tipo.

La perplejidad turba. Tal vez por eso en aquellos primeros instantes escasearon las miradas serenas que alcanzasen a percibir que no sólo había ruptura en Ronchamp. No bastó al respecto tomar nota de que Le Corbusier no había tenido ocasión hasta entonces de poner a prueba sus principios en un edificio religioso, ya que la frustrada experiencia de

la basílica subterránea de la Sainte-Baume apenas pasó del esbozo de unas ideas de conjunto. Habrían de pasar unos años para que prevaleciera la impresión de que aquí no hay un puro arrepentido, sino un cáтары dual. Entre las raras muestras de lucidez al respecto estuvo la postura de Ernesto Nathan Rogers, quien no vio en la capilla un rechazo sino un impulso a la pervivencia de la arquitectura moderna favorecido por la superación de algunos de sus postulados más rígidos como el racionalismo y el funcionalismo gracias a su aplicación al insólito campo del arte sacro y así, habló de las funciones religiosas y justificó la renuncia a métodos constructivos estandarizados a favor de la expresión artística como muestra de un espíritu verdaderamente creativo y liberado de teorías abstractas.

Giulio Carlo Argan replicó frontalmente a Rogers. Mostrando su repudio moral, afirmó que Le Corbusier no había superado el racionalismo, sino polemizado a fondo con él mediante una “apología de lo irracional”, y apuntó que “bajo el rigor del racionalista se incubaba el fervor del místico”, aunque ello no respaldaba un “retorno a la ingenuidad de los primitivos”, sino que sólo daba pie a preguntarse si se pretendía patentar una “máquina de rezar”. En cambio, Zevi no ahorró ni en un principio ni nunca ditirambos hacia lo que en diversas ocasiones describió como un “grito blasfemo”, una “explosión apocalíptica”, la “obra maestra de la arquitectura enajenada”, un acto valiente y generoso de repudio de compromisos, doctrinas, repertorios formales y cánones, una “recuperación de lo feo y lo angustioso en el arte” y, ya en 1999, seis meses antes de su muerte, como un faro en la travesía del desierto posmoderno que había alumbrado el inicialmente desatendido advenimiento de un “lenguaje de grado cero”, una “escritura blanca” en el sentido de Roland Barthes, para acabar iluminando el retorno al origen que él entonces detectaba en la “arquitectura de acción” o expresionismo abstracto de los Hecker, Gehry o Libeskind, entre otros.

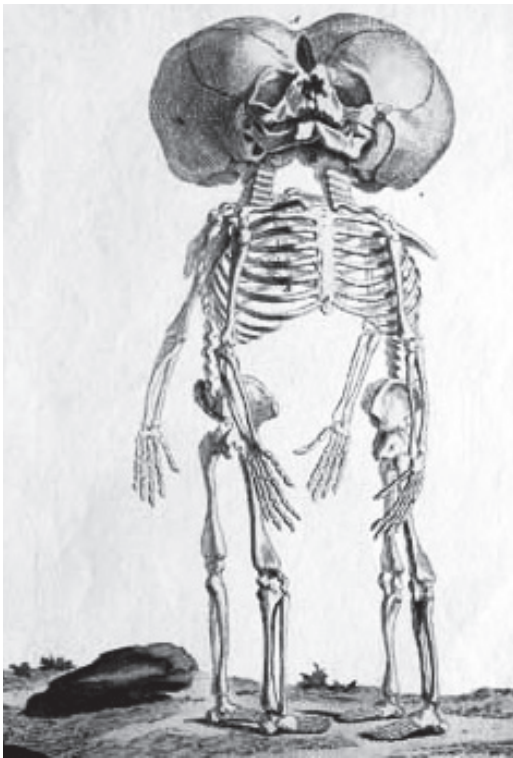
Aunque los valoraron de muy distinto modo, los tres teóricos citados advirtieron en la capilla los mismos fenómenos a partir de conjunto dirigidas a debatir si podía o no adscribirse a tal tendencia, movimiento o escuela. Así, mientras Rogers rechazaba de plano que fuera ésta una obra barroca y Argan sostenía que sí lo era, y no por recurrir a formas del siglo XVII sino en el sentido d’orsiano de mostrar “el estilo de la barbarie persistente, permanente debajo de la cultura”, Zevi exultaba al celebrar que la obra “retumba con rudeza medievalizante y furor entre barroco y expresionista”. En cambio y con la excepción de Nikolaus Pevsner, que despachó la capilla de un plumazo como “el más discutido monumento del nuevo irracionalismo”, la crítica británica, con la italiana la más influyente entonces, tendió más bien a ejemplificar cada visión global con un muy concreto aspecto específico de la solución formal.

