

## «DES SPECIALISTES ONT DECLARE QUE C'ETAIT UNE VERITABLE EGLISE CHRETIENNE DE 5.000 ANS AVANT JESUS CHRIST!!!»

Luis Burriel Bielza



Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidade da Coruña  
eISSN 2173-6723  
www.boletinacademico.com  
Número 1 (2011)  
Páginas 01-08

Fecha de recepción 15.10.2010  
Fecha de aceptación 12.12.2010

### Resumen

En repetidas ocasiones, Le Corbusier se muestra orgulloso con aquellas declaraciones que apuntan un preciado vínculo entre su arquitectura y la arquitectura de las primitivas iglesias cristianas. El presente artículo desgrana las sutiles pero intensas correspondencias entre el contenido original de las tradiciones litúrgicas y los mecanismos de iluminación directa utilizados en la iglesia de Saint-Pierre de Firminy-Vert. Una relación que al mismo tiempo pone de manifiesto las connotaciones poéticas de las fuentes de luz, que en este proyecto se transforman en una potente herramienta capaz de desatar nuestra emoción bajo la atenta mirada del arquitecto.

### Abstract

Several times, Le Corbusier appears quite proud of those testimonies that point up a valuable link between his architecture and the architecture of the early Christian churches. This article pinpoints the subtle but intense correlation between the original content of liturgical traditions and the mechanisms of the direct lighting used in the church of Saint-Pierre of Firminy-Vert; a relation that at the same time exhibits the poetic connotations of the light sources, which in this project become a powerful tool able to unleash our emotions under the attentive eye of the architect.

### Palabras clave

Le Corbusier. Firminy-Vert. Iglesia. Tradición. Cañones de luz.

### Keywords

Le Corbusier. Firminy-Vert. Church. Tradition. Light canons.

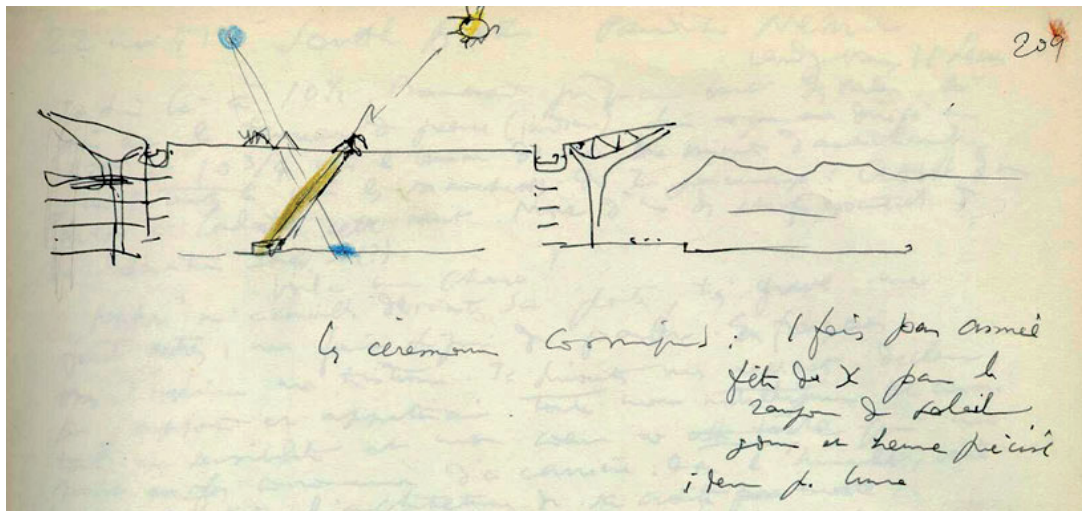
«DES SPECIALISTES ONT DECLARÉ QUE C'ÉTAIT UNE VERITABLE ÉGLISE CHRETIENNE DE 5.000 ANS AVANT JESUS CHRIST!!!!»<sup>1</sup>

