


El vino y los odres. La intervención de J.I. Linazasoro en la iglesia de Valdemaqueda (Madrid)

Wine and wineskins. The intervention of J.I. Linazasoro in the church of Valdemaqueda (Madrid)

Victoriano Sainz Gutiérrez · Universidad de Sevilla, Sevilla (España), vsainz@us.es

Recibido: 17/07/2019

Aceptado: 22/11/2019

 <https://doi.org/10.17979/aarc.2020.7.0.6339>

RESUMEN

El problema de la relación entre lo antiguo y lo nuevo recorre toda la obra construida del arquitecto español José Ignacio Linazasoro; de hecho, sus mejores proyectos son probablemente aquellos en los que ha tenido que trabajar con preexistencias, estableciendo un diálogo entre memoria y modernidad. Esto vale sobre todo para sus actuaciones en espacios sacros de carácter patrimonial, donde ha intervenido para mejorar las condiciones de uso de esos edificios históricos o para darles otro uso. En la iglesia de Valdemaqueda (1998-2001), la construcción de una nueva nave, añadida a la preexistente cabecera tardogótica, ofrece al arquitecto la oportunidad para realizar una sugerente reflexión sobre el significado de los elementos litúrgicos en el espacio sacro actual. Con un lenguaje contemporáneo pero esencial, cargado de referencias plásticas, utiliza los elementos fundamentales de toda arquitectura —la materialidad, la luz, el espacio— para redefinir el conjunto de la iglesia.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura religiosa, memoria, modernidad, José Ignacio Linazasoro, Valdemaqueda (Madrid).

ABSTRACT

The problem of the relationship between the old and the new runs through the entire constructed work of the Spanish architect José Ignacio Linazasoro; in fact, his best projects are probably those in which he has had to work with pre-existences, establishing a dialogue between memory and modernity. This is especially true for their interventions in religious heritage sites, where he has worked to improve the conditions of use of these historic buildings or to give them another use. In the church of Valdemaqueda (1998-2001), the construction of a new nave, added to the pre-existing late Gothic apse, offers the architect the opportunity to make a suggestive reflection on the meaning of the liturgical elements in the current sacred space. With a contemporary but essential language, full of plastic references, he uses the fundamental elements of all architecture —materiality, light, space— to redefine the whole of the church.

KEYWORDS

Religious Architecture, Memory, Modernity, José Ignacio Linazasoro, Valdemaqueda (Madrid).

CÓMO CITAR: Sainz Gutiérrez, Victoriano. 2020. «El vino y los odres. La intervención de J.I. Linazasoro en la iglesia de Valdemaqueda (Madrid)». *Actas de Arquitectura Religiosa Contemporánea* 7: 212-223. <https://doi.org/10.17979/aarc.2020.7.0.6339>.

La cuestión abordada en esta comunicación se encuadra en la relación que, dentro del culto cristiano, se establece entre la arquitectura sacra y el uso litúrgico al que ésta se destina; a ello alude en primera instancia la imagen evangélica del vino y los odres, donde aquél vendría a representar la liturgia y éstos al espacio donde se desarrolla. Pero, como es fácil de imaginar, si he elegido esa imagen para titular mi comunicación, es sobre todo porque los tres sinópticos hablan del efecto que produce el vino *nuevo* cuando se vierte en unos odres *viejos* (Mateo 9, 17; Marcos 2, 22; Lucas 5, 37-39), lo cual lleva casi inmediatamente a pensar en el tema de esta edición del congreso: «Arquitecturas para una nueva liturgia. Intervenciones sobre el patrimonio religioso tras el Concilio Vaticano II».

Ahora bien, aceptando que muchas de las transformaciones producidas en las últimas décadas en nuestra arquitectura religiosa de carácter patrimonial puedan estar ligadas a la voluntad de adaptarlas a los cambios que la renovación litúrgica postconciliar introdujo, debo advertir que mi principal interés no apunta a determinar en qué medida las disposiciones referidas al culto hayan contribuido a proporcionar una nueva configuración a esas arquitecturas, sino a un asunto más específicamente disciplinar. Me refiero al modo en que, en esas intervenciones patrimoniales, la nueva arquitectura se relaciona con la antigua, estableciendo un fecundo diálogo entre memoria y contemporaneidad; un diálogo que, lejos de ignorar los significados asociados a lo sacro, se nutre de ellos y los enriquece.