Por ejemplo, Reyner Banham usó ese procedimiento de salto directo de lo general a lo particular al asociar sólo con el *béton brut* la exaltación de la obra de Le Corbusier como la más propia referencia del Nuevo Brutalismo entonces en gestación o al concretar en el encuentro mediante una estrecha ranura entre el tejado curvo y los muros horadados la “cierta consternación” que sucedió al entusiasmo inicialmente producido por la originalidad de la capilla. De mayor interés para lo que aquí se expone fue la aportación de James Stirling, que presentó Notre-Dame du Haut como la más perfecta muestra de la crisis del racionalismo al extender al edificio todo su reacción ante la “naturaleza equívoca de los muros” y el “gesto dinámico” del perfil de la cubierta, inverso al de la curvatura del terreno, revelando con ello una hibridación que hasta entonces nadie había observado: “la de un encuentro imprevisto con una configuración antinatural de elementos naturales, como los anillos de granito de Stonehenge o los dólmenes de la Bretaña”.

Tras estas primeras impresiones, a mediados de los años setenta se había asentado la costumbre de asociar Ronchamp con imágenes de conjunto a cual más extravagante, como un queso Emmental, el ala de un avión, un fortín argelino, dos niños bajo la mirada de su padre, un paquebote, la paloma o el abrazo de la paz, un estrambótico tocado eclesiástico, una tienda de nómada o dos manos en oración, entre otras. Charles Jencks, el principal promotor y difusor de las comparaciones de este género, destacó que parte de la fuerza de la capilla es “que sea tan sugerente, que pueda significar tantas cosas a la vez”, aunque en rigor no sea así, pues tales visiones no se presentan de modo simultáneo, sino sucesiva, opcional y excluyentemente, como hace la conocida figura doble del pato-conejo, que no puede entenderse como un cruce de ambas especies, sino de manera alternativa como lo uno o lo otro,

F2 Pato-conejo





F3 Esqueleto de siameses

Louis-Jacques Moreau de la Sharte. Entre los cuarenta casos, reales aunque sin duda no pocos de ellos exagerados en sus aspectos más aberrantes, pueden encontrarse un gato hexápodo, un carnero cuadrícorno, un ternero bicéfalo y, dentro de la especie humana, un joven con las manos y los pies directamente conectados al tronco, un niño sin bóveda craneal, otro sirénido con las piernas soldadas en una, y los dos que junto con el invocado por Hernández León más nos interesan para ayudarnos a comprender la peculiar conformación de la capilla de Ronchamp.

y eso siempre que se haya descubierto que ciertos rasgos gráficos pueden tener un significado distinto al único previamente advertido o se convierten en significativos otros que al turno anterior resultaban insignificantes.

No obstante lo que se acaba de indicar, sí que puede afirmarse que, como consecuencia del “sesgo dialógico” que mencionó Frampton, Notre-Dame du Haut posee una condición híbrida de percepción única y directa, aunque de entrada hay que aclarar que es más propia de los injertos que de los mestizajes. Precisamente por ello, las similitudes comentadas resultan menos pertinentes al caso que la alegoría usada recientemente en un artículo sobre la iglesia lleno de sugerencias estimulantes por Juan Miguel Hernández León quien, para asociar el santuario con nociones como el “montaje visual”, la “contaminación entre elementos visuales diferenciados”, la “estrategia de la deformación” o la “fusión incompleta” ha recurrido a través de Georges Bataille a un inquietante grabado extraído de un tratado del siglo XVIII, *Les écarts de la nature*, (Las desviaciones de la naturaleza) que muestra dos hermanos siameses unidos por las cabezas y con un esternón común.

