

# Templo y Centro Parroquial Santa Genoveva en Majadahonda (Madrid)

*Santa Genoveva Temple and Parish Center in Majadahonda (Madrid)*

Ignacio Capapé Aguilar · Trasbordo arquitectura, Madrid (España) · ncapape@trasbordo.es

Justo Orgaz Domínguez · Trasbordo arquitectura, Madrid (España) · jorgaz@trasbordo.es

Recibido: 18/01/2024

Aceptado: 01/10/2024

 <https://doi.org/10.17979/aarc.2024.11.11284>

## RESUMEN

El proyecto de templo y centro parroquial Santa Genoveva dio comienzo en un concurso de ideas en el que se facilitaron unas bases que enfatizaban el carácter tradicional del nuevo templo. Se inició un camino de encuentro centrandó la reflexión no tanto en el lenguaje o el estilo arquitectónico como en la recuperación del simbolismo de la arquitectura sacra, tantas veces presente a lo largo de la historia, y de la belleza intrínseca de la liturgia. Una unión entre tradición y modernidad, forjada en la unidad de propósito entre el párroco y la junta parroquial, los arquitectos y la participación de toda la comunidad, construyendo un templo centrado en la expresión del misterio cristiano y con vocación misionera y catequética, que ha cristalizado en una construcción contemporánea con la incorporación de significados tradicionales.

## PALABRAS CLAVE

Arquitectura religiosa, arquitectura contemporánea, arquitectura tradicional, simbolismo, liturgia.

## ABSTRACT

The project for the Santa Genoveva Temple and Parish Center began in a contest of ideas in which bases were provided that emphasized the traditional character of the new Temple. A way of encounter began focusing the reflection not so much on the language or the architectural style, but rather on the recovery of the symbolism of sacred architecture so often present throughout history, and the intrinsic beauty of the liturgy. A union between tradition and modernity, forged in the common purpose between the Parish Priest and the Parish Council, the architects and the participation of the entire community, building a Temple focused on the expression of the Christian mystery and with a missionary and catechetical vocation, which has crystallized in a contemporary construction with the incorporation of traditional meanings.

## KEYWORDS

Religious Architecture, Contemporary Architecture, Traditional Architecture, Symbolism, Liturgy.

CÓMO CITAR: Capapé Aguilar, Ignacio y Justo Orgaz Domínguez. 2024. «Templo y Centro Parroquial Santa Genoveva en Majadahonda (Madrid)». *Actas de Arquitectura Religiosa Contemporánea* 11: 68-85. <https://doi.org/10.17979/aarc.2024.11.11284>.



Fig. 01. Ignacio Capapé y Justo Orgaz. Complejo parroquial de Santa Genevieve, Madrid, 2014-23; imagen del complejo desde los alrededores, con el campanario y los salones parroquiales en primer término.

## INTRODUCCIÓN

Presentamos en este texto la experiencia en torno a la construcción del templo y complejo parroquial de Santa Genevieve en Majadahonda (Madrid), proyecto en el que se ha recorrido un largo camino, primero de encuentro, y luego de desarrollo y profundización, entre los arquitectos y el comitente, en este caso una comunidad parroquial representada por el párroco, un comité asesor de liturgia y una comisión nombrada específicamente para las obras, pero haciendo partícipes de forma activa a toda la comunidad.

Esta relación comenzó con la invitación a participar en un concurso de ideas en el año 2014. Desde un primer momento, el comitente expresaba que el templo no debía «romper el canon eclesial tradicional»,<sup>1</sup> con mención explícita a elementos que, en su opinión, habían desaparecido de la escena arquitectónica moderna. Este punto de partida del cliente estimuló la ideación y exposición de las ideas del proyecto poniendo el foco precisamente en estas cuestiones: si la arquitectura sacra contemporánea podía ser capaz de dar continuidad a la tradicional en su rico simbolismo sin caer en historicismos formales; si la propia renovación litúrgica se puede considerar la causante de la ruptura con la tradición; o si, alternativamente, es posible conciliar tradición y modernidad en este ámbito concreto de la arquitectura religiosa, tesis que se ha procurado defender (Fig. 01-02).