Y es que siempre he concordado con un aforismo cuyo autor no es un arquitecto, sino un filósofo: «La arquitectura es un *gesto*. No todo movimiento adecuado del cuerpo es un gesto. Como tampoco cualquier edificio adecuado es arquitectura» (Wittgenstein 1995, 93). No es, pues, por la vía de la mera adecuación a las exigencias de una correcta celebración del rito como haremos una arquitectura religiosa que responda a nuestro tiempo; siendo esto necesario, se requiere sobre todo que seamos capaces de conectar con los valores más profundos e intemporales de la arquitectura, ligados a cuestiones tales como la construcción, los materiales, la proporción o

la luz, y no sólo al lenguaje o al estilo. Sólo transitando estos caminos llegaremos a hacer una arquitectura religiosa verdaderamente contemporánea.

JOSÉ IGNACIO LINAZASORO: CONSTRUIR SOBRE LO CONSTRUIDO

Podrían ser numerosos los ejemplos seleccionados para ilustrarlo, pero he decidido centrarme en una obra de José Ignacio Linazasoro, un arquitecto español que cuenta con diversos proyectos vinculados a la arquitectura religiosa, todos los cuales presentan una característica común: se trata de intervenciones sobre edificios preexistentes.¹ Por eso, en la medida en que esa obra de la que deseo hablar —la iglesia de Valdemaqueda, «considerada por muchos como su obra maestra» (Guarrera 2014, 44)— forma parte de una trayectoria más amplia, considero necesario situarla dentro de la misma, antes de entrar a analizarla desde la perspectiva específica que nos ocupa en este congreso.

No es fácil determinar dentro de la trayectoria de un arquitecto, que tanto tiene de casual e imprevisible, cuál sea el hilo conductor que vincula experiencias a menudo muy diferentes y, sin embargo, ese hilo «existe. Y no debe ser confundido, como sucede habitualmente, con la repetición de imágenes de marca» (Presi 2007, 11). En el caso de Linazasoro, parece consistir en la constancia con que recurre a las herramientas conceptuales y operativas propias del oficio, por cuanto «la arquitectura sigue y seguirá respondiendo a las mismas preguntas, independientemente de los lenguajes empleados o de las circunstancias históricas que la rodeen» (García Grinda 1998, 19). Es, por tanto, un modo de entender y practicar la profesión, más allá de las modas o los convencionalismos de cada momento, lo que acumina todas esas experiencias.

Particular importancia —en lo que a la evolución de esa trayectoria se refiere— tuvo sin duda la intervención, acometida a mediados de los años ochenta, en un edificio de carácter religioso: la recuperación de la iglesia de Santa Cruz (1985-88), en Medina de Rioseco (Valladolid), de la que Linazasoro ha dicho que era el proyecto más comprometido y ambicioso que se le había planteado hasta entonces. Este singu-



Fig. 01. Juan de Nates y Felipe de la Cajiga. Santa Cruz, Medina de Rioseco (Valladolid), s. XVII.

Fig. 02. Hans Döllgast. Intervención en la *Alte Pinakothek*, Munich (Alemania), 1952-57.

Fig. 03. José Ignacio Linazasoro Rodríguez. Intervención en la iglesia de Santa Cruz, Medina de Rioseco (Valladolid), 1985-88.





Fig. 04. José Ignacio Linazasoro Rodríguez. Intervención en el convento de Santa Teresa, San Sebastián (Guipúzcoa), 1988-91.

lar templo castellano —curiosa síntesis de Vignola y Herrera— se había visto dañado por el terremoto de Lisboa de 1755 y, tras un progresivo deterioro, había colapsado en 1977 durante unas obras de restauración. El encargo consistía en reconstruirlo para destinarlo a uso cultural como sala de conciertos y exposiciones, ahora convertido en museo de la Semana Santa (Fig. 01).

Fue en este proyecto donde Linazasoro se enfrentó por vez primera, desde el punto de vista práctico, al espinoso problema de la relación entre lo antiguo y lo nuevo, y no lo hizo acudiendo a claves estilísticas, sino constructivas,² con un planteamiento que se aproximaba al utilizado por Hans Döllgast en los años cincuenta para recuperar la Alte Pinakothek de Munich (Fig. 02), el edificio neoclásico de Leo von Klenze casi arruinado por los bombardeos de la II Guerra Mundial. También en Medina de Rioseco el arquitecto donostiarra recurrió a la expresividad constructiva empleando sistemas contemporáneos (Fig. 03), «de manera que allí donde había muros tradicionales se hicieron muros modernos y donde existían bóvedas tradicionales se construyeron otras de madera laminada» (García Grinda 1998, 103).