El tratado, que lleva el subtítulo de Selección de las principales monstruosidades que la naturaleza produce en el mundo animal, es tanto un estudio teratológico como una suerte de galería de los horrores compuesta por cuarenta imágenes grabadas, coloreadas y publicadas por Nicolas-François y Geneviève Regnault en 1775 y reeditado en compañía de un Estudio sobre la fisiología y clasificación de los monstruos 33 años después por el médico

Uno de estos dos fenómenos es el esqueleto de los ya citados siameses, que nacieron muertos en Francia y cuyos cráneos casi podrían describirse en términos idénticos a los de un choque de trenes, con los occipitales íntegros como vagones traseros y, más hacia delante, los temporales y parietales algo afectados, los frontales parcialmente fundidos y la zona de encuentro convertida en un amasijo descarrilado (es decir, violentamente girado desde el plano sagital hacia el espectador) de fragmentos óseos en el que cabría insertar los componentes de un único y seguramente aborrecible rostro. El segundo engendro de la estremecedora colección que nos vale de referencia es una niña española de siete meses cuyos padres exhibían de feria en feria, que a distancia parecía casi bien conformada, con una cabeza sólo algo grande para su edad, y que de cerca mostraba restos de tres caras diferentes, simétricamente dispuestos aunque anatómicamente incongruentes, con dos ojos correctamente situados pero con una nariz, una boca y un mentón bajo cada uno de ellos, con un tercer ojo de doble pupila en el centro de la frente y con un tercer mentón también axial.

Lógicamente, estos sobrecogedores prodigios lo son por lo mucho que se apartan del patrón huma-

F4 Niña española



no común. Bataille supo entender así la esencia de la anomalía al resaltar que ese patrón conduce necesariamente a la regularidad de las formas geométricas (por ejemplo, un conjunto de guijarros de conformación diferente y tamaño similar sólo puede reducirse tipológicamente a una esfera de su tamaño medio) y, por escaparse de él, cada forma individual es en algún grado un monstruo, para concluir que “los monstruos estarían ubicados en la antípoda de la regularidad geométrica, pero de modo irreductible”. Esta idea de que sin horizonte pautado no es posible reconocer la monstruosidad la aplicó, de forma consciente o no, Jencks a Ronchamp al describir su solución específica como “una variante del sistema genérico ortogonal, el cubo... empujado hacia el interior en tres de sus lados, distorsionado axialmente hacia el sur como si se hubiera retorcido la estructura rectangular e impulsado hacia el terreno con una ligera inclinación”. No obstante, tan atinadas observaciones no se acompañaron de explicación alguna, como si las deformaciones del patrón cubo surgieran de un capricho corbusierano del mismo modo que las desviaciones del matrimonio Regnault nacían del mero azar genético.

En buena parte, Cesare De Sessa ha perdido recientemente la oportunidad de acercarse a una explicación así al comparar Ronchamp con el protagonista de *La metamorfosis de Kafka*, que se ve transmutado físicamente a su pesar en un enorme insecto repugnante mientras continúa pensando como el Gregorio Samsa que había sido, con prórroga de sus preocupaciones más banales incluida. Lamentablemente, el recurso a esta nueva y sugerente analogía antinatural no ha servido a De Sessa para comprender más profundamente la condición mixta, impura o contradictoria de Notre-Dame du Haut, ya que basa su coincidencia con el hombre-coleóptero en la metabolización por parte de la capilla de todos los aspectos de la precedente poética de su autor y en la conjetura de que tal vez ello se deba a ser éste consciente de que el mundo había mudado tras la guerra y requería formas nuevas, mutantes, retornando con ello casi literalmente al debate entre continuidad y ruptura abierto por Rogers medio siglo antes.