Esta es la expresión con la que Le Corbusier se dirige al Sr. Kroll el 22 de junio de 1951, en relación a la capilla de Ronchamp. Está realmente orgulloso de que su arquitectura sea identificada como una vuelta a los orígenes del cristianismo, a pesar de que 5.000 años antes de Jesucristo, éste no existiera... Quizá es más acertado entender en esta frase una vuelta hacia los orígenes o las concepciones más *primitivas* de esta religión. Este retorno justifica la posibilidad de una nueva arquitectura en base a una reinterpretación de los *antiguos*, sus verdaderos maestros, tal y como vuelve a insistir en otra misiva redactada en 1956 al abad Ferry: «Se comienza a denunciar a Ronchamp como una decadencia de Corbu volviendo al arte de 1900 o entonces se me relaciona con los cristianos prehistóricos, o sea 5.000 años antes de Cristo. Esta última hipótesis no es tan mala, porque el sentido de lo sagrado ciertamente existía entonces, y las academias aún no habían nacido»<sup>2</sup>. Lo más importante es que la capilla es la demostración tangible de que existen ritos y creencias elementales que son en realidad comunes a todas las religiones: la orientación cósmica, el templo como lugar de reunión entre el cielo y la tierra (el *axis mundi*), la mesa de sacrificio, los cultos a elementos naturales, el agua como fuente de vitalidad, purificación y regeneración, en definitiva, la comunión hombre-naturaleza. Una relación que no entendía de mediadores, ni de dioses abstractos, sino de un encuentro a la vez personal y colectivo que unía a to-

dos los pueblos. Es obvio que las religiones canónicas, para imponerse con cierta facilidad en la comunidad, han debido de asumir y transformar los paradigmas básicos de las tradiciones paganas. Así, han asegurado la continuidad y adhesión necesarias para triunfar en sociedades civiles ya establecidas.

Saint-Pierre de Firminy-Vert recoge esta exploración de los orígenes ya iniciada en la capilla y la explota en toda su dimensión, añadiendo varios temas entre los que destacan dos que son básicos en la religión católica: el empleo de la luz natural y el agua viva. Con respecto al primero, que ocupa este breve ensayo, Le Corbusier recupera y refuerza la relación entre las fiestas, la liturgia y uno de los protagonistas esenciales de su arquitectura: la luz, herramienta que aporta la intensidad espacial del santuario a través de precisas aperturas de la cáscara. Una jerarquía instituida por el astro rey pero sin caer en una vulgar adoración.

La iglesia parroquial ha atravesado diferentes etapas evolutivas que encuentran un punto de inflexión en cada una de las entregas *oficiales* que se desarrollan a lo largo de tres años. A la primera visita de junio de 1960 destinada a determinar el emplazamiento definitivo, le suceden varias fechas clave. En junio de 1961, los tres planos de la mano de Le Corbusier señalan el comienzo de un proyecto que retoma una idea ya alumbrada en 1930 —la iglesia de Le Tremblay—, que se enriquece y transforma con renovadas inquietudes. Junio de 1962, donde la primera puesta a punto supone un importante ajuste de superficies, no así de medios, que resaltan en esta etapa con igual