Porque, más allá del debate teórico en que esa intervención parecía inscribirse (Linazasoro 1985),

la posición de Linazasoro, enraizada en los conceptos de *memoria* y *lugar*, estaba ya netamente definida:

La arquitectura es lugar y, por tanto, la idea misma de contraponer el proyecto a las permanencias, como si se tratase de dos realidades opuestas, carece absolutamente de sentido (Linazasoro 1988, 60).

Un planteamiento análogo, en cuanto al papel asignado a lo constructivo, lo encontramos en otra actuación coetánea, realizada también en un edificio religioso: la del convento de Santa Teresa (1983, 1988-91), en San Sebastián. Aquí, una vez cedida para usos civiles gran parte de las dependencias del convento, la intervención consistía en reutilizar el desván, situado bajo la cubierta de la iglesia, para localizar en él los espacios destinados a la clausura de las monjas.

La inserción de unos arcos parabólicos de madera laminada (Fig. 04), apoyados en los gruesos muros perimetrales de la iglesia, permitía colgar de ellos la estructura de dos plantas, también de madera, que alojaba las celdas y la biblioteca. Ciertamente, esta nueva estructura quedaba oculta por los suelos y los paramentos verticales de madera, pero ese carácter ligero era el que permitía que la luz cenital difusa procedente de la cubierta pudiera atravesar el cuerpo central de la actuación, articulando de un



Fig. 05. José Ignacio Linazasoro Rodríguez. San Lorenzo, Valdemaqueda (Madrid), 1998-2001; exterior.
Fig. 06. Interior.



modo insólito los espacios comunes (García Grinda 1998, 26-33). Como sucedía en Medina de Rioseco, también aquí la integración de lo nuevo en lo preexistente es perceptible al exterior mediante el contraste entre la galería acristalada de las celdas y el volumen pétreo del cuerpo de campanas.

Ya Ignasi de Solà-Morales supo ver que se trataba de «un proyecto en el que la relación con edificaciones previamente existentes constituía la base del trabajo y su más evidente justificación» (Solà-Morales 1998, 10), identificando de algún modo este construir sobre lo construido como una constante en la obra del arquitecto donostiarra. Y en lo que a sus proyectos de arquitectura religiosa se refiere es literalmente así, pues todos ellos responden a esa clave. Así, a los ya mencionados hay que añadir otros dos, realizados en el entorno madrileño: el de la iglesia de Chapinería (1988-91) es una restauración que no aporta grandes novedades a lo ya planteado por los proyectos anteriores (Linazasoro 1990, 23-36), pero el de la iglesia de Valdemaqueda (1998-2001) aborda cuestiones de particular interés para el tema que nos ocupa.

LA IGLESIA DE VALDEMAQUEDA, ANTE EL RETO DE LA CONTEMPORANEIDAD

Valdemaqueda es un pequeño pueblo de la sierra de Madrid, en el límite con la provincia de Ávila, de cuya iglesia parroquial tardogótica, dedicada a san Lorenzo mártir, sólo había sobrevivido la cabecera, de planta poligonal y bóveda de crucería. En los años cuarenta se le había añadido una tosca construcción a modo de nave, con objeto de completar el edificio y volver a ponerlo en uso. A causa del lamentable estado en que, con el paso de los años, había quedado este nuevo cuerpo, a finales de la década de 1990 se decidió derribarlo y llevar a cabo una intervención que integrara de manera armónica el ábside preexistente con una nave de nueva planta. El arquitecto designado para hacerlo fue José Ignacio Linazasoro, quien contaba con una cierta experiencia en este campo.

El planteamiento del proyecto, que —como en Medina de Rioseco— buscaba construir «un todo arquitectónico» del que pudieran formar parte lo nuevo y lo antiguo, discurrió sin embargo en una dirección diferente, pues no pretendió en modo alguno

conducir la intervención hacia la reintegración o reconstrucción de los componentes arquitectónicos desaparecidos, perfectamente identificables en su propio esquematismo a partir del análisis de paralelos tipológicos (Linazasoro 2001, 199).