Más productivo parece observar que el santuario es heteróclito hasta lo monstruoso por ser la resultante de las primeras reacciones de la sensibilidad del arquitecto ante el enunciado del problema, que hacía al proyecto solicitudes de índole diversa y fuertemente confrontadas a partir de una inicial captación de la memoria del sitio (un “lugar alto”, ya se ha dicho, pero también un lugar doliente sometido por dos veces a graves destrucciones en los 37 años anteriores), para reclamar una postura ante los cuatro horizontes (al norte, la cordillera de los Vosgos con el Gran Balón de Alsacia; al sur, la llanura del Saona hasta la cadena del Jura; y sendos valles amplios hacia los lados), y una “acústica del paisaje” (Le Corbusier



no subió a la colina de Boulémont hasta 1950, pero la conocía bien desde al menos 42 años antes porque el tren que une el oeste suizo con París pasa delante de ella), y la resolución de un “problema de grifos” (el del cuantioso aflujo en dos romerías marianas anuales: la del 8 de septiembre, la Natividad, desde el siglo XV o antes y una de jóvenes el 15 de agosto desde 1950), y la creación de un “vaso de íntimo recogimiento y meditación” (destinado a acoger una imagen de fines del XVII, meta continua de los peregrinos desde tal fecha en las sucesivas capillas).

F5 Capilla 1843-59 a 1913

F6 Capilla 1913 a 1922

El más antiguo de los templos cristianos de la cima que llegó hasta el siglo XX fue una ermita gótica ya existente en 1308 que sirvió de parroquia al pueblo de Ronchamp, emplazado al pie de la ladera sur, hasta que en 1751 se edificó en él una nueva. En 1843, gracias al respaldo del cardenal Mathieu (arzobispo de Besançon) y una tenaz actividad mendicante personal en la región y las vecinas Alsacia y Lorena, un cura de la zona con formación de arquitecto, Claude-Joseph Vauchot, comenzó a ejecutar un proyecto suyo para otro santuario muy próximo al antiguo hacia levante, destinado a sustituirlo. Este nuevo edificio se inauguró en 1859, poco después de la muer-

de Vauchot, y entonces se decidió no demoler la vieja ermita y unir ambas construcciones, tarea difícil por su escasa compatibilidad geométrica que se encargó a Jean-Baptiste Colard, autor en la época de varios edificios neogóticos en el departamento del Alto Saona, al que pertenece Ronchamp.

El resultado de estas operaciones fue el abrupto encastre de dos cuerpos muy desproporcionados entre sí cuya cierta uniformidad estilística no alcanzaba a encubrir su radical heterogeneidad. Al oeste estaba el pequeño santuario gótico, de una sola nave y con un campanario en cabeza, y al lado opuesto y en prolongación de su eje longitudinal, el de Vauchot, de similar superficie (concretamente, 20x15 metros) pero doble altura, mucho mayor volumen y un aire macizo más de fortificación que eclesiástico. Esa entonces nueva fábrica tenía planta octogonal con torreones de esquina igualmente octogonales cubiertos por esbeltos chapiteles; en su centro, un chapitel aún más alto se remataba con una estatua de María coronada de aureola de doce estrellas hasta los 33 metros de altura (el Cristo del Corcovado tiene 38, peana incluida). Constreñido por la embestida de estos dos hermanos mal avenidos y con la disposición oblicua que éstos le permitían se encontraba el diminuto nexo de Colard, cuyo interior alojaba una especie de coro.