1 Le Corbusier, apunte en el cuaderno Nivola nº 1

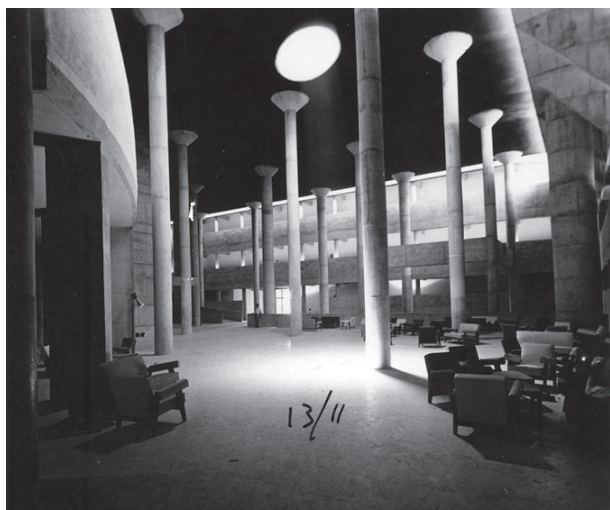
contundencia. Diciembre de ese mismo año marca la entrega más intensa de todo el desarrollo, dando lugar al gran plano plegado que conforma una espiral interior que acompaña en su movimiento a la ascensión de los fieles alrededor del cono. Un descubrimiento afianzado en la última entrega de diciembre de 1963, que supone la reafirmación de casi todas las decisiones alcanzadas el año anterior. Sin embargo, a lo largo de todo el proceso las cualidades lumínicas del espacio se mantienen prácticamente inalteradas, lo que pone de manifiesto la fuerza de las ideas originales que Le Corbusier lleva perfeccionando a lo largo de toda su carrera. Una inercia capaz de guiar el proyecto hasta la construcción e inauguración del mismo en noviembre de 2006, casi cuarenta años más tarde, ahora de la mano de Jose Oubrierie, colaborador del Atelier de la calle Sèvres 35 e incombustible compañero de viaje de la iglesia desde su origen.

En todas las etapas, cada alzado aparece puntuado por diferentes incisiones que garantizan una iluminación dinámica y polarizada de la nave. La fachada este, la sur y la oeste se diseñan en torno al arco que traza el astro rey a lo largo de la jornada. Todas las piezas del complejo de Firminy-Vert (iglesia, casa de la cultura y estadio) han rotado hasta encajar alineadas dentro del sistema de puntos cardinales, al igual que lo hizo la gran sala de la asamblea de Chandigarh con respecto a los ejes de la ciudad. El sol, al desplazarse según este trazado, orienta el espacio, transforma nuestra percepción y nos sitúa en resonancia con el universo. Marca la pauta, aporta un ritmo que libera y estructura las posibilidades poéticas de la iluminación natural. El proyecto de la iglesia

integra el curso del sol en su estructura más profunda de una manera absolutamente unitaria.

Este atento desarrollo al trazado diario del sol en la iglesia parroquial nos induce a pensar en un cierto maniqueísmo. Desde luego no como una deidad, sino como una expresión tangible de esa comunión entre naturaleza y hombre, entre el cosmos y el hombre. En la biblioteca personal de Le Corbusier encontramos un libro clave que ha servido al arquitecto para extender, aprender y afianzar el significado del sol. Se trata de la obra *Le Soleil*, de Etienne Lalou, y resulta una herramienta indispensable para entender sus inquietudes a través de los textos que subraya con su propia mano. En un punto concreto, traza sendos círculos poniendo en evidencia el siguiente pasaje: «No olvidemos que en un país civilizado como Dinamarca, cada año, el día de la *Fiesta de la Primavera*, los hombres se acuestan sobre el suelo en los lugares que el sol roza con sus rayos. No olvidemos que junto al sol científico del *homo faber* existe un sol mágico del *homo divinans*»<sup>3</sup>. Una conjunción de la razón y del corazón que es realmente propia de su arquitectura, en donde este interés no sólo alude al papel del sol desde una perspectiva puramente funcional o higiénica, sino también desde la capacidad de evocación poética que subsiste en la primitiva idea de la celebración de las fiestas al culto solar. O si no, ¿es que este espectáculo que propone Etienne Lalou durante los equinoccios de primavera no es exactamente el mismo que el arquitecto propone en Chandigarh?

En la página 120 del tomo V de la *Obra Completa*,



2 Le Corbusier, interior de la sala de los pasos perdidos de la Asamblea de Chandigarh.

Le Corbusier incluye una sección esquemática de la Asamblea, con fecha del 20 de noviembre de 1951. Pero en el cuaderno original de donde se ha extraído (Fig. 01), leemos: «*la ceremonia cósmica: 1 vez por año fiesta de X por el rayo del sol, día y hora precisa ídem p. luna*». En la sala de los pasos perdidos, la inmensa cubierta pintada de color negro conforma un misterioso plano donde se sumergen los esbeltos pilares. En el punto designado al efecto, un rayo de luz viene a perforar la densa penumbra para arrojar sobre los hombres un halo cósmico que les recuerda su primitiva condición de *filles du soleil* (Fig. 02). Un efecto análogo al de los dos cañones de luz de la iglesia parroquial.