En este caso, Linazasoro se situó en una posición más próxima a la de algunas de nuestras grandes catedrales, en las que los sucesivos arquitectos asumieron el edificio preexistente como una parte de sus nuevas propuestas, dándole un sentido nuevo.⁴

Esta nueva actitud, que en todo caso mantuvo el interés por utilizar los materiales y la luz como elementos con los que dar expresividad al proyecto, debe ser puesta en relación con el descubrimiento de algunos arquitectos con los que experimentó una particular afinidad. Entre ellos cabría destacar a los maestros escandinavos, por los que quizá se interesara en un primer momento por el común acercamiento al clasicismo, pero en los que después hubo de descubrir un modo de afrontar los problemas de la arquitectura que era también el suyo, hasta decir que

en España, por la razón que sea, hay muchos residuos de una cultura nórdica, más esencial, siempre despojada y austera, casi de subsistencia, que conecta con la de esos países, que han sido pobres hasta hace bien poco (García Grinda 1998, 105).

A este respecto y aunque las referencias que cabe detectar en Valdemaqueda sean múltiples, considero fundamental el papel jugado por uno de esos maestros, Sigurd Lewerentz, y en especial por sus últimas iglesias, construidas a caballo entre los años cincuenta y sesenta: San Marcos de Björkhagen y San Pedro de Klippan. Se ha afirmado que en ellas el arquitecto sueco

tiene la rara capacidad de transformar lo que aparece como simple acto constructivo en elemento significativo, sublimando las necesidades técnicas y funcionales en emocionantes soluciones proyectuales (Flora et al 2001, 352).

Y algo de esto es lo que también hace que la iglesia de Linazasoro tenga esa rara intensidad que la convierte en una obra tan esencial y significativa a la vez. Volveré sobre ello más adelante, porque ahora debo centrarme en las estrategias del proyecto.

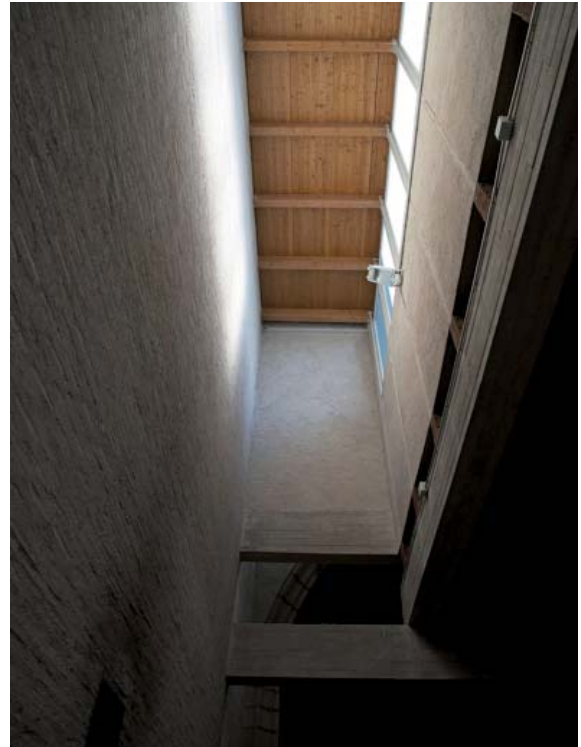


Fig. 07. José Ignacio Linazasoro Rodríguez. San Lorenzo, Valdequera (Madrid), 1998-2001; detalle de la fachada.
 Fig. 08. Lucernario longitudinal.

La primera cuestión sobre la que querría llamar la atención es la decidida voluntad de componer un volumen caracterizado por su «anónima discreción»,⁵ que contiene en su interior un espacio de gran riqueza (Fig. 05-06). Este contraste entre un interior fuertemente cualificado y un exterior hermético no es algo extraño en la obra del arquitecto donostiarra, como lo demuestran el convento de Santa Teresa, ya citado, o la biblioteca de la UNED (1989-94), en Madrid. En ese contexto, el recurso a artefactos que, a través de la cubierta, permiten iluminar de manera indirecta un interior oscuro tiene también antecedentes ilustres en la historia de la arquitectura sacra; pienso en la *maqsura* de la mezquita de Córdoba y en las naves intermedias de la basílica romana de San Juan de Letrán, por mencionar sólo algunos ejemplos que Linazasoro conoce bien.