En agosto de 1913, un rayo vino a corregir en parte el aspecto de aquel desequilibrado conjunto al provocar el desmochamiento de su parte nueva tras un devastador incendio que lo redujo a un perímetro fantasmagórico de altos muros exentos. Con ello, los pesos visuales de los miembros de la pareja se nivelaron, acercándola al modelo del esqueleto doble de los Regnault (antes, el encontronazo no era de siameses, sino de seres de distinta especie, produciendo más un endriago que una desviación humana), pero también convirtiéndola en una capilla pegada a un telón fijo sugeridor de un retablo al aire libre. Le Corbusier recogió tal sugerencia, pero no fue el primero en hacerlo. Antes del incendio, los oficios de la peregrinación se celebraban ante el nexo de Colard desde un dosel, seguramente instalado como provisional, al que se llevaban la imagen y un altar de campaña. Tras la unión de los santuarios se pensó



trasladar la entrada del conjunto a su fachada este, si bien la idea terminó tomando cuerpo sólo en otra iglesia nueva más, levantada tras el paréntesis de la Gran Guerra a iniciativa de Lucien Belot, el capellán de entonces.

F9 Ruinas desde el tren

Aquel nuevo santuario se construyó entre 1922 y 1926 remozando la ermita antigua e integrándola en un mucho más grande conjunto neogótico de planta de cruz latina cuyo brazo largo se prolongaba en un atrio cubierto orientado a levante habilitable como presbiterio externo que se amplió en 1930 con un ancho estrado a cielo abierto delimitado por una balaustrada, al tiempo que se sustituía la cubrición lobulada del campanario de poniente por una aguja muy apuntada. Su condición de observatorio privilegiado y por tanto de preferente objetivo militar llevó una vez más la desgracia a Notre-Dame du Haut. En septiembre de 1944, la artillería del ejército aliado en avance batió intensamente las unidades alemanas apostadas en la cresta, dejando el hasta ahora penúltimo santuario severamente dañado.

En sus frecuentes viajes entre Suiza y Francia, el ferrocarril hizo a Charles-Édouard Jeanneret testigo de las sucesivas mutaciones acaecidas en el montículo. En mayo de 1950, cuando aún no se había

F7 Capilla 1922-30 a 1944

F8 Capilla 1944 a 1950



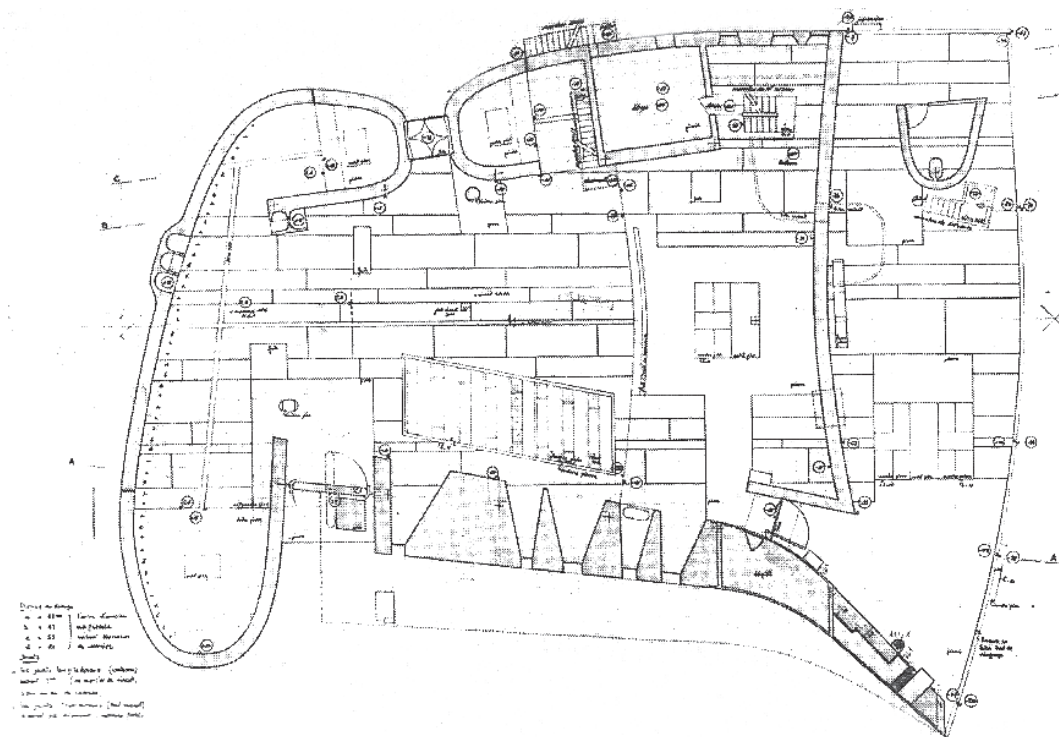
hecho cargo del proyecto pero las conversaciones a tal fin estaban ya muy avanzadas, trazó yendo a Basilea dos apuntes rápidos de las vertientes sur y este de la loma, en cuya cresta unas altivas ruinas mantenían, pese a las destrucciones, buena parte de su silueta y con ella su capacidad de activar magnéticamente un amplísimo derredor. Cuando quince días después accedió por vez primera al otero, el padre Ledeur, representante de la comisión diocesana de arte sacro que había contribuido decisivamente a que aceptara el encargo y que lo acompañaba, constató hasta qué punto quedó “conquistado” o “atrapado” por el lugar, en el que permaneció varias horas oyéndolo, apuntando una primera “intervención de naturaleza acústica en el universo de las formas”.

