

***Aldo van Eyck in The Hague. Spatial Reinterpretation of the Catholic Church: Light and Duality***

*The Pastoor Van Ars Catholic church represents one of the most brilliant and somewhat unknown projects of Aldo van Eyck. A research stay at the TU Delft Faculty of Architecture allowed to visit and study the building in detail and to consult the three archives that describe it (Bishopric of Rotterdam, Municipal Archive of The Hague and Aldo+Hannie van Eyck Foundation) with the purpose of getting access to the graphic documentation as a whole —mostly unpublished— and being able to develop a well-argued architectural interpretation and criticism. In this sense, in parallel to the progressive description and understanding of the building, the paper relates the architectural design of Pastoor Van Ars with some of the essential concepts of van Eyck's theoretical discourse, such as the twin phenomena or the principle of relativity, as well as with a unique and thorough treatment of natural light.*

*Keywords: Aldo van Eyck, church, Pastoor Van Ars, religious architecture, light, twin phenomena*

---

*La iglesia católica Pastoor Van Ars representa uno de los proyectos más brillantes y en cierto modo desconocidos de Aldo van Eyck. Una estancia de investigación en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Delft permitió visitar y estudiar de manera pormenorizada el edificio y consultar los tres archivos que lo describen (Obispado de Róterdam, Archivo Municipal de La Haya y Aldo + Hannie van Eyck Foundation) con el propósito de acceder al conjunto de la documentación gráfica del proyecto —mayoritariamente inédita— y poder abordar una interpretación y crítica arquitectónica argumentadas. En este sentido, en paralelo a la progresiva descripción y comprensión de la obra, el artículo relaciona la solución arquitectónica de Pastoor Van Ars con algunos de los conceptos esenciales del discurso teórico de van Eyck, como el fenómeno dual o el principio de relatividad, así como con un singular y meditado tratamiento de la luz natural.*

*Palabras clave: Aldo van Eyck, iglesia, Pastoor Van Ars, arquitectura religiosa, luz; fenómeno dual*

Jose  
Fernández-Llebrez  
Muñoz

## Aldo van Eyck en La Haya

*Reinterpretación espacial de la iglesia católica: luz y dualidad*

DOI: 10.20868/cn.2022.4982

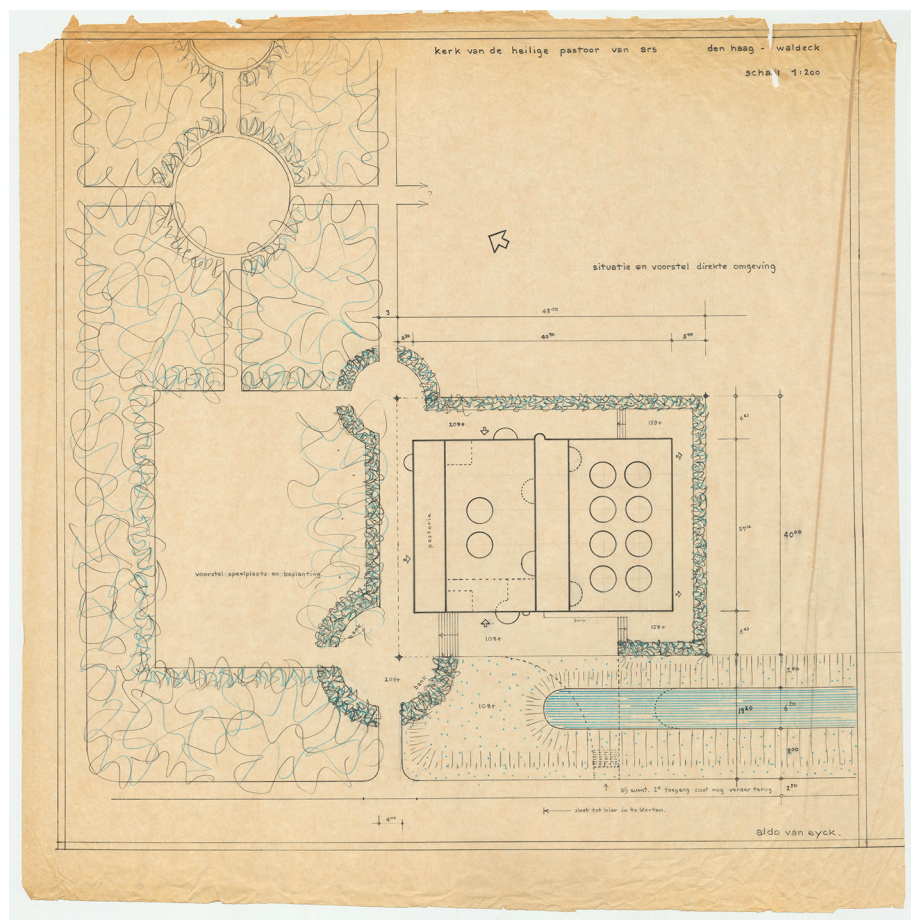


Figura 1. Plano de situación preliminar del proyecto. Aldo + Hannie van Eyck Foundation.

---

Doctor Arquitecto.  
Catedrático y responsable de investigación de la Escuela de Arquitectura y Politécnica (Universidad Europea de Valencia).

Situada tras un pequeño canal de agua que parece resguardar su llegada, la iglesia Pastoor Van Ars<sup>1</sup> se asienta en uno de los numerosos bosques urbanos de la ciudad neerlandesa de La Haya (figura 1). Retranqueada de la calzada una distancia generosa (unos 20m), la primera visión exterior de la construcción suscita atracción y curiosidad. Resulta evidente su comunión con la masa verde circundante que la presenta medio oculta, casi camuflada, respecto de aquellos que pasean o circulan por la calle de acceso.

Parece que el edificio hubiera encontrado su sitio, o como si siempre hubiera estado allí, acomodado tras el pequeño brazo de agua y envuelto por la vegetación protectora.

Al avanzar por la acera hacia su vista frontal y conforme el arbolado lo va permitiendo, se empieza a intuir un volumen másico, pesado, de color gris oscuro y aspecto rudo, pero de cuidada factura. Por un lado, la escena recuerda la vista parcial de una anónima ermita en un bosque de montaña, integrada a la perfección en su entorno inmediato y dispuesta a



desafiar el paso del tiempo (figura 2). Pero, por otro lado, ya delante del edificio salta a la vista la minuciosidad de la solución propuesta y su vinculación con la arquitectura moderna en relación con el discurso personal del autor. En palabras del arquitecto Federico Correa<sup>2</sup> compartidas con el propio van Eyck: «A mí me impresiona de tu iglesia de La Haya su intemporalidad. Expresándote en un lenguaje contemporáneo conocido, logras un edificio fuera de los tópicos de la modernidad. La serenidad y sencillez se conjugan con el respeto a la tradición de manera ejemplar» (Correa 1977: 21).

La materialidad de la iglesia es sólida y homogénea. Un único elemento resuelve toda la envolvente: el bloque de hormigón. El perfil dentado del alzado principal (suroeste) anuncia ya desde fuera la existencia de varios espacios dentro de la composición general (figura 3), con un volumen principal flanqueado por otros dos más bajos y de idénticas dimensiones, y un cuarto (la casa parroquial) presumiblemente más desvinculado del resto. Sin embargo, la imagen de conjunto es unívoca, contundente. El cerramiento es opaco, sin una sola perforación o ventana que relacione el interior con el exterior, con la única excepción del alzado noroeste (vivienda original del párroco) donde las ventanas de las diferentes estancias se distribuyen con bastante li-

bertad. Unos huecos que, recortados sobre el muro de bloque, se rematan mediante dinteles prefabricados de hormigón que refuerzan más si cabe la coherencia y sinceridad constructiva del proyecto (figura 4). En cualquier caso, el cerramiento exterior, ciego en su mayor parte, le otorga al edificio un claro carácter introvertido.

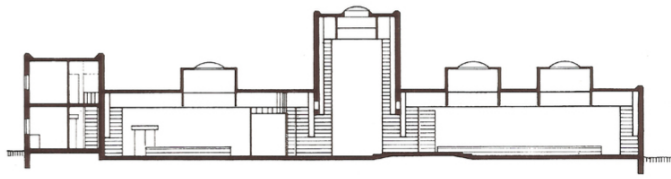
El recorrido hasta la entrada principal de la iglesia plantea una aproximación dirigida. Tras dejar la calle a la espalda, el acceso al ámbito de la iglesia se produce a través de un paso peatonal perpendicular al canal. Desde la pequeña explanada a la que se llega, unos pocos escalones descendentes invitan a continuar el itinerario hacia la derecha, hasta una plataforma rectangular de grava que recorre la fachada principal y que hace las veces de zona previa de acceso y encuentro (figura 5). La depresión de aproximadamente un metro que experimenta el plano de apoyo del edificio en relación con la cota de la calle contribuye a reducir el impacto visual de la volumetría —lo que favorece su integración paisajística—, a la vez que le confiere al canal una escala más doméstica. Escoltada en toda su longitud por el agua y por la propia iglesia, una prolongada bancada de madera recorre buena parte de esta plataforma exterior y potencia esa idea de lugar para estar. En efecto, y casi a modo

Figura 2. Vista exterior de la iglesia desde la vía de acceso, Aaltje Noordewierstraat. Autor.