Por lo que al exterior se refiere, la piedra de la fachada de las naves busca unificarse con la mampostería del ábside, cosa que, conforme pase el tiempo y la piedra envejezca, se hará más evidente (Fig. 07). También en el interior hay un intento de responder al espacio en sombra de la cabecera de la iglesia con la penumbra de la nave principal, configurada como un ámbito silencioso, apto para la meditación personal.⁶ La relación entre esos dos ámbitos se establece mediante la definición de un recorrido que progresa linealmente, en ángulo recto desde la puerta de entrada, a través de la nave lateral iluminada, hasta llegar al altar; un recorrido que viene subrayado con el sentido ascensional que la leve pendiente del pavimento introduce. Es la idea del *camino* de la que hablaba Rudolf Schwarz en su célebre libro sobre la construcción de iglesias.⁷

En cualquier caso, es la luz lo que conforma el espacio en el interior de la iglesia de Valdemaqueda; «una luz reflejada que va cambiando con las orientaciones y las horas del día y que se proyecta sobre las paredes rugosas de la nave» (Linazasoro 2017, 60), pero sobre todo una luz que conduce y pauta los diversos momentos del recorrido hacia el altar. Así, la pila de agua bendita está encajada en una pequeña ventana, que es la única entrada directa de luz natural en la nave; la pila bautismal, justo frente a la puerta de entrada, aparece iluminada por el lucernario longitudinal paralelo a la pared norte (Fig. 08); y el volumen adosado a esa misma pared, donde se ha colocado el confesionario, se encuentra inmerso en un ámbito de luz aún más intensa.

Finalmente, entre la parte nueva y la preexistente, un segundo lucernario, que en este caso discurre transversalmente, ilumina el acceso a la cabecera en penumbra de la iglesia, construyendo un espacio que aparece definido por una gran viga de hormigón exenta; de ella ha dicho Linazasoro que, desde un punto de vista simbólico, «desempeña un papel semejante al de los iconostasios de las iglesias orientales» (Linazasoro 2001, 201). Me parece, sin embargo, que ese ámbito de luz entre dos espacios en sombra tiene sobre todo que ver, como quería Schwarz, con la delimitación de un umbral intermedio entre la nave donde se sitúan los fieles y el «lugar inaccesible de Dios» (Schwarz 1960, 24).⁸ Hemos llegado con ello al momento de hablar de los significados de la iglesia de Valdemaqueda como edificio sacro.

UN MUNDO DE REFERENCIAS Y SIGNIFICADOS PARA REENCONTRAR EL SENTIDO DE LO SACRO

Preguntado por su proyecto, Linazasoro ha respondido:

En la iglesia de Valdemaqueda (...) he querido representar, a través de un orden constructivo simple y claro, un espacio litúrgico que suscitate de algún modo el sentimiento de la dimensión atemporal de la arquitectura (Guarrera 2014, 44 y 48).

Intentaré, pues, llevar a cabo seguidamente una lectura del significado de ese espacio litúrgico, sirviéndome de algunas de las referencias más evidentes



Fig. 09. José Ignacio Linazasoro Rodríguez. San Lorenzo, Valdemaqueda (Madrid), 1998-2001; portada.
Fig. 10. Sigurd Lewerentz. Capilla de la Resurrección, Cementerio Sur de Estocolmo (Suecia), 1920-25.



Fig. 11. José Ignacio Linazasoro Rodríguez. San Lorenzo, Valdemaqueda (Madrid), 1998-2001; confesionario.
Fig. 12. Hans van der Laan. Cripta de la iglesia de la abadía de San Benito, Vaals (Holanda), 1957-61.

Fig. 13. José Ignacio Linazasoro Rodríguez. San Lorenzo, Valdemaqueda (Madrid), 1998-2001; nave.
Fig. 14. Sigurd Lewerentz. San Pedro, Klippan (Suecia), 1962-66.

que cabe reconocer en él. Ya he mencionado dos de los arquitectos pertenecientes a la «familia afectiva» de Linazasoro (García Grinda 1998, 109), cuyas obras están en la base de las estrategias proyectuales que le han permitido dar forma a este espacio sacro; son, claro está, Lewerentz y Schwarz. Pero a ellos hay que añadir un tercero, cuya presencia en Valdemaqueda viene insinuada, en la cita que acabo de transcribir, por el empleo del término *atemporal*; me refiero a Hans van der Laan.⁹

Como en Klippan, también en Valdemaqueda —diría que especialmente en Valdemaqueda— «experimentamos la iglesia como una unidad», y lo hacemos a través del «carácter intensamente espacial de la condición física del edificio» (Caruso 1997, 54). Sin embargo, esa unidad no es simple, sino que contiene dentro de sí una diversidad de elementos, de *fragmentos* diría Linazasoro, que se encuentran articulados a través de un recorrido mediante el cual construyen un discurso unitario; aquí hablaré sólo de los que considero más significativos para la definición de ese discurso.