Un punto de partida fundamental e indiscutido desde el principio fue el propósito del cliente de que el arquitecto liderase la integración de todos los elementos del proyecto, a sabiendas de que se ejecutaría por partes, como así está ocurriendo, asumiendo todas las dimensiones —arquitectónica, artística, de mobiliario, de detalle— que están implicadas en el espacio sagrado.

## TRADICIÓN Y MODERNIDAD

Precisamente, en el contexto del 8 Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea, es difícil entrar en profundidad en este histórico antagonismo entre tradición y modernidad, asunto ampliamente tratado en anteriores ediciones por Fernández-Cobián (2007), Zahner (2007) o Schloeder (2009).

Partimos de la sospecha de que el espacio sagrado contemporáneo produce en una gran mayoría de los fieles cuando menos indiferencia, si no clara animadversión. Y que esta cuestión parece que podría resolverse con formalizaciones historicistas que remitiesen al sujeto a experiencias previas de arquitecturas tradicionales. De modo que durante todo el proceso proyectual, en la relación cliente-arquitecto se ha optado por exponer el proyecto mediante un método histórico-comparativo, seleccionando diversos puntos de reflexión y haciendo un análisis de arquetipos reconocidos de la arquitectura religiosa que pudiera



mostrar la profundidad que alcanza la arquitectura tradicional, más allá de sus materializaciones estéticas, y a la que también podría aspirar la arquitectura contemporánea si tratamos de despojarnos de la cuestión *estilística* para llegar a la cuestión profunda, en ocasiones ‘teológica’ (López Quintás 1965).

Este texto es, por tanto, una aproximación a las reflexiones e intenciones que han sido las generadoras del proyecto. Éstas tienen su origen principalmente en las indicaciones precisas recibidas por parte del cliente en materia de liturgia y de carácter, en el análisis de las directrices recogidas en la Instrucción General del Misal Romano en lo relativo al espacio litúrgico, así como de otros textos de referencia en materia de liturgia y de historia de la arquitectura y arte sacros (Sacrosantum Concilium, Casel 1953, Guardini 1999, Ratzinger 2001, Schwarz 2021). Estos análisis se han ido materializando en la propuesta arquitectónica desde una mirada particular al espacio sacro tradicional y mediante una reinterpretación contemporánea del mismo.

## LOS ATRIBUTOS DEL ESPACIO SACRO

El complejo diálogo entre tradición y modernidad se decidió concretar a través de algunos aspectos atribuidos al espacio sacro tradicional. Estos atributos han tenido, en el devenir del proyecto, una utilidad procedimental, consistente en confrontar diferentes aspectos del diseño arquitectónico con referencias históricas, o en ocasiones, con reflexiones teológico-litúrgicas, siendo finalmente esta confrontación el lugar común de entendimiento entre el comitente y los arquitectos.

La selección se concretó en ocho atributos: la orientación, los lugares litúrgicos, la planta y el tipo espacial, la mistagogía (catequesis), la luz, el ornato simbólico, la vida litúrgica y la iconografía.

Se acordó mantener una serie de reuniones entre cliente y arquitectos. En aquellas en las que se pedía un contenido litúrgico o relativo a la función litúrgica, el cliente se rodeó de una comisión de presbíteros, con la precaución de tomar las decisiones poniendo en tela de juicio el criterio o gusto propios, y buscando la máxima objetividad posible. Esta actitud, mantenida durante todo el proceso, ha sido fundamental para poder profundizar con mucha libertad en cada uno de estos atributos y explorar soluciones integradoras entre tradición y modernidad.