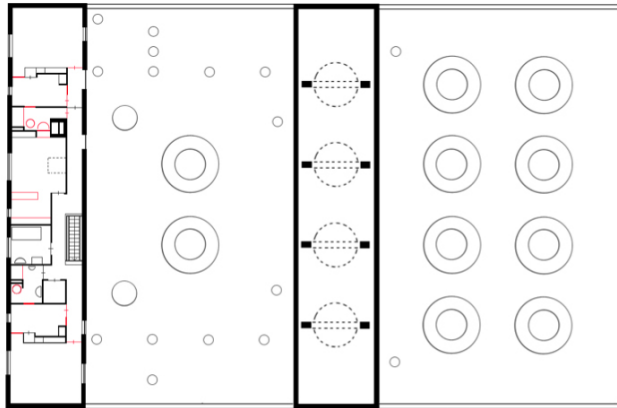
Figura 3. Exterior de la iglesia desde el lado del canal de acceso. Fotografía original. Aldo + Hannie van Eyck Foundation.

Figura 4. Volumen destinado a casa parroquial. Autor.

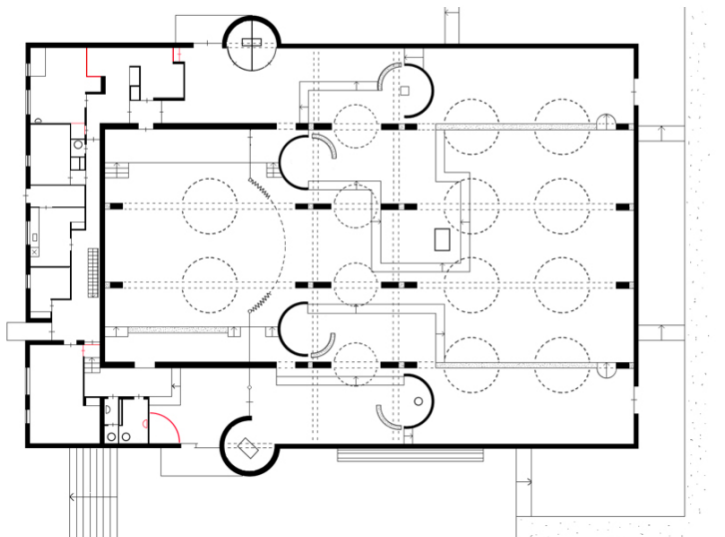
Figura 5. Acceso principal a la iglesia. Autor.



Sección longitudinal.



Planta primera.



Planta cota cero.

Figura 6. Planimetrías fundamentales del proyecto. Redibujados actualizados del autor.

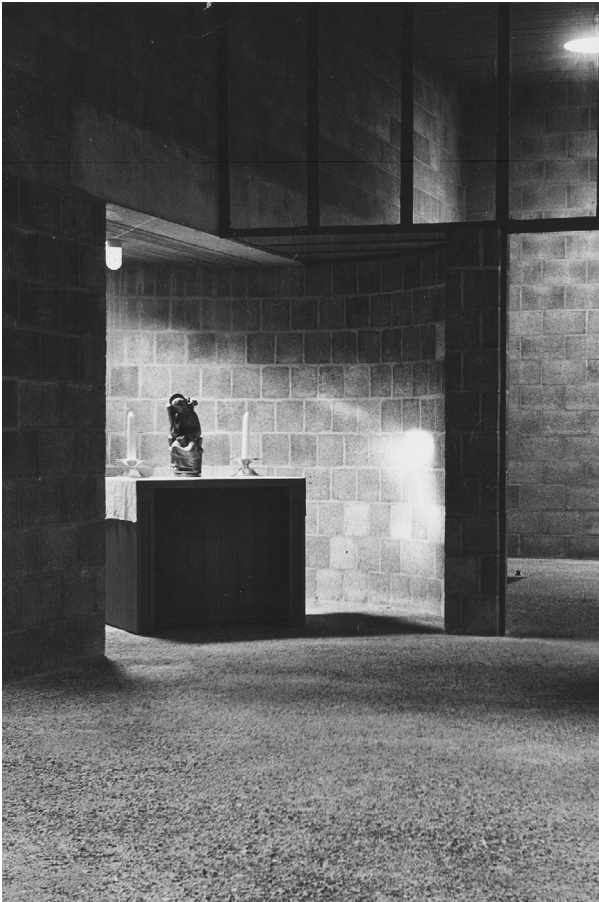
de delante del ambiente creado en el interior, el contexto generado por el elemento acuático y por la solución arquitectónica (sencilla y de una escala humana adecuada) induce a un sosiego y equilibrio que cualifican la estancia en esta zona. Solo dos elementos rompen la homogeneidad del alzado principal: la puerta de acceso y un volumen semicircular vinculado a ella. La puerta, resuelta en madera y acero, presenta un cuidado detalle constructivo y se compone de dos hojas rectangulares y asimétricas. Por su parte, el medio cilindro que sobresale del plano de fachada se ejecuta mediante el mismo aparejo de bloque de hormigón. De una altura menor a la del resto del

cerramiento —lo que adecúa un poco más si cabe la escala de la fachada a la figura humana—, la presencia de este cuerpo no solo refuerza visualmente la ubicación del acceso, sino que rompe con la planicidad del alzado y le aporta tridimensionalidad y mayor interés.

### El umbral (*drempel*)<sup>3</sup>

En virtud del planteamiento del proyecto, el paso del exterior al interior de la iglesia no se produce de manera gradual sino directa, de modo que son las dos puertas de madera que cierran la única perforación del cerramiento las encargadas de formalizar el concepto de acceso (Ligtelin 1999: 127). Los matices introducidos en el diseño de las puertas compensan esta inevitable limitación. Por un lado, al situar ambas hojas en planos paralelos pero diferenciados, el montante intermedio es aprovechado para incrustar una serie de pequeños cristales que introducen luz en el interior. Y, por otro lado, cada puerta se proyecta con distinto ancho y sentido de apertura: la de entrada es más estrecha y abre hacia el interior, y la de salida es más ancha y gira en el sentido contrario. Tras atravesar este umbral, el inicio del recorrido interior del edificio recupera el carácter secuencial de la aproximación exterior.

El ingreso a la iglesia se produce a través de un vestíbulo previo que hace las veces de distribuidor de circulaciones (figura 6). Ni pequeño ni grande, proporcionado, el principal rasgo constatable de este espacio es la coherencia y continuidad con la materialidad exterior del proyecto. Se confirma por tanto la utilización del bloque de hormigón como elemento esencial en la configuración constructiva del edificio, que adquiere así un claro carácter mural. También el plano de techo, ejecutado en hormigón armado mediante encofrado de tablillas de madera, refuerza la apuesta material, al igual que el pavimento, donde una base de mortero de cemento embebe pequeños cantos rodados de variados y apagados colores que quedan visibles tras alguna operación de lavado. La disposición del vestíbulo permite realizar tres movimientos: hacia la izquierda, un pequeño tramo ascendente de escalones conduce hasta una puerta que comunica con la casa parroquial;<sup>4</sup> de frente, una puerta de madera y vidrio comunica con un espacio amplio y diáfano, de idéntica altura que el vestíbulo, usado en la actualidad como lugar de congregación y encuentro con los feligreses;<sup>5</sup> y a la derecha, una superficie convexa, continuación interior del medio cilindro de muro de bloque descrito en



la fachada, acompaña el movimiento e indica la prioridad de ese camino respecto a los otros dos. A partir de ese punto, una vez atravesada la carpintería de acero y vidrio que certifica el final del vestíbulo, la experiencia del bosque urbano o la identificación de los principios generadores del proyecto vienen a dejar paso a las sensaciones más íntimas o profundas; a aquellas que conectan con nuestro interior (figura 7).