En primer lugar, la puerta, sobre cuyo significado cristológico no es necesario insistir (Juan 10, 9). Está situada en el extremo de la fachada sur, en el punto más alejado del altar y se halla precedida de una portada de traza renacentista, procedente de la antigua iglesia (Fig. 09). Tanto la situación de la puerta como la ausencia de contacto físico de la portada con el muro de la nave hacen pensar en la capilla de la Resurrección de Lewerentz en el Cementerio Sur de Estocolmo (Fig. 10). Pero, a diferencia de lo que sucede en la capilla del maestro sueco, donde es el pórtico el que marca la situación de la puerta, aquí la puerta está situada en un punto que obliga a descentrar la portada, desplazándola de lo que sería su posición lógica respecto al edificio. Caben diferentes interpretaciones de este hecho, pero una de ellas nos hablaría del intento —al que se refirió Guardini al caracterizar la sociedad postmoderna contemporánea— «de contraponer la existencia a la fe cristiana, dándole unas bases realmente independientes de ella y totalmente mundanas». Es este desanclaje el que lo condujo a afirmar que «la actitud religiosa del futuro —es decir, la nuestra, pues Guardini escribía

esto a finales de los años cuarenta— tendrá carácter escatológico» (Guardini 1995, 135 y 141).

Frente a la puerta, ya en el interior del templo, se encuentra la pila bautismal. Su perfil se dibuja, al fondo de la nave principal en penumbra, sobre una iluminada pared de ladrillo, cuya textura debe ser puesta en relación con «la imperfección de un revoco no maestreado» de los muros de la iglesia de Van der Laan en Vaals (Linazasoro 2017, 73). Así, una vez entrados en la iglesia, se nos recuerda que el bautismo es la puerta de la vida cristiana, el sacramento de nuestra incorporación a Cristo, pero también que es *photismós*, iluminación, pues la fe da una nueva capacidad de ver con la luz que es Cristo (Juan 8, 12), simbolizada por la intensa claridad que procede del lucernario situado sobre la nave lateral. Siguiendo el recorrido que se establece a través de esa nave, se llega a un pequeño espacio al que se accede subiendo un escalón, sobre el que se halla el confesionario (Fig. 11), inspirado sin duda en los de la cripta de Vaals (Fig. 12). La penitencia aparece como el sacramento que, a lo largo del camino de la vida, permite al cristiano recuperar la comunión con Cristo perdida por el pecado; de ahí que su lugar se halle casi a mitad del recorrido que lleva al altar.¹⁰

Antes de terminar con este recorrido que jalona la iglesia de Valdemaqueda, debo decir algo del modo en que se halla configurado el espacio a través del cual discurre. Se halla constituido por dos naves, como la iglesia del *Corpus Christi* que construyera Schwarz en Aquisgrán a finales de los años veinte; sin embargo, a diferencia de lo que allí sucedía, aquí es la nave lateral la que tiene mayor altura y la que está fuertemente iluminada (Fig. 13), lo cual viene a subrayar el carácter dinámico de la vida sacramental cristiana, como ámbito privilegiado donde se produce, de un modo arcano, la comunión con Dios en Cristo, quien se encuentra representado, como sucedía en Klippan (Fig. 14), en el único pilar sobre el que se apoya la cubierta;¹¹ su cercanía a la pila bautismal no resulta, desde este punto de vista, indiferente. Los espacios de carácter lineal, iluminados mediante los dos lucernarios situados perpendicularmente, articulan a su vez dos ámbitos en penumbra —el ábside y la nave principal, más baja—, destinados

respectivamente a Dios y a los hombres, llamados a comunicarse entre sí en el interior del templo; no es difícil ver aquí una referencia a aquella mística de la tiniebla de la que hablaron tanto Gregorio de Nisa como la teología dionisiana.¹²