Atendiendo esta primera llamada, Le Corbusier no se limitó a constatar la inversión del vínculo del altoparlante con los horizontes, que de atrayente pasó a irradiante, a centrífugo. Más que eso, vislumbró los efectos del inevitable encontronazo de las dilataciones y contracciones de espacios que a distancia media y corta habrían de producir las respectivas metas del “paseo arquitectónico” desde el pueblo de debajo y de las periódicas aperturas del grifo del gentío. Ello propició el esbozo germinal de la planta del santuario. Ledeur describió así aquel hallazgo inicial: “Compruebo enseguida su reacción inmediata al lugar... el primer trazo de lápiz que ha dibujado [es el curvo] muro sur... después hay que agrupar a los peregrinos ante el muro [este] donde coloca el altar, cuya curva responde a la del muro sur... a continuación, ¡ya no hay más que unir las dos curvas!”

Danièle Pauly ha apreciado certeramente que estas dos curvas se materializan en el edificio como “emisores” y “receptores”, como “muros cuyas superficies torcidas recuerdan... la forma de las pantallas utilizadas para captar las ondas”. Y aún podría elevarse a totalidad lo así observado añadiendo que el completo proceso creativo reprodujo fielmente aquella intuición preliminar de unión de dos rasgos curvos haciendo de la capilla lo que su propio autor definió como una obra de “plástica acústica” manifestada “proyectando a lo lejos el efecto de sus formas y recibiendo como respuesta la presión de los espacios circundantes”. A partir de ahí, cabría entender cada elemento del conjunto como resultante de aplicar a un objeto ideal (*natural*, pautado) tensiones deformadoras más o menos capaces de estirarlo o comprimirlo según su potencial o la distancia a la que actúan y asimismo, cada una de sus intersecciones como producto de la mayor o menor prevalencia de uno u otro al abordarse.

Procede recordar aquí que ya Jencks interpretó la configuración del santuario como consecuencia de la tensión alteradora de un cubo en varias direcciones, sin aludir a que en ello pudiera haber motivo alguno. Ahora podemos apreciar que la operación no fue fruto del antojo, sino réplica a muy precisas condiciones de contexto, y también procede hacer notar que el edificio no parece un sólido platónico distorsionado, sino más bien una iglesia tipo distorsionada tras aceptar ciertos aspectos, obviamente anómalos, que en los años anteriores tuvo en el lugar ese tipo abstracto de torre más nave más atrio externo. Así, en las situaciones en las que el objeto se impone al contexto preserva su pureza,

F9 Planta



pero cuando ocurre al contrario se deforma y lo hace tanto más cuanto mayor es la presión recibida, mientras que el dramatismo de los encuentros y uniones aumenta en razón directa a la potencia de las presiones que aportan.