Esta tradición de los festejos solares es propia de las culturas más primitivas. Ritos que el arquitecto rescata en sus cuadernos. Para el CIAM de Hoddesdon de 1951, éste recoge la tabla de materias a tratar, de entre las que destacamos: «los tejados de la Casbah al sol poniente = las lejanas fiestas paganas de todas las épocas: el Sol la luna // las siembras // la cosecha = los ritos de la Tierra Madre»<sup>4</sup>. En su evolución e integración hacia la religión cristiana, estas celebraciones paganas se han interiorizado y se han asumido a la hora de establecer las bases de una nueva fe. La simbología que se encuentra en la base de la disposición de las fuentes de luz en las iglesias cristianas, así como los ritos de orientación solar del templo son requisitos casi imprescindibles para una correcta fundación. Muchas de las decisiones que se han tomado para proyectar la iglesia parroquial se apoyan en estas ceremonias, poniendo de relieve el origen de la liturgia actual. Ese sustrato inicial que el padre Cocagnac trata de recuperar y que otorga más

peso a esta conexión con las primitivas iglesias cristianas de la que se jacta Le Corbusier.

Las fuentes de luz que estructuran Firminy-Vert se pueden dividir en función de su incidencia: directas e indirectas. El primer tipo establece un contrapunto, resalta diferentes aspectos de la estructura interna y particulariza el espacio de la nave a lo largo de las diferentes etapas del ciclo solar. Al mismo tiempo, jerarquiza el espacio al establecer una tensión vertical que impulsa nuestros ojos y nuestro corazón hacia la cúspide. El segundo tipo lo conforma una grieta que discurre a lo largo de todo el perímetro de la iglesia. Nos permite leer con claridad el cuadrado de la base desde donde los muros se elevan hasta desaparecer en la oscuridad, en una transición geométrica que de manera imperceptible, sin costuras, transforma dicha figura en el círculo de su zénit. En este espacio polarizado, el altar surge como un centro orgánico y esta decisión aparece con claridad desde el primer momento. Así pues, Le Corbusier dispone los mecanismos necesarios para una puesta en valor del altar. Esta preeminencia se manifiesta concentrando diversas fuentes de luz sobre el mismo a diferentes horas del día. Los *canons-à-lumière* añadidos al volumen puntúan su desnuda y vasta superficie de hormigón, proyectando el trazado de la curva del sol sobre el *punto patético*. Es la primera vez que el arquitecto expresa la intención de desarrollar un riguroso trazado en base al altar. Un curso solar que conecta la iglesia con el cosmos mediante una serie de episodios dramáticos perfectamente concatenados, como si de un reloj se tratase. Un trayecto del este al oeste que ya viera el arquitecto en Le Thoronet.





**2 y 3** Interior de la nave de la iglesia de Le Thoronet; derecha, hacia el oeste. El acceso de los fieles se produce por una pequeña puerta que, en lugar de ocupar el vano central, alineada con el altar, se emplaza a nuestra izquierda; izquierda, interior de la nave hacia el presbiterio.

En este monasterio es normal que la iglesia haya respetado la orientación canónica, pero más singular es el hecho de que cuente con dos óculos, uno en cada orientación opuesta. Al oeste, la disposición del roseón es habitual (Fig. 03), pero por la configuración espacial de la nave, es más difícil ubicar otro en la orientación opuesta. Aquí, el presbiterio está formado por un cuerpo de menor escala adosado al volumen general (cuya sección mantiene las proporciones del doble cuadrado). Gracias a la diferencia de cotas entre las dos cubiertas, podemos situar en la parte superior un segundo óculo, que ubicado al este, deja entrar el primer sol de la mañana alumbrando la nave (Fig. 04). Esta disposición de huecos, cuya relación simbiótica preconiza los mecanismos de la iglesia de Firminy-Vert, está en estrecha relación con el desarrollo de la jornada de los monjes cistercienses. François Cali, además de la publicación inicial sobre Le Thoronet que comparte con Le Corbusier, tiene otra de indudable valor pedagógico, donde estudia la tipología del monasterio cisterciense a través de las llamadas *tres hermanas provenzales*: Le Thoronet, Sénanque y Silvacane, todas ellas situadas en un ámbito geográfico de reducida extensión que permite entender la similitud de mecanismos y estructuras compartidas<sup>5</sup>.