No puedo alargarme más; baste con lo indicado para mostrar en qué medida esta obra de Linazasoro, tan sencilla en su arquitectura como compleja en su significado, ha sabido explorar los retos de la contemporaneidad, entendiendo por tal esta nueva época en la que, habiendo dejado atrás la modernidad, nos hallamos inmersos. Y es que, en Valdemaqueda, el arquitecto donostiarra «en medio de una situación tan compleja y absolutamente fluida como la de nuestros días» no se ha limitado a «echar una mirada sobre los tiempos venideros aun desconocidos» (Guardini 1996, 28), sino que, «descubriendo aquellos signos y resquicios que anunciaban para el porvenir una nueva forma», se ha atrevido a «prestarle su expresión y su plástica» (Guardini 2013, 115). Retomando la imagen evangélica con que iniciaba mi comunicación, Linazasoro ha hecho posible con ello —como tantas veces ha sucedido a lo largo de la historia de la arquitectura religiosa— que el vino viejo no sólo no dañe los odres nuevos, sino que en cierta medida éstos contribuyan a la mejor crianza de aquél.

BIBLIOGRAFÍA

- Caruso, Adam. 1997. «Sigurd Lewerentz and a material basis for form». En *Sigurd Lewerentz. Two churches*, 53-55. Estocolmo: Arkitektur Förlag AB.
- Flora, Nicola, Paolo Giardiello y Gennaro Postiglione. 2001. *Sigurd Lewerentz, 1885-1975*. Milán: Electa.
- Florenski, Pável. 2018. *El iconostasio. Una teoría de la estética*. Salamanca: Sígueme.
- García Grinda, Efrén, ed. 1998. *J. I. Linazasoro. Obras y proyectos, 1988-97*. Madrid: Fundación Argentina.
- Guardini, Romano. 1995. *El fin de la modernidad. Quien sabe de Dios conoce al hombre*. Madrid: PPC.
- Guardini, Romano. 2013. *Cartas del Lago de Como*. Pamplona: EUNSA.
- Guarrera, Fabio, ed. 2014. *Trentasette domande a José Ignacio Linazasoro*. Nápoles: CLEAN.
- Linazasoro Rodríguez, José Ignacio. 1978. *Permanencias y arquitectura urbana. Las ciudades vascas desde la época romana a la Ilustración*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Linazasoro Rodríguez, José Ignacio. 1985. «Restauración de la iglesia de Santa Cruz, Medina de Rioseco (Valladolid)». *Arquitectura* 257: 77-82.
- Linazasoro Rodríguez, José Ignacio. 1988. «Reconstrucción de la iglesia de Santa Cruz en Medina de Rioseco (Valladolid)». *Arquitectura* 273: 60-73.
- Linazasoro Rodríguez, José Ignacio. 1990. *Cuatro proyectos recientes*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos.
- Linazasoro Rodríguez, José Ignacio. 2001. «Iglesia de San Lorenzo en Valdemaqueda (Madrid)». *On Diseño* 223: 198-209.
- Linazasoro Rodríguez, José Ignacio. 2013. *La memoria del orden. Paradojas del sentido de la arquitectura moderna*. Madrid: Abada.
- Linazasoro Rodríguez, José Ignacio. 2017. *Textos críticos*. Madrid: Asimétricas.
- Presi, Stefano, ed. 2007. *José Ignacio Linazasoro, progettare e costruire*. Latina: Casa dell'Architettura.
- Schwarz, Rudolf. 1960. *Kirchenbau. Welt vor der Schwelle*. Heidelberg: F.H. Kerle.
- Solà-Morales Rubiò, Ignasi de. 1998. «Imitación esencial. La arquitectura de José Ignacio Linazasoro». En *J. I. Linazasoro. Obras y proyectos, 1988-97*, editado por Efrén García Grinda, 9-13. Madrid: Fundación Argentina.
- Wittgenstein, Ludwig. 1995. *Aforismos. Cultura y valor*. Madrid: Espasa Calpe.

NOTAS

1. De algún modo, es éste un rasgo que define las mejores obras del arquitecto donostiarra, caracterizadas por mantener un intenso diálogo entre lo antiguo y lo nuevo. Pienso, por ejemplo, en su intervención en las Escuelas Pías de Lavapiés (1996-2004), en Madrid, uno de sus proyectos más emblemáticos.