Siguiendo este criterio, corresponde hablar de esta construcción como fenómeno de confluencia de tres lugares. El primero es la lontananza, en la que el objeto impera sin rival posible hasta los horizontes, orientado como los dos predecesores suyos que conoció el arquitecto y articulado en un sistema de componentes individualizados sin mutua contaminación ni mezcla. Como la niña española de los Regnault, desde las llanuras de alrededor la iglesia parece *casi normal*, implantada casi con la misma regularidad convencional de la de los años treinta, “que tan bella se veía desde lejos”, como dejó dicho el capellán Belot en un libro con descripciones de entonces y anteriores, fotografías, relatos históricos y explicaciones sobre la peregrinación y la devoción mariana que a su llegada a Ronchamp recibió Le Corbusier, quien debió de seguir viéndola así cuando sus ruinas dominaban los panoramas con silueta casi íntegra, aunque evidentemente no al llegar a lo alto y ver cómo mudaba de cerca al academicismo historicista del que abominaba.

De aquel penúltimo ocupante del cerro, en el actual se reproduce la concatenación desde poniente a levante de los tres componentes del tipo canónico; del último estado de su antecesor, el papel del prisma octogonal vaciado por el rayo; y del original de aquel antepenúltimo, una cubierta autónoma. Estos elementos no son o parecen a distancia ser puros por estar enteros (a algunos les faltan fragmentos), sino por no haber sufrido distorsiones o deformaciones: salieron de la memoria o del mundo de las ideas abstractas y aterrizaron tal cual en el sitio. La torre es un cilindro cupulado y demediado que atrae como un faro y se inspira en el “periscopio” de luz del *Serapeum* de la villa de Adriano en Tívoli. Sin que sea posible apreciar desde el llano muchos de sus accidentes de forma, la fachada longitudinal de la nave se presenta como un liso paño blanco en talud. A su vez, el presbiterio externo se percibe como un edículo añadido a la nave por mera yuxtaposición, mientras que la cubierta, que se apoya directamente en los muros sin que de lejos se note que está cercenada verticalmente en sus extremos sudoeste y nordeste, es la reproducción agrandada de un caparazón de crustáceo que el arquitecto suizo había recogido en una playa e incorporado a una colección de fósiles, ramas, pedruscos o huesos que calificaba de “objetos de reacción poética”.

El segundo lugar en que se enclava Notre-Dame du Haut es el conformado por su entorno próximo, el lugar de la diversidad y la contraposición, el que muestra que lo entrevisto desde abajo como niña



algo rara es en verdad un cíclope que hasta entre cíclopes resultaría monstruoso, lo que sin duda se manifiesta especialmente en la confrontación de las dos fachadas objeto del primer croquis de Le Corbusier. La meridional acoge, se curva para ello hacia el peregrino y además, se empotra inclinada en el terreno cediendo a la compresión combinada del espacio de delante, dirigida por el camino hacia la meta, y del peso visual de la cubierta en curvo voladizo. La fachada este en cambio reúne y su campo tensional, amplificado por la bocina de la cubierta y el derrame del muro lateral, se expande en la explanada de las concentraciones multitudinarias como las ondas de una piedra en un estanque. La impetuosa acometida de estas dos poderosas fuerzas produce la articulación más atormentada de todo el edificio: el agudo tajamar de la esquina sudoeste.