Nada más cruzar la cancela, el plano del techo todavía mantiene la cota del vestíbulo mientras que la vista hacia la izquierda, hacia el lado donde la iglesia se desarrolla, continúa limitada. Esta situación desplaza la atención hacia la derecha, donde el modesto volumen de geometría cilíndrica (tres cuartos de circunferencia en planta) anunciado desde el exterior se abre y desvela su naturaleza de pequeña capilla dedicada a la Virgen María: un acogedor recodo dedicado a la oración que, compuesto tan sólo por un escueto mobiliario, unas velas y una imagen de la propia Virgen, se ilumina y cualifica a través de una sencilla perforación circular practicada en el techo.

Todo el interior de la iglesia es sencillo y austero, desornamentado. El hormigón

domina la totalidad del espacio arquitectónico: conforma los distintos elementos que componen el plano del techo y materializa los bloques con que se construyen todos los paramentos verticales (y no revestidos) del proyecto. En la misma línea, el suave escalonamiento del pavimento –además de introducir un interesante dinamismo– contribuye a esculpir una materialidad que coloniza la imagen interior del edificio. Tan solo los bancos de madera, el órgano, los dos humildes altares y un escaso número de imágenes religiosas acompañadas de unas discretas flores parecen ser las piezas *tangibles* encargadas de contrastar la implacable homogeneidad material.<sup>6</sup> Sin embargo, el interior de la iglesia está muy lejos de resultar indiferenciado. Un destacado elemento matiza y complementa la austeridad del proyecto, activa los distintos espacios propuestos y cualifica su experiencia: la luz natural.

#### La nave central

La nave central de la iglesia se plantea como un recorrido lineal y ascendente (figura 8). Se trata de un espacio rectangular y longitudinal donde la profundidad y la altura destacan sobre su ancho. Al igual que en el

Figura 7. En primer término, la capilla de la Virgen María y, detrás, el vestíbulo de acceso principal. Fotografía original. Aldo + Hannie van Eyck Foundation.

Figura 8. Nave central de la iglesia. Autor.

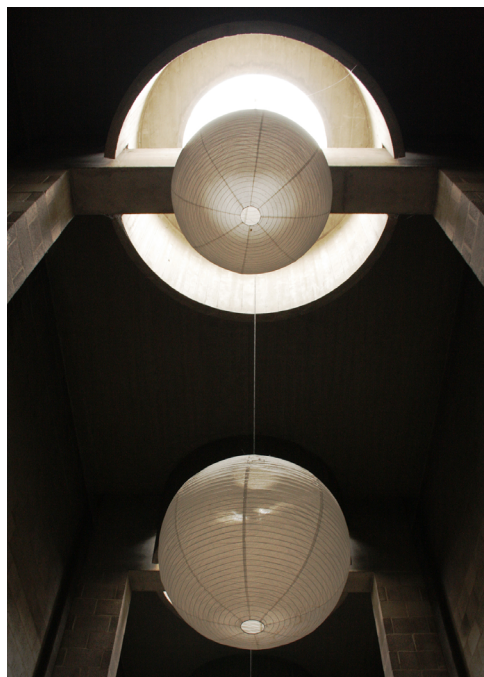
resto del templo, la iluminación es exclusivamente cenital. En este caso, cuatro grandes lucernarios dispuestos de manera ordenada acaparan el protagonismo del recinto. Encargados de captar y distribuir toda la luz que baña la nave, su geometría circular —en claro contraste con la ortogonalidad del espacio— remite al característico interés de Aldo van Eyck por las formas esenciales en arquitectura (cuadrado, rectángulo, círculo, triángulo...) relacionadas simbólicamente con los valores fundamentales del mundo moderno (nueva sociedad o «nueva consciencia»). Algo que, por otro lado, también determina el diseño del otro proyecto religioso que el maestro neerlandés desarrolla durante aquellos mismos años, el proyecto ‘the Wheels of Heaven’ (las ruedas del cielo) para una iglesia protestante en la ciudad de Driebergen, con el cual los bocetos preliminares de Pastoor Van Ars guardan una considerable relación.<sup>7</sup> No en vano, es este uno de los aspectos que Peter Smithson destaca del proyecto —y en general de la arquitectura de van Eyck— cuando habla de Pastoor Van Ars: «La vida de Aldo van Eyck durante los últimos doce años podría parecer que ha venido a confirmar el lenguaje arquitectónico que había elegido por instinto, y la iglesia en La Haya es su afirmación de esa elección. Porque ha empleado un lenguaje arquitectónico de círculos —y fragmentos de círculos— y rectángulos —incluyendo el cuadrado— desde sus años de trabajo más tempranos» (Smithson 1975: 344-350).

Latente, un orden riguroso y matemático impregna todo el espacio.<sup>8</sup> El número de

lucernarios (cuatro) viene dado por la propia modulación en planta de la iglesia, configurada por seis planos constructivos paralelos que generan en su interior cinco bandas horizontales o crujiás. Así, los lucernarios de la nave central —uno a uno— coinciden con (y descansan sobre) las cuatro vigas de hormigón que rematan los cuatro planos constructivos intermedios. A diferencia de los pequeños tragaluces repartidos por otras zonas de la iglesia (consistentes en una simple perforación circular en cubierta, como el caso de la capilla de la Virgen María), la entrada de luz cenital en la nave central se produce a través de cuatro grandes superficies cilíndricas de hormigón armado. Al no emerger del plano exterior de cubierta (son tangentes al forjado por su cara superior), el desarrollo en altura de estos cilindros o tambores coincide casi exactamente con el canto de las vigas (figura 9). En este sentido, al constituir *de facto* el diámetro construido de los lucernarios, estas cuatro vigas no solo permiten que estos encajen y apoyen sobre ellas gracias a dos hendiduras laterales practicadas en su parte inferior (lo que deja el conjunto en equilibrio estructural y visual), sino que intervienen de forma directa en el tratamiento de la luz cenital al actuar como grandes diafragmas que potencian y matizan su efecto en el interior de los tambores.

El diseño detallado de estas vigas rubrica la minuciosidad con que se estudia la entrada de luz en el espacio. Así, tras determinar la sección necesaria en función del cálculo estructural, las jácenas ven incrementado su canto por la cara superior en ambos extremos (en concreto los tramos que no discurren por el interior del lucernario) con el objeto de permitir el apoyo de la cubierta en un plano más elevado (lo que le confiere a la viga su característico perfil longitudinal en forma de U). La elaboración de este detalle debía perseguir rentabilizar al máximo la entrada de luz natural. Es decir, por un lado, se evita que la cara superior de las vigas sea tangente a la perforación circular de cubierta ya que, en caso contrario, parte del caudal de luz natural rebotaría en ellas y no llegaría a penetrar nunca en el interior de los lucernarios. Y, por otro lado, se reduce el diámetro de la perforación de cubierta respecto de la circunferencia del propio tambor (intradós del cilindro de hormigón), de modo que parte del forjado cubre el ámbito interior del lucernario y contribuye a minimizar la pérdida hacia el exterior de la luz introducida (figura 10).

Figura 9. Lucernario de la nave central. Autor.



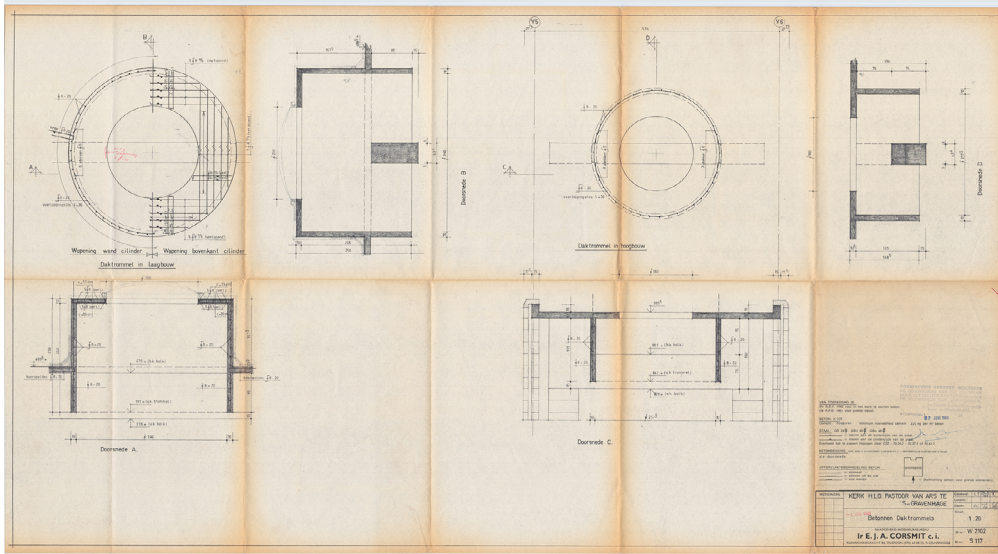


Figura 10. Detalle de los lucernarios principales del proyecto (plano constructivo de la ingeniería de E. J. A. Corsmit, de mayo de 1969); lucernario-tipo de la nave central (derecha, junto a la carátula del plano) y lucernario-tipo de la zona de 'cripta' (izquierda). Aldo + Hannie van Eyck Foundation.