A lo largo del libro, el autor nos descubre las razones sobre las que se asienta esta disposición original y repetitiva: «Venido el Sol, no entrará por tanto sino por ventanas altas, estrechas, profundas, poco numerosas y, en la iglesia, dos *oculi*, al este y al oeste, para las horas extremas, cuando estalla —a la salida y a la puesta, a laudes y a vísperas— la alabanza de la luz creada y

deshecha, claridad que produce la claridad... Así, las horas de la arquitectura y las horas de los oficios parecen coincidir, exaltarse las unas a las otras. Así, medida, retenida, orientada por la piedra, recogida por ella en el recogimiento del rezo, la luz se convierte en un medio de meditación si no de contemplación por el hambre, la sed, el deseo que se siente sin cesar por ella, viéndola vivir y cambiar, nacer y morir, resucitar del alba al crepúsculo y de Pascua a Noel»<sup>6</sup>. Una explicación perfecta de esa sincronía que persigue esta arquitectura con la liturgia, aquella que defendemos para Saint-Pierre.

Si la disponemos al lado del croquis de la iglesia parroquial que dibuja el arquitecto el 18 de junio de 1961 (Fig. 05), observamos un sorprendente paralelismo, porque según leemos en las anotaciones al pie del mismo, los dos óculos situados en la cúspide del volumen proyectarán un rayo de luz sobre el altar en dos fechas concretas, precisamente en Pascua y en la Natividad: «1. óculo medianoche de Noel / 2. óculo Pascua (hora exacta)». La Pascua ocupa el primer pensamiento de Le Corbusier, porque en la sección con fecha el 10 de junio de 1961 que formará la primera entrega oficial de planos (Fig. 06), ya aparece un lucernario en la cubierta desde donde parte un rayo de luz. Al lado, el arquitecto escribe a mano: «un óculo dirigido de manera para enviar sobre el altar, el sol de Pascua por la mañana»<sup>7</sup>. ¿Por qué son la Pascua y Noel las dos fiestas que el arquitecto quiere utilizar para cualificar y significar el altar? Porque se trata de dos antiguas tradiciones de las que debemos rescatar sus profundas raíces.



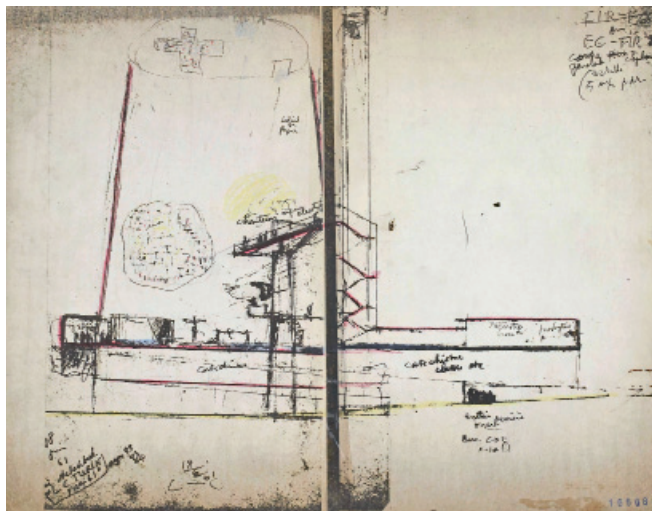
5 Le Corbusier, iglesia Saint-Pierre, Firminy-Vert; sección norte-sur.