Las otras dos fachadas del segundo lugar, al no estar sometidas a turbulencias como las que acaban de mencionarse, son mucho más serenas. La septentrional se configura en plena conformidad con sus funciones prácticas y es casi doméstica. La de poniente es ciega y sólo la animan una gran gárgola por la que evacua toda la cubierta, el estanque escultórico en que lo hace y una extraña protuberancia para explicar cuya razón de ser es preciso

F11 Interior

F12 Vista noroeste

penetrar en el tercer lugar, el recinto interno, ese en palabras de su autor “espacio de silencio, de paz, de alegría interior”, dedicado a la oración privada y a actos parroquiales sólo para un puñado de fieles (cincuenta sentados y algo más de cien en pie). No hay intercambio visual alguno entre este interior y el entorno; de ahí que parezca más propio destacar, como tantas veces se ha hecho, su condición de mundo aislado, de “vaso”, de cueva autónoma respecto a las formas externas que describirlo como producto de enfrentamientos, mezclas o desequilibrios de presiones contextuales al igual que los otros dos lugares. Sin embargo, puede merecer la pena intentarlo.

Las delimitaciones entre este espacio *denso* (concepto habitualmente asociado a la mecánica de fluidos) y cuanto hay al otro lado se realiza de cuatro maneras distintas, una en cada pared y tal vez cada cual relacionable con una de las “cuatro composiciones” con que Le Corbusier clasificó sus villas blancas de los años veinte. El límite meridional afirma su completa independencia del exterior con un recurso muy barroco: aprovechar el espesor del muro para diferenciar los trazados de dentro y de fuera con una “doble concavidad” como la de que habló Venturi. Tal cual desvela la fina ranura de luz que lo separa de la cubierta, este muro no es de carga ni macizo, sino de doble capa, pero opera en los profundos derrames de los huecos de las vidrieras como si fuese de alma llena. En la pared septentrional también se interpone entre capas un colchón neutralizador de tensiones opuestas, ahora no constituido por residuos vacíos e imperceptibles, por zulos, sino por intersticios con entidad propia, “espacios servidores” en el sentido de Louis Kahn: dos capillas, una sacristía y, en la planta superior, una pequeña oficina.

Los dos frentes que completan la configuración del “vaso” contienen otras tantas modalidades de interacción tensional de interior y exterior. En el occi-

dental, este último se expande a costa del primero en un tramo pequeño pero revelador por constructiva y compositivamente innecesario: el bulto que aloja dos confesionarios cuyas celosías enrasan con el paramento interno. Por último, en la pared oriental ambos lados están en perfecto equilibrio, haciendo buena la conocida frase del arquitecto: “un edificio es como una pompa de jabón, perfectamente armoniosa si el sople está bien repartido, bien regulado desde el interior”. Este muro es un retablo por cada una de sus caras con un solo elemento común a las dos, a caballo entre ellas: una urna con la imagen objeto del culto que puede así presidir alternativamente las ceremonias íntimas o las masivas; ante cada cual hay un altar, un coro, un púlpito, que en la planta del templo parecen reflejarse en un espejo. Pero salvo la urna, los retablos son opacos y la imposible presencia simultánea ante ambos hace invisible la dualidad. Recuerda más bien este muro a Jano, el bifronte dios romano protector de las murallas de la ciudades cuyos dos rostros, vigilante uno del peligro exterior y amparador el otro de los residentes, están condenados a no verse nunca entre sí. Y bien pensado, la desdichada niña que catalogó el matrimonio Regnault tiene entre sus hibridaciones algo de jánico.

BIBLIOGRAFÍA

De los muchísimos textos en los que se habla de esta obra de Le Corbusier, seguramente el más completo es:

LE CORBUSIER: LA CAPILLA DE RONCHAMP

Pauly, Danièle : Abada Editores, Madrid, 2005 (Birkhäuser Verlag AG, Basilea, 1997)

Las referencias a obras no mencionadas en dicho libro pero sí en el presente artículo pueden rastrearse a partir de las expresiones en él entrecuñadas (todas son textuales, aunque algunas traducidas al castellano) o de los nombres de sus autores.

F13 Jano



GUILLERMO CABEZA ARNAIZ
Arquitecto
Profesor Titular ETSAM