En compañía de este tratamiento de la luz natural, un ordenado juego de sombras termina de configurar la percepción espacial de la nave central. El origen cenital de la luz provoca que las caras inferiores de las cuatro vigas permanezcan oscurecidas, sobre todo en comparación con la intensa luminosidad del interior de los cilindros. Paradójicamente, esta falta de iluminación causa el efecto contrario: la mayor presencia visual de las vigas que, de este modo, ponen de manifiesto su función de tamiz en el seno del lucernario. También los 'pilares' que sostienen estas jácenas participan del juego de claroscuros que matiza y enriquece el escenario final. Formalizados como esbeltos tramos de muro de bloque, su desarrollo en altura, aunque exento, discurre en paralelo y muy próximo a los cerramientos longitudinales de la nave. Esta condición, junto con el origen cenital y centrado de la luz, provoca que los ocho pilares (dos por cada una de las cuatro vigas) arrojen idénticas sombras verticales sobre sus respectivos planos laterales. Estas sombras arrojadas sobre las caras interiores de ambos cerramientos, además de erigirse tan esbeltas y elegantes como los propios pilares, coinciden visualmente —casi a modo de proyección— con las oscurecidas caras inferiores de las vigas de cubierta. De esta manera, además de poner en valor el tratamiento de la luz cenital, esta secuencia de oscuros recupera y remarca la modulación y el orden matemático del espacio (y del edificio en general). Al reflejar este rigor compositivo y estructural a través del juego de luces orquestado en la nave central, van Eyck no sólo consigue fundir dos elementos clave del proyecto: esquema compositivo y tratamiento de la luz, sino

que termina de configurar un espacio interior completamente coherente y representativo (figura 11).

La percepción sensorial del espacio central de la iglesia se explica por tanto a partir del tratamiento secuencial de la luz natural. En un primer momento, los rayos solares penetran en el interior de la nave a través de las cuatro perforaciones de cubierta. A pesar de su origen cenital y del considerable tamaño de las aberturas circulares, su propia intensidad le confiere a la luz un cromatismo blanco intenso, casi cegador, que oculta cualquier tonalidad o referencia celeste. De modo inmediato, la luz introducida es captada por los cuatro lucernarios, cuya geometría, dimensiones y materialidad logran convertirla en



Figura 11. Nave central de la iglesia. Fotografía original con estudio visual de la imagen del propio van Eyck. Aldo + Hannie van Eyck Foundation.

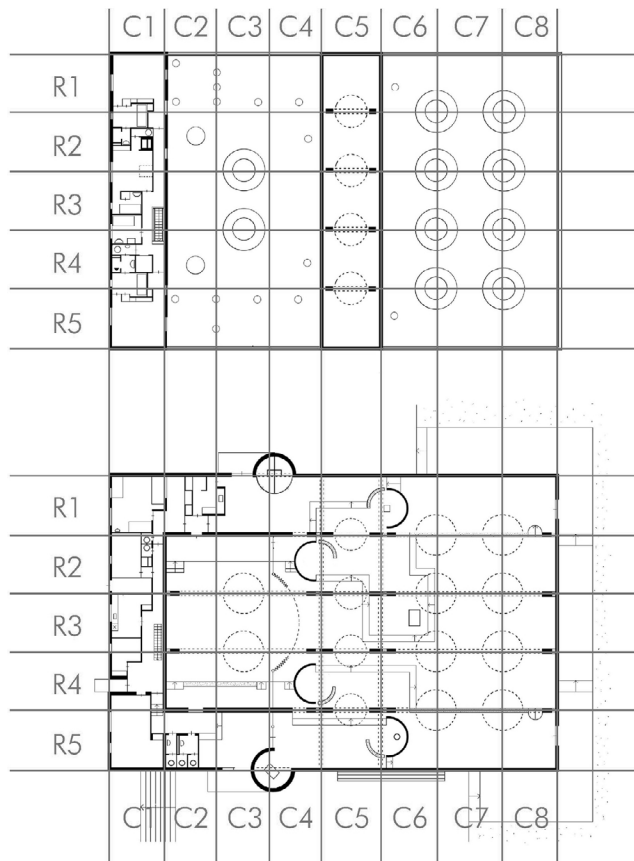


Figura 12. Modulación de la planta del proyecto. Autor.

difusa y uniforme; en una iluminación que equilibra el espacio interior. Resulta fascinante observar cómo, por efecto de la intensidad de la luz reflejada, la superficie interior de estos cilindros de hormigón no sólo pierde su tonalidad gris a favor de una blanca, sino que la característica rugosidad del material parece igualmente diluirse hasta reflejar un acabado casi pulido, satinado. Tras su paso por los cuatro lucernarios, esta luz tamizada se distribuye de manera uniforme por todo el espacio de la nave y suscita una iluminación generosa pero serena, amable; una luz que ya no deslumbra. Al mismo tiempo, este mecanismo de acción limita la aparición de tensiones de iluminación en las tres superficies enfrentadas que, junto al plano de cubierta, acotan el espacio de la nave central: los dos cerramientos longitudinales y el plano del suelo. Es decir, a diferencia de lo descrito en el caso de la cara interior de los lucernarios, esta iluminación gradual e indirecta permite identificar —e incluso realzar— la materialidad de ambas superficies (cerramiento y pavimento).

El resultado final es un espacio alargado y rectilíneo, austero, de iluminación generosa pero controlada, cuyo recorrido recuerda de modo simbólico el paseo por una «calle inte-

rior». Al ser entrevistados, el antiguo párroco de Pastoor Van Ars (Louis J. W. Berger) y la administradora de la parroquia (José Ten Berge) cuentan cómo van Eyck aludía a la *Via Dolorosa* de Jerusalén como principal referente al respecto. Sin embargo, con independencia de estos testimonios, lo cierto es que recorrer la nave central de Pastoor Van Ars recupera la experiencia sensorial de caminar por una céntrica calle de una vieja ciudad. Una calle en la que unas construcciones vernáculas flanquean el paso de los peatones y se elevan lo suficiente como para limitar la entrada de los rayos directos del sol. Un tipo de calle que, tan curiosa como sintomáticamente, remite a una tradición cultural distinta, más meridional, mediterránea. «Camino sagrado» decía el propio van Eyck (Ligtelin 1999: 128, Strauven 1998: 486). De hecho, quizás también por su idea inicial de introducir la espacialidad gótica<sup>9</sup> en este ámbito de la iglesia (Strauven 1998: 489), lo cierto es que, como Jerusalén o cualquier otra ciudad sagrada, la calle interior de Pastor Van Ars desprende un particular aire católico.<sup>10</sup> Se crea por tanto en este espacio un clima interior diáfano y natural, comunitario, pero a la vez sobrio y religioso. Un escenario sencillo en apariencia, pero minucioso y complejo a la vez que parece materializar uno de los conceptos clave del discurso arquitectónico de Aldo van Eyck (vinculado asimismo con su idea de relatividad): el fenómeno gemelo o fenómeno dual.<sup>11</sup> Un espacio donde los ligeros y progresivos cambios de cota del plano del suelo sugieren un dinamismo, un recorrido ascendente cuyo fondo de perspectiva determina un pequeño altar custodiado por un sencillo crucifijo de madera. Un itinerario en definitiva que invita al visitante a dejarse llevar y a fluir, a recorrer el camino propuesto.

### El espacio tipo cripta

Una situación distinta se produce en el otro espacio principal de la iglesia: el área reservada para los feligreses o zona tipo cripta (Ligtelin 1999: 127, Strauven 1998: 489). Al discurrir en paralelo a la nave central, su anchura es idéntica a la longitud de aquella (unos 27m o cinco crujías R1 a R5) (figura 12), mientras que su profundidad (unos 16m) equivale a tres bandas verticales (C6 a C8) según la modulación de la planta. Por su parte, la altura libre de este ámbito recupera el valor del resto de la iglesia (alrededor de 4,7m frente a los casi 10m de la nave central), y prácticamente se invierten las proporciones de uno y otro volumen. Aunque a partir de una actitud

coherente van Eyck persiste en el repertorio arquitectónico empleado, la diversidad de usos va a condicionar la configuración de dos espacios opuestos a nivel propositivo (aunque complementarios al mismo tiempo). Es decir, si bien la materialidad, la organización estructural o el sistema de iluminación cenital continúan siendo los mismos, la cualificación espacial y sensorial de esta zona tipo cripta poco tiene que ver con aquella calle interior.