El vocablo Pascua viene de *páscae* (latín) / *πάσχα* (griego) / *פסח* [pésaj] (hebreo), que significa *paso*, porque coincide con la conmemoración de la salida de Egipto del pueblo judío. Es una ceremonia que festeja la resurrección de Cristo, acaecida en las mismas fechas del éxodo, de las que toma su nombre. Basado en el calendario lunar sobre el que los judíos fijaban las fechas, se celebra el primer domingo después de la primera luna llena de primavera. Para los cristianos, el simbolismo de la Pascua tiene un trasfondo cósmico. Las referencias a la luna llena y al equinoccio de primavera no son una elección fortuita. Los equinoccios son en marzo y en septiembre, los dos momentos del año en donde el día y la noche tienen aproximadamente la misma duración. Equinoccio proviene del latín *aequinoctium*: de *aequus*: igual y *nox*: noche. Mientras que durante el día, el sol calienta la tierra, durante la noche, la luna llena refleja con todo su poderío la luz del sol. Pero además, el equinoccio de primavera es el punto a partir del cuál el día primará sobre la noche: desde ese momento, su duración se incrementará diariamente hasta llegar al 21 de junio, el día del año con la mayor cantidad de horas de luz. Es decir, la Pascua simboliza el paso de la noche al día, de las tinieblas a la luz, de la resurrección de Jesucristo.

Noel celebra el nacimiento de Jesús de Nazaret, denominado Natividad. Una fecha que sólo uno de los evangelistas se atreve a fijar, y que la Iglesia cristiana de occidente propuso de manera definitiva en el año 354. También esta elección tiene una clara relación con las fiestas paganas, en este caso con la celebración del solsticio de invierno, el renacimiento del sol, y retoma una

tradición romana instituida por el emperador Aurelio, el *Sol Invictus*. Ésta coincidía con la finalización de las Saturnales y celebraba el comienzo del nuevo año, marcado por el sucesivo alargamiento de los días. El sol está en su punto más bajo, y a partir de este momento el día se va a imponer sobre la noche. Esa luz que anuncia el Salvador: «El pueblo que habitaba en tinieblas ha visto una gran luz; a los que habitaban en paraje de sombras de muerte una luz les ha amanecido» (Mt 4:17).

La elección de esta fecha por la Iglesia pretende reincorporar antiguas tradiciones, fuertemente enraizadas en la sociedad en la que se inscribe esta nueva religión. La misa de Noel, el 24 de diciembre a medianoche, celebra en la oscuridad de las tinieblas ese pasaje a la luz. En ese mismo instante, Le Corbusier estudia utilizar un potente rayo de luz que se proyectará sobre el altar. El uso de la luz natural y la luz artificial serán equivalentes en este proyecto, ambos serán complementarios, ambos enfatizarán los mismos sujetos a lo largo del día y de la noche. La utilización de la luz como revelación de los símbolos tradicionales litúrgicos es algo que el arquitecto reencuentra en un interesante número de la revista *L'Art Sacré*: «En el origen, la función esencial de la iluminación no es utilitaria sino simbólica. He aquí un principio esencial bien olvidado hoy día»<sup>8</sup>. Sin embargo, una cierta sensación de perplejidad nos invade. A pesar de las intenciones que expone Le Corbusier respecto a la incidencia de los dos lucernarios sobre el altar, es un hecho innegable que tal y como están proyectados jamás llegarán a impactar sobre éste. Quizá podemos entender entonces que el verdadero papel de los mismos no es sino aquél que hemos descrito a la



6 Le Corbusier, iglesia Saint-Pierre, Firminy-Vert; sección norte-sur, primera entrega del proyecto, plano nº 5758 (10 de junio de 1961).

mitad de este ensayo; y que tienen más que ver con la eterna filiación hombre-sol que con el sentido estrictamente litúrgico.