2. «Evidentemente, la clave lingüística no funcionaba, había que recurrir a una clave constructiva crítica, porque el propio sistema constructivo de la iglesia no era el ideal o canónico para un edificio de la época. Hubo que entender la construcción desde la modernidad» (García Grinda 1998, 103). La cuestión, desde el punto de vista teórico, ya había aparecido en su estudio sobre las ciudades vascas (Linazasoro 1978), donde había insistido en la relevancia de los materiales y los valores constructivos para la permanencia de la arquitectura.

3. Es esa posición la que lo liga a Döllgast, un arquitecto entonces desconocido para él, pero al que más tarde incluirá, junto a Rudolf Schwarz, dentro de su propia *familia espiritual* (Linazasoro 2013, 153-156). De hecho, no ha dejado de relacionar *a posteriori* ambas intervenciones: «Döllgast propone una auténtica *esencialización* de la fachada de Von Klenze basada en consideraciones constructivas que mantiene los elementos y el ritmo de la misma, pero que cobra un sentido matérico renovado. Semejante planteamiento llevé yo a cabo en la reconstrucción de la iglesia de Santa Cruz de Medina de Rioseco, aunque sin la contundencia del maestro bávaro» (Linazasoro 2017, 126).

4. La intervención de Hernán Ruiz en la mezquita de Córdoba, para introducir en ella el cuerpo renacentista de la catedral, resulta paradigmática al respecto.

5. Es la expresión que Linazasoro ha utilizado para caracterizar la arquitectura de otro gran arquitecto nórdico, Klas Anshelm (Linazasoro 2017, 78-83).

6. Se ha dicho que, en Klippan, «al adoptar un enfoque fenomenológico, Lewerentz reconoce la oración como una actividad individual y meditativa» (Caruso 1997, 55), y algo semejante podría decirse de Valdemaqueda.

7. En *Vom Bau der Kirche* (1938), Schwarz señalaba siete arquetipos que recogían las diversas ideas base para la construcción de iglesias; el del camino era el cuarto de ellos.

8. Aunque no puedo entrar aquí a discutir esta cuestión, creo que el iconostasio tiene un significado eclesiológico que no se corresponde con el universo conceptual de Valdemaqueda. Piénsese que «el iconostasio son los propios santos», quienes como

«testigos visibles de lo invisible» son los únicos que pueden delimitar «lo celeste con respecto a lo terreno, el altar con respecto al templo» (Florenski 2018, 67-65). Esa *inaccesibilidad* de Dios probablemente remita al pensamiento de Maister Eckhart, del que Schwarz era deudor.

9. La arquitectura de Van der Laan había sido caracterizada por Linazasoro con expresiones tales como «el tiempo detenido» o «construir el tiempo sobre un fondo de intemporalidad» (Linazasoro 2017, 70-76) en un texto publicado en 1997, poco antes de comenzar el proyecto de Valdemaqueda, aunque el arquitecto donostiarra no visitara Vaals por primera vez hasta el verano de 2001, casi al mismo tiempo que terminaba las obras.

10. «Nel mezzo del cammin di nostra vita», diría Dante (*Divina commedia. Inferno*, canto I); referencia ésta que debería ser completada con los versos finales del poema *Hälfte des Lebens*, de Hölderlin, donde se lee: «Die Mauren stehn sprachlos und kalt», algo que vale también para Valdemaqueda. Espero que se entienda la discreta referencia a Aldo Rossi, otro de los ‘antiguos maestros’ de Linazasoro, que estas citas comportan.

11. Inicialmente toda la estructura, incluyendo las vigas y el pilar, eran de madera, de modo semejante a lo que sucedía en la iglesia de San Alberto Magno en Kreuzau-Leversbach, proyectada y construida por Schwarz en los años treinta, pero finalmente Linazasoro decidió hacerlos de hormigón, «subvirtiendo en cierta manera las leyes lógicas de la construcción para hacer más evidente su presencia» (Linazasoro 2001, 201).

12. Y ello a pesar del carácter mediterráneo de la penumbra de Valdemaqueda, frente a la luz negra de las últimas iglesias de Lewerentz. O quizá precisamente por ello: ¿cómo no recordar aquí la noche de la fe de san Juan de la Cruz, que constituye de algún modo una versión hispana y moderna de aquella antigua teología de los griegos?

PROCEDENCIA DE LAS IMÁGENES

Fig. 01, 10, 12, 14. Archivo del autor.

Fig. 02, 04-09, 11, 13. Archivo Linazasoro & Sánchez.