El espacio tipo cripta (o cripta) es un lugar mucho más íntimo y recogido (figura 13). Aunque la proximidad del plano del techo influye de un modo importante en esta percepción, también la presencia de los tres cerramientos laterales que construyen el perímetro del edificio y envuelven el espacio colabora de su carácter centripeto, mucho más estático. Con el diseño de esta zona Aldo van Eyck vuelve a alejarse del patrón habitual de las iglesias católicas tradicionales, sobre todo en cuanto a la disposición de los fieles en el interior del templo o, mejor dicho, respecto de la organización de la liturgia. No obstante, en relación con las conclusiones del Concilio Vaticano II (celebrado entre 1962-1965 y factor determinante en la configuración del proyecto), la solución proyectada en Pastoor Van Ars sirve a «los ritos sagrados con el debido honor y reverencia» y permite una celebración funcionalmente adecuada. En las iglesias clásicas de planta basilical, el espacio destinado a los feligreses resulta ser mucho más largo que ancho según el eje marcado por el altar principal. Sin embargo, sacando rédito de las soluciones alternativas contempladas por uno de los principales documentos conciliares (*Sacrosanctum Concilium*) en cuanto al diseño de los templos católicos, van Eyck invierte el esquema preestablecido e incide sobre el ataque a lo jerárquicamente impuesto de acuerdo con su concepto de relatividad. Es decir, si bien se produce la necesaria focalización hacia al altar principal, la posición de este (punto medio de la tangencia entre la cripta y la nave central) origina un espacio cuya anchura supera con creces su longitud.

«Si Pietilä<sup>12</sup> está en lo cierto y yo realmente he propuesto un espacio post-‘cristiano’, que se experimenta sin embargo ‘como sagrado’, está bien para mí, tendente como soy a situar lo trascendental a este lado del más allá en cuanto los ‘dioses’ se quedan atrás y los apacibles mecanismos de la reciprocidad toman el control.

Aparentemente, como un arquitecto-turista, ¡parezco haber hecho una contribución a la arquitectura de las iglesias cuando ya no



era necesario!» (Ligtelin 1999: 127).

La iluminación de la zona de cripta sugiere una primera apreciación: si bien se produce a través de una serie de lucernarios idénticos en apariencia a los descritos en la nave central (ocho en este caso), parece evidente que la atmósfera generada (grado y tipo de la iluminación) resulta bastante distinta. A nivel formal los lucernarios vuelven a configurarse a partir de cilindros de hormigón armado que apoyan y encajan sobre las vigas de cubierta (dos por cada una de las cuatro vigas que cruzan el espacio). Teniendo en cuenta que — también al igual que en la nave central— el lucernario lo componen en realidad el tambor de hormigón y la propia jácena, resulta imprescindible referirse a las variaciones introducidas en ambos elementos respecto de la solución vista para la calle interior. Así, las vigas presentan ahora un tamaño muy superior debido a la luz a salvar (del orden de tres veces la del caso anterior), al tiempo que no sufren ya ningún tipo de escotadura por su cara superior; es decir, su canto es constate y

Figura 13. El espacio tipo cripta, visión frontal del altar. Fotografía original. Aldo + Hannie van Eyck Foundation.

Figura 14. Lucernario del espacio tipo cripta. Autor.

Figura 15. El espacio tipo cripta, visión diagonal del ámbito. Fotografía original. Aldo + Hannie van Eyck Foundation.



uniforme. En cuanto a los cilindros de hormigón, la principal diferencia es que esta vez sí sobresalen del plano superior de cubierta, de modo que tan sólo la mitad aproximada de su altura queda dentro del espacio interior de la iglesia (figura 10 y figura 14).

De acuerdo con la idea de van Eyck de generar un espacio comprimido tipo cripta a ocupar por los fieles durante la liturgia (en contraste con uno alto tipo gótico, en clara alusión una vez más a su concepto de fenómeno gemelo o fenómeno dual), la nueva disposición de los tambores de hormigón permite reducir de manera considerable la altura libre del ámbito sin por ello dar lugar un espacio intransitable. Esto es, si la altura de los cilindros no podía reducirse en tanto que representa la medida adecuada para limitar la entrada directa de los rayos del sol en el interior de la iglesia, la mejor solución para evitar disponer su cara inferior demasiado cerca de la cota de suelo (pero sin renunciar a un plano de techo comprimido) pasaba por deslizarlos hacia arriba y limitar por tanto el tramo de su altura que invade el interior de la cripta. Esta solución espacial y constructiva enlaza a su vez con la estrategia estructural descrita para las vigas de la nave central y explica por qué ahora las jácenas pueden disponerse con un canto constante (lo que por otro lado es coherente con la importante distancia de 15m que deben salvar estas cuatro vigas). Así, al situar la entrada de luz muy por arriba del nivel del forjado de cubierta (figura 10), la solución adoptada permite que este

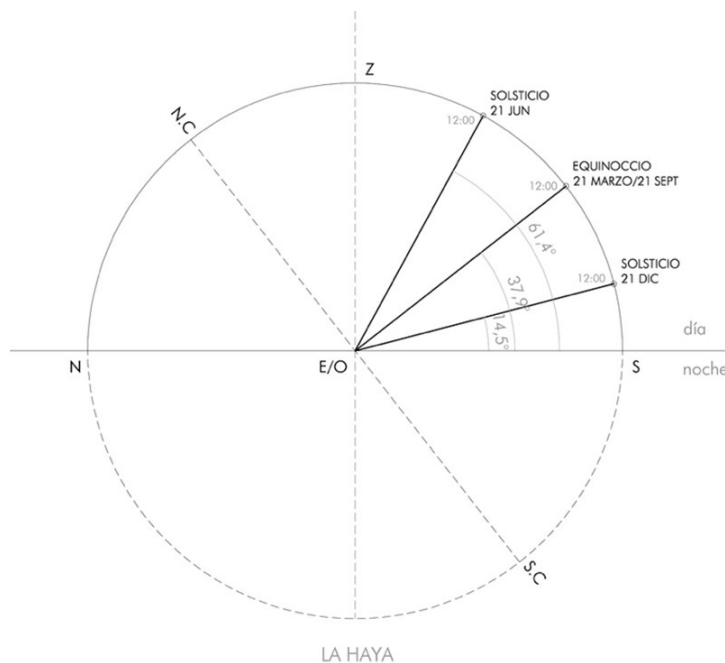
pueda quedar tangente a la cara superior de las vigas sobre las que apoya con comodidad. O, dicho de otro modo, la extrusión de los tambores de hormigón por encima de la envolvente superior del volumen construido permite que los rayos de luz introducidos en el interior del lucernario no encuentren ningún impedimento para comenzar el proceso de reflexión lumínica, no siendo ya necesario realizar cambios sobre la sección rectangular de las vigas.

El resultado final es una iluminación indirecta y gradual de la zona de cripta que de nuevo dificulta la aparición de tensiones de luz. Sin embargo, a pesar de originarse a partir de un tratamiento cenital equivalente, el efecto logrado difiere en gran parte del descrito en el caso del cuerpo principal de la iglesia. La atmósfera interior no resulta ya tan clara y diáfana, tan uniforme (figura 15). Aunque el espacio se halla profusamente iluminado —son ocho ahora los lucernarios y se sitúan además mucho más próximos al plano del suelo— ciertas áreas de penumbra contrastan con los pozos de luz. Definido por el plano inferior de los tambores de hormigón, el punto de acceso de la luz cenital se sitúa alrededor de 1m por debajo del nivel de cubierta y provoca que la cara inferior del forjado quede oscurecida. A pesar de la analogía con el caso de la nave central, este efecto resulta más perceptible en la cripta debido a la menor altura libre del espacio y la consecuente mayor proximidad de las personas al plano de techo. En cualquier caso, la percepción ge-

neral de la atmósfera interior de la cripta está muy relacionada con el sistema de reflexión de la luz orquestado (descrito en el caso de la nave central) o, mejor dicho, con la ausencia en este caso de algunos de sus elementos o mecanismos fundamentales. Si comparamos ambos espacios, la zona destinada a los feligreses carece de las tres superficies enfrentadas que terminaban de contribuir a la reflexión de la luz y al carácter *diurno* y claro de la nave central: los dos cerramientos laterales ciegos y paralelos (inexistentes aquí) y el despejado plano del suelo (prácticamente desdibujado ahora debido a la presencia del preceptivo y abundante mobiliario). Como es lógico, este hecho influye de manera directa en el grado de difusión de la luz natural en el espacio, que es menor ahora.