Con estas breves notas se concreta la necesidad de la religión católica de traducir ciertos ritos paganos a su propio lenguaje a fin de conseguir una implantación consensuada en una sociedad profundamente marcada por estas celebraciones. Precisamente, es ese interés por la continuación de los ritos ancestrales el

aspecto que cautiva al arquitecto. Como podemos ver, una idea avalada por esta nota, escrita el 4 de junio de 1955: «Recibiendo los datos del canónigo Ledeur y decidiendo los altares interior y exterior, descubro en el catolicismo la continuación de los ritos más lejanos, humanos»<sup>9</sup>. Esta coincidencia entre ritos católicos y los ritos solares conjuga a la perfección las dos líneas de investigación que convergen en la iglesia de Saint-Pierre de Firminy-Vert.

### Notas

- <sup>1</sup> «¡¡¡Los especialistas han declarado que era una verdadera iglesia cristiana de 5.000 años antes de Jesucristo!!!», Le Corbusier, carta al Sr. Kroll, 22 de junio de 1951, FLC G2 11.
- <sup>2</sup> Le Corbusier, carta a Marcel Ferry, 10 julio de 1956, FLC E2 02 167.
- <sup>3</sup> Etienne Lalou, *Le Soleil* (París: Robert Delpire Éditeur, 1958), 53. Este libro se encuentra en FLC J 441.
- <sup>4</sup> Varios autores, *Le Corbusier Sketchbooks, vol. 2 1950-1954* (París: Fondation Le Corbusier, 1981), croquis 504.
- <sup>5</sup> François Cali, *L'ordre cistercien, d'après les trois soeurs provençales, Sénanque, Silvacane, Le Thoronet* (París: Arthaud, 1972).
- <sup>6</sup> *Ibidem*, 28.
- <sup>7</sup> Keller Smith y Reyhan Tansal, *The development by Le Corbusier of the Design for l'Eglise de Firminy a church in France* (Sin lugar: Student publications of the School of Design North Carolina State, 1964): sp.
- <sup>8</sup> “La lumineaire de l'église”, *L'Art Sacré* 1-2 (1957): 5.
- <sup>9</sup> Varios autores, *Le Corbusier Sketchbooks, vol. 3, 1954-1958*, (París: Fondation Le Corbusier, 1981), croquis 549.

### Procedencia de las ilustraciones

- Fig. 01. FLC W1 8 122 (FLC/ADAGP).  
Fig. 02. FLC L3 10 1955 (FLC/ADAGP).  
Fig. 03. Foto del autor, junio de 2006.  
Fig. 04. Foto del autor, junio de 2006.  
Fig. 05. Varios autores, *Le Corbusier Sketchbooks*, vol. 4, 1958-1964, (París: Fondation Le Corbusier, 1981), croquis 758 (FLC/ADAGP).  
Fig. 06. FLC 16608 (FLC/ADAGP).

### Sobre el autor

Luis Burriel Bielza. Doctor en Arquitectura por la ETSA de Madrid, con la tesis titulada: *Saint-Pierre de Firminy-Vert: el edificio como objet-à-réaction-émouvante*. Dicha investigación le ha permitido publicar varios artículos críticos, al tiempo que como fotógrafo, ha contribuido a su difusión a través de la colaboración con Jose Oubrierie, iniciada en la exposición monográfica *Architecture Interruptus* (Wexner Center for Arts, Columbus, Ohio, 2007). Todas estas actividades han sido reflejadas a nivel nacional e internacional (Massilia 2008, Pasajes, Obradoiro, B1 Tailandia, The Phaidon Atlas of Contemporary World Architecture, Firminy: Le Corbusier en héritage, Le Corbusier Art and Architecture: a life of Creativity, Cement/Vezelbeton, Dax, Progettare). Actualmente desarrolla una investigación para catalogar la colección de tarjetas postales de Le Corbusier. Complementa esta faceta con su labor profesional como arquitecto, que desarrolla como socio del estudio madrileño *SOMOS.Arquitectos*, dónde ha cosechado numerosos premios y galardones, algunos de los cuáles han podido ver la luz felizmente construidos.

lburri@wanadoo.es