En definitiva, y de nuevo en relación con la importancia de los conceptos gemelos o duales dentro del pensamiento arquitectónico de van Eyck, la zona de cripta se presenta como un lugar que invita más a la quietud que al dinamismo, más a la oración que a la procesión. La blanca e intensa luminosidad de los ahora más próximos lucernarios introduce una componente inmaterial, intangible, en el espacio interior. A buen seguro estaba en lo cierto Reima Pietilä cuando afirmaba que era la «presencia del cosmos externo» la que parecía introducirse a través de estos cilindros de luz, en un sentido por tanto más trascendental y espiritual que estrictamente católico. Pero también a su vez, las áreas de penumbra y los contrastados planos de oscuridad invitan a la intimidad y a la reflexión. A pararse. A permanecer y observar. A mirar hacia dentro.

En 2018 Antón Capitel aludía a la iglesia Pastoor Van Ars en uno de los artículos que componen el homenaje que la revista *Zarch* dedicaba a cuatro *Centenarios de la Tercera Generación* (van Eyck, Utzon, Rudolph y Sáenz de Oíza) y destacaba que, entre la producción del maestro neerlandés, «Podría decirse que fue más esta muy afortunada iglesia la que se acercó mucho a algunas de sus ideas, aquella que buscaba lograr el espacio intemporal de la humanidad [...]» (Capitel 2018: 40). Y es que mediante una luz 'laica' que más bien alude al cosmos, a lo infinito, a lo que sencillamente excede a nuestro mundo conocido, Aldo van Eyck logra generar una espacialidad y una atmósfera espiritual que estimulan la oración de religiosos o feligreses y fomentan la introspección de visitantes y usuarios profanos. Una muestra de la importancia de su concepto de relatividad en



la obra de arquitectura. Si la nave central es una calle interior dentro de una iglesia que enlaza con los derechos colectivos de una comunidad, con aquello que nos une y al mismo tiempo nos distingue del resto, a su vez, la cripta de Pastoor Van Ars remite a la reflexión, al recogimiento, a la compañía de uno mismo mientras se permanece consciente de la existencia del universo; a lo individual.

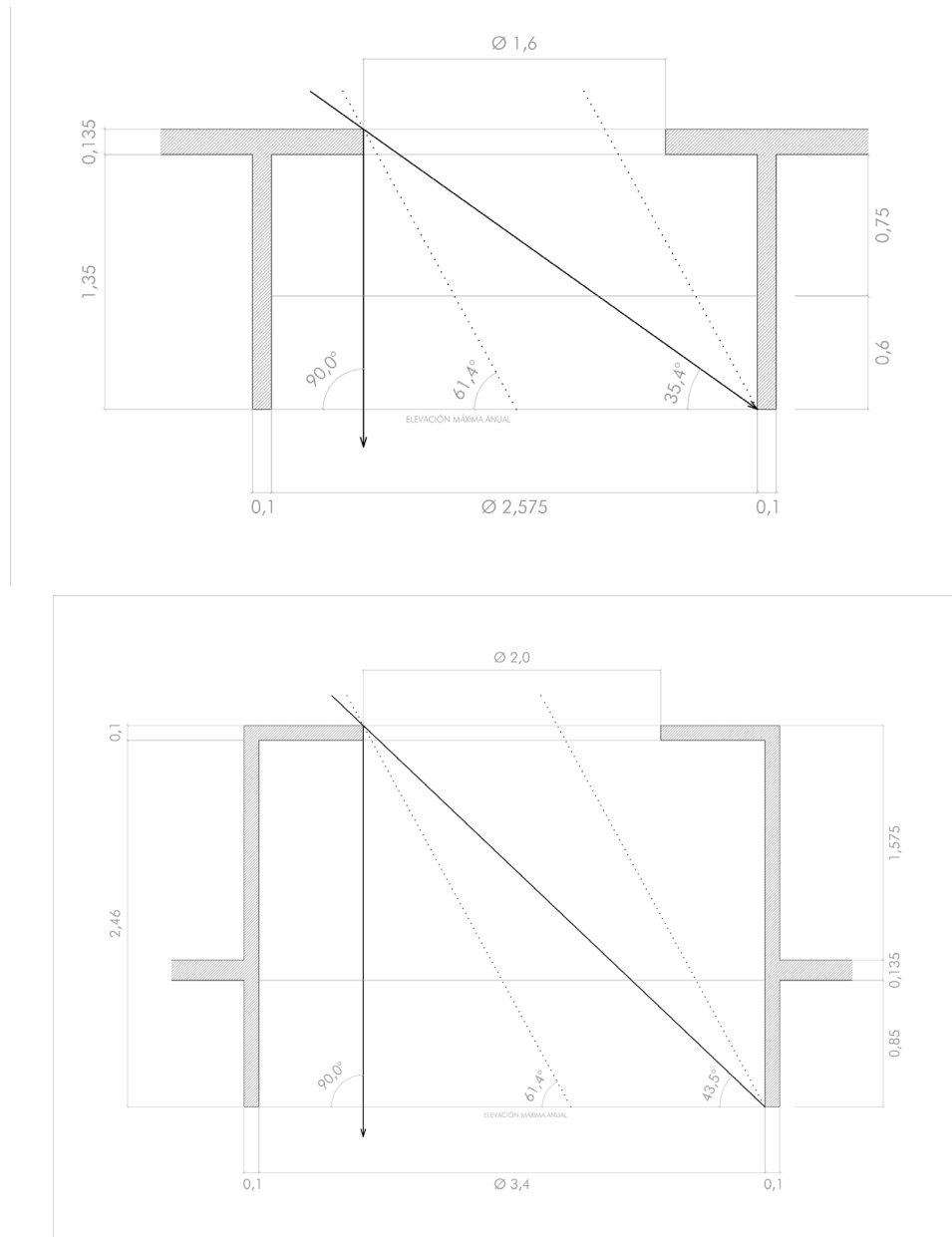
Por último, y en relación con la función esencial de los lucernarios, canalizar y tamizar la luz natural desde exterior al interior de la iglesia, un análisis más pormenorizado del diseño y dimensionado de estos elementos permite abordar una interesante discusión sobre su capacidad para limitar la entrada directa de los rayos del sol en el edificio, y argumentar así, por ejemplo, su eventual incidencia sobre el plano del pavimento u otras superficies del espacio construido.

En este sentido, a partir de las coordenadas de la ciudad de La Haya (52°05'N 4°19'E), lugar donde se ubica Pastoor Van Ars, la elaboración que hemos realizado de su carta solar permite conocer de manera directa los ángulos máximos de inclinación de los rayos de luz durante los equinoccios y solsticios (figura 16). Al tratarse del hemisferio norte, la máxima elevación del movimiento aparente del sol desde enero a diciembre se produce a las 12:00h del 21 de junio (solsticio de verano), y tiene un valor aproximado de 61,4°. Es decir, a lo largo de todo el año, el ángulo que forman los rayos solares con el horizonte ideal es siempre inferior —o como mucho igual— a esta inclinación.

Figura 16. Elevación máxima del sol durante los solsticios y equinoccios (La Haya). Autor.

Figura 17. Sección vertical tipo (sin viga central) del lucernario de la nave central.  
Autor.

Figura 18. Sección vertical tipo (sin viga central) del lucernario de la zona tipo cripta.  
Autor.



De acuerdo con los planos constructivos de los dos tipos de lucernarios principales que proyecta van Eyck para la cubierta de la iglesia, desarrollados en mayo de 1969 por la ingeniería de E. J. A. Corsmit (figura 10), unos sencillos redibujados contribuyen a comprender un poco mejor la interacción de estas piezas con la luz natural. De este modo, en virtud de su fisonomía cilíndrica, una sección vertical tipo, que de momento obvia la consabida presencia de las vigas centrales de hormigón, permite estudiar inicialmente la posible entrada directa de rayos solares al espacio interior del edificio.

Así, de acuerdo con el dimensionado y las proporciones de los lucernarios de la nave central, los rayos de luz que pueden acceder al recinto a través de ellos de manera directa (sin rebotar por tanto en la superficie interior

de sus paredes curvas) son aquellos con inclinaciones superiores a aproximadamente 35,4° (figura 17), mientras que, en el caso de los lucernarios de la zona tipo cripta, este ángulo mínimo aumenta hasta el entorno de los 43,5° (figura 18). En ambos casos, no hay posibilidad de que penetren rayos de sol con una inclinación superior a 61,4°, ya que se trata de la máxima inclinación anual alcanzada durante el mediodía del solsticio de verano.

A partir de la orientación en planta del proyecto (el lado mayor de la iglesia forma un ángulo de unos 28° con el eje norte-sur) (figura 19), es posible aproximarse a la posición relativa de la viga central de los lucernarios respecto del recorrido del sol (figura 20). Esta jácena no solo supone un obstáculo directo o restricción añadida a la entrada directa de luz

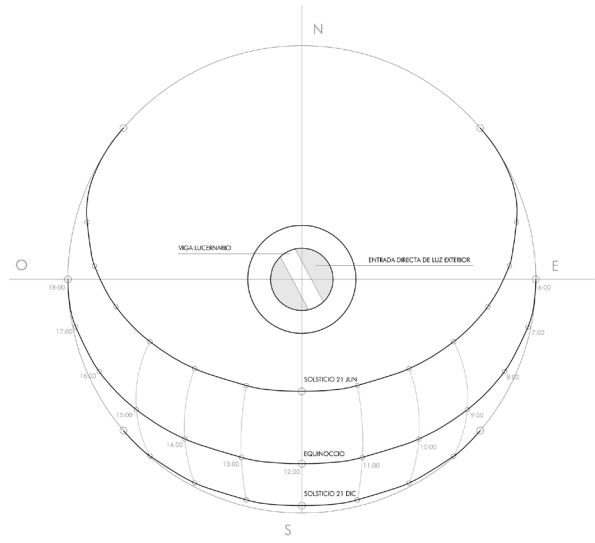
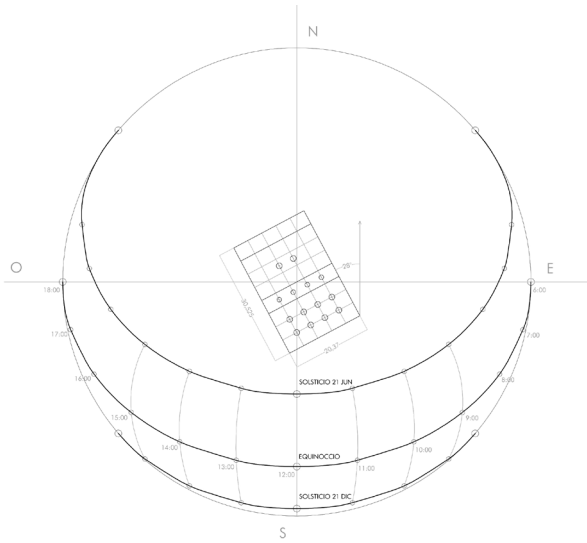
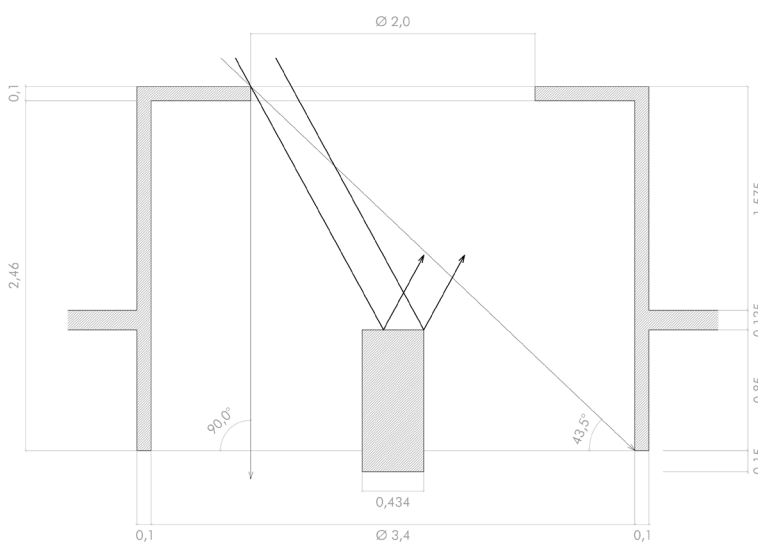
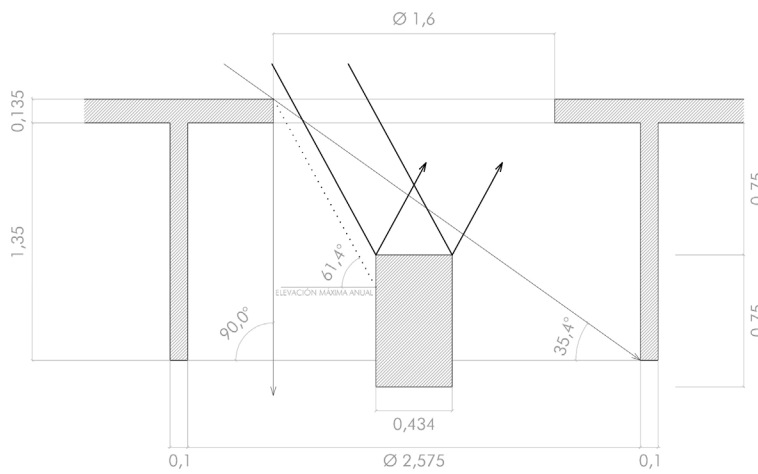


Figura 19. Planta de cubierta de la iglesia con relación a la vista superior de la carta solar. Autor.

Figura 20. Vista superior de la carta solar y posición relativa de lucernario tipo. Autor.

Figura 21. Sección transversal del lucernario de la nave central con la ubicación de su viga. Autor.

Figura 22. Sección transversal del lucernario de la zona tipo cripta con la ubicación de su viga. Autor.



exterior, al rebotar buena parte sobre su cara superior o lateral, sino que también segrega el espacio libre por el que los rayos solares pueden acceder al interior del edificio (figuras 17 y 18) en dos regiones laterales que, al ser simétricas, ven por tanto reducido al máximo su ancho de paso, y con ello las casuísticas posibles en las que el sol encuentra vía libre para acceder al interior del templo.

A este respecto, y de acuerdo con la disposición de las vigas, las situaciones más propicias para que la luz natural pueda penetrar de forma directa en el espacio interior de la iglesia se producen en aquellos momentos en los que los rayos solares (su proyección en planta) llevan una dirección sensiblemente paralela a la directriz de la viga y, al mismo tiempo, alcanzan una elevación solar —como se ha argumentado con anterioridad— superior a 35,4° en el caso de los lucernarios de la nave central, y 43,5° en el de los de la zona de cripta. Algo que, por ejemplo, sucedería entre las 10:00h y las 11:00h de la mañana del solsticio de verano (con inclinaciones aproximadas respectivamente de 47° y 55°), pero no así entre las 13:00h y las 14:00h, ya que, a pesar de contar con inclinaciones teóricas equivalentes (según la simetría que marca el eje norte-sur en la vista superior de la carta solar), los rayos solares encontrarían en muchos momentos el obstáculo de las vigas (cara superior o alguna de las laterales) con relación también a las restricciones inherentes del cuerpo cilíndrico (figuras 21 y 22).

Es decir, si bien los lucernarios principales de Pastoor Van Ars no impiden por completo la entrada de rayos de sol al interior de la iglesia, y dan pie, por consiguiente, a la aparición en determinados momentos de tensiones de luz —por ejemplo, en el plano del suelo—, el diseño de estos elementos de hormigón (configuración de los tambores y disposición de las vigas centrales de sección rectangular) dificultan sobremedida el acceso de esta iluminación directa al espacio construido. Asimismo, es posible concluir que, con carácter general, este hecho se produce tan solo durante aquellos días del año que disponen de horas en las que la inclinación máxima o elevación supera los valores referidos —lo que sucede con más facilidad a la mayor proximidad del solsticio de 21 de junio—, y en las cuales también los rayos solares deben tener una dirección adecuada para atravesar el lucernario sin incidir en el volumen de la viga o en la superficie interior de los cilindros. Además, los dos lucernarios tipo que diseña van Eyck, el de la nave central y el

de la zona tipo cripta, ofrecen una respuesta ligeramente distinta frente a la entrada exterior de luz natural que se explica a partir de sus diferentes proporciones y configuración, lo cual, a su vez, está relacionado con las características diversas de los espacios en los que ambos se instalan respectivamente.

### Notas

- 1 Aldo van Eyck recibe el encargo de proyectar una iglesia católica para la parroquia de Pastoor Van Ars en Loosduinen, un distrito al noroeste de La Haya, por iniciativa de su párroco, J. H. Van Vliet, quien había recibido una recomendación del Museo Stedelijk de Ámsterdam. El emplazamiento se inscribía en una zona verde del barrio, junto a un canal que lo separaba del acceso rodado, y tenía un tamaño bastante limitado (48x40m). El edificio debía albergar un espacio eclesial para cuatrocientas personas, un área de ampliación para acomodar a unos doscientos visitantes más durante la temporada vacacional de verano y una casa parroquial. Como el proyecto debía responder de manera adecuada a las necesidades de la liturgia católica, el encargo tuvo el requisito de contar con el visto bueno previo de un 'supervisor' experimentado en el desarrollo de iglesias católicas (papel que desempeñaría Dom. Hans van der Laan a propuesta de Aldo van Eyck). (Strauven 1998: 486)
- 2 Federico Correa (1924-2020) compartió con Aldo van Eyck la asistencia a varias citas que forman parte de la historia de la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX, como el último congreso CIAM en Otterlo (1959) y varios encuentros del Team 10, como Royaumont (1962), Urbino (1969) o Toulouse (1973).
- 3 El término original neerlandés *drempel* tiene en *doorstep* su equivalente en inglés (y también *threshold* o *in-between*) significando umbral o 'lo intermedio'. Van Eyck lo empleó en ambos idiomas y representa un concepto fundamental en su discurso escrito y arquitectónico, al igual que para otros compañeros y miembros del Team 10, como el caso destacado del matrimonio Smithson.
- 4 Como se puede observar en la «Planta cota cero» de la figura 6, aunque en el proyecto original Aldo van Eyck condujo estas escaleras hasta el propio vestíbulo de la casa parroquial (la cual cuenta con un acceso independiente por la fachada noroeste), una modificación posterior del proyecto cerró dicha conexión y provocó que la comunicación —como sucede hoy— se produjera a través del salón ubicado justo a la derecha del vestíbulo de la casa del cura. De este modo, esta sala se ha convertido en una especie de nexo o pieza de transición entre este ámbito más privado y el carácter público de la iglesia.
- 5 Aldo van Eyck proyectó en origen esta sala como espacio de ampliación de culto religioso en el caso que la zona dispuesta de manera habitual para los fieles (al otro lado de la nave principal) no fuera suficiente para albergar a todos los asistentes, previsiblemente durante ceremonias

especiales o en los más concurridos meses de verano. Fruto de esta condición, la sala sigue conservando dos grandes puertas correderas metálicas que, con un trazado ligeramente curvo y prolongadas hasta el techo, permiten abrir o aislar esta zona del resto de la iglesia.

- 6 De acuerdo con su propio testimonio escrito, de todo el mobiliario y resto de objetos de culto del interior de la iglesia, tan solo el altar principal es obra del propio van Eyck: «Aunque diseñé el altar, el resto de los elementos eclesiásticos y de culto corrieron a cargo de gente que creía en ellos. Yo me limité a crear los espacios para contenerlos. De hecho, tampoco hay en todo el edificio ningún símbolo ni enseña sagrada de obra ni campanas que despierten alarmados a los que aún duermen». Traducción tomada de Van Eyck (1997: 84-87) que, a su vez, traduce un texto suyo en holandés (Eyck, Beek, 1983). En Ligtelijn (1999: 128) se encuentra la transcripción en inglés de este mismo extracto, integrado en un texto completo de van Eyck que, en su mayor parte (excepto en los párrafos finales), coincide con la traducción de la primera referencia.
- 7 Este proyecto, que no llegó a construirse, fue fruto de un concurso restringido que Aldo van Eyck gana en 1964, y al que también se presentaron arquitectos como Herman Hertzberger, Piet Blom, Joop van Stigt, Gerrit Boon o Jan Verhoeven, y que contó con un jurado compuesto por figuras como Jaap Bakema o Gerrit Rietveld (Strauven 1998: 478).
- 8 La hipótesis de la influencia matemático-geométrica en el esquema compositivo de la planta del proyecto, con especial protagonismo de su relación con la sección áurea, ha sido discutida en profundidad (Fernández-Llebrez y Fran 2013), y con posterioridad ha sido mencionado también en McCarter (2015: 139).
- 9 Robert McCarter (2015: 139) señala que, al igual como el propio van Eyck se refiere a este espacio como «tipo gótico» (Ligtelijn 1999: 127), Louis I. Kahn emplea la misma terminología para referirse a su Iglesia Unitaria de Rochester de 1959-62: «Es muy gótica, ¿no?». No en vano, en la misma publicación el autor destaca la amistad entre ambos arquitectos, y relaciona los primeros diseños que van Eyck presenta a las autoridades de la iglesia (que «proponían dieciséis lucernarios cilíndricos dispuestos en forma de diamante para conectar el santuario principal [zona de liturgia] a sur: diez lucernario para el área de los feligreses a norte y seis lucernarios recorriendo la nave central, que discurría entre dos patios vallados de acceso situados en los lados este y oeste del edificio») (McCarter 2015: 138), con el diseño (1961-62) de Kahn para la Sinagoga Mikveh Israel de Filadelfia, «con sus catorce torres-lucernario cilíndricas de hormigón rodeando el espacio del santuario desprovisto de ventanas».
- 10 En Ligtelijn (1999: 127-128) se recoge la transcripción de un breve escrito original en inglés de Aldo van Eyck dedicado al proyecto de la iglesia Pastoor Van Ars. En su texto, tras abordar de manera esencial los objetivos y las estrategias formales del proyecto, van Eyck recoge

por escrito y reflexiona sobre un testimonio de Reima Pietilä sobre la iglesia, en el que el arquitecto finés viene a afirmar que «en el espacio alto hay un claro aire católico, mientras que, en el bajo, donde la gente está sentada, hay otro sentimiento, otra realidad respecto de aquella perteneciente al concepto occidental de experiencia religiosa», para terminar planteando un interrogante final: «¿es mi impresión de dualidad atmosférica en la iglesia de Aldo subjetiva o es esta iglesia un trabajo post-religioso de arquitectura?».

- 11 En cuanto a fenómeno gemelo o fenómeno dual, en palabras de Francis Strauven: «[...] Con 'umbral' (*drempel-doorstep*) Aldo van Eyck pretendía superar la polaridad entre dentro y fuera y, en un sentido más amplio, también otras polaridades como individual/colectivo, material/emocional, parte/todo y permanencia/cambio. [...] Él sostenía que estos pares no consistían en realidad en polos opuestos sino en aspectos ambivalentes de la misma realidad. Había llegado el momento, en su opinión, de reconocerlos como 'fenómeno dual'» (Strauven 1998: 260); y en referencia al ejemplo del Orfanato de Ámsterdam: «[...] El edificio presenta estas polaridades simultáneamente (una concepción del espacio al mismo tiempo fija y dinámica, centralidad y dispersión a la vez), no para que se neutralicen o anulen entre sí, sino para armonizarlas de tal modo que se refuercen la una a la otra por mutuo contraste. La dinámica solo puede ser completamente experimentada cuando hay un marco fijo de referencia. De manera similar, la descentralización solo tiene sentido con relación a un centro, y viceversa.» (Strauven 1998: 293).
- 12 Reima Pietilä (1923-1993).

## Bibliografía

- CAPITEL, Antón. 2018. La Tercera Generación, o algunos de los cantos de cisne del Movimiento Moderno. *ZARCH*, 10: 26-43. Disponible en: [https://doi.org/10.26754/ojs\\_zarch/zarch.2018102928](https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2018102928)
- CORREA, Federico. 1977. Aldo van Eyck: una conversación biográfica. *Arquitecturas Bis*, 19: 17-21.
- EYCK, Aldo van; Beek, Johan van de. 1983. *Aldo van Eyck, projecten 1962-1976*. Groningen
- EYCK, Aldo van. 1997. Una iglesia católica en La Haya. *Arquitectura*, 311: 84-87. Disponible en: <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/1993-2000/docs/revista-articulos/revista-arquitectura-1997-n311-pag84-87.pdf>
- EYCK, Aldo van. 2008. *Collected Articles and Other Writings, 1947-1998*, vol. 2. Editado por Vincent Ligtelijn y Francis Strauven. Amsterdam: SUN.
- FERNÁNDEZ-LLEBREZ, Jose y Fran, Jose M<sup>a</sup>. 2013. The Church in The Hague by Aldo van Eyck. The Presence of the Fibonacci Numbers and the Golden Rectangle in the Compositional Scheme of the Plan. *Nexus Network Journal*, 15: 303-323. Disponible en: <https://doi.org/10.1007/s00004-013-0151-y>
- LIGTELIJN, Vincent. 1999. *Aldo Van Eyck: Works*. Basel: Birkhauser.

- MCCARTER, Robert. 2015. *Aldo van Eyck*. New Haven; London: Yale University Press.
- SMITHSON, Peter. 1975. Church at The Hague by Aldo van Eyck. *Architectural Design*, 6: 344-350.
- STRAUVEN, Francis. 1998. *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity*. Amsterdam: Architectura & Natura.

*Fecha final recepción  
artículos: 05/05/2022  
Fecha aceptación:  
25/06/2022*

*Artículo sometido a  
revisión por dos revisores  
independientes por  
el método doble ciego.*