### *La orientación: ad orientem/ad absidem*

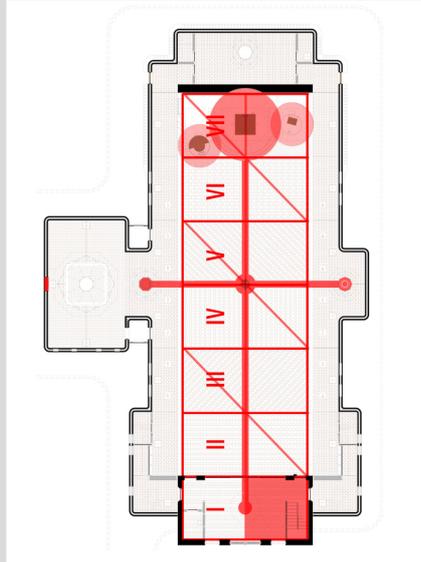
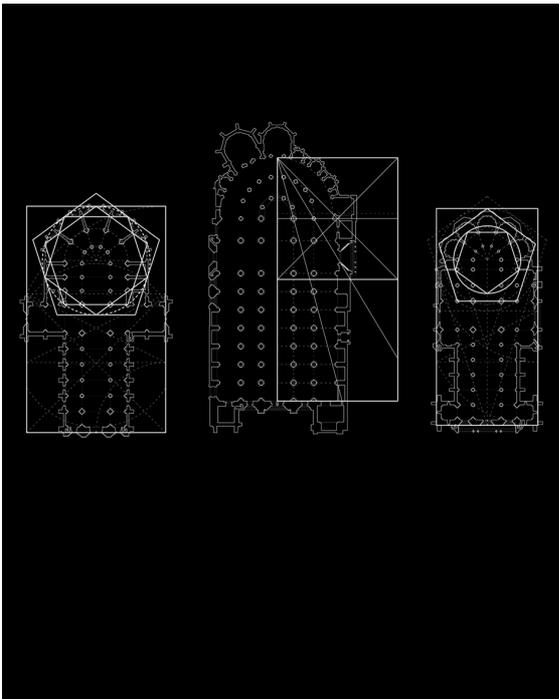
Un asunto sencillo pero nuclear que se planteó en un inicio fue el de la orientación. Precisamente por la elección de una metodología con perspectiva histórica, resultó ser un aspecto muy sugerente y con grandes posibilidades de reflexión y profundización.

La orientación de las iglesias es una tradición que se remonta a los orígenes del cristianismo (San Isidoro de Sevilla): el oriente es un símbolo del sol que nace, signo de Cristo que vuelve. Aunque la orientación se refería no tanto al propio templo — que también—, sino a la que se dirigía el orante. Y tanto el celebrante como el pueblo fiel expresaban esa oración en una misma dirección. En el momento central de la Eucaristía, el sacerdote realizaba el ofrecimiento del sacrificio al Padre dirigiéndose hacia oriente; y toda la asamblea se unía a este ofrecimiento. Por esta razón, pronto el ábside se convirtió en la representación de ese foco direccional y solía ser el lugar privilegiado del proyecto iconográfico, ya que de algún modo, simbolizaba a la Trinidad y al cielo, a donde se dirige la oración litúrgica (Bouyer 2000).

Siglos más tarde se produjo otra evolución importante en el espacio sacro católico, la aparición del retablo. Este, como su etimología indica, hace referencia al altar (*retro tabula*, tras el altar). Proporcionaba al celebrante una referencia cercana que le facilitara la piedad, con la representación de la cruz o algún tríptico de la Virgen o los santos. Fue creciendo en tamaño, de modo que no solo el celebrante, sino toda la comunidad de fieles pudieran contemplarlo, y alcanzó su culmen con la incorporación del tabernáculo y ostensorio eucarísticos. Para aquel momento, el altar

Fig. 02. Ignacio Capapé y Justo Orgaz. Complejo parroquial de Santa Genoveva, Madrid, 2014-23; maqueta general del proyecto de conjunto, elaborada por trasbordo arquitectura.

Fig. 03. Ábside de la basílica de San Pablo Extramuros (Roma). Vista interior del ábside de Santa Genoveva.



había quedado reducido a una pequeña repisa, bajo una gran construcción iconográfica. Este altar llegó a tapar los ábsides originales, desplazando su posición exenta hacia el fondo de las iglesias, en el lugar que ocupaba la sede tradicionalmente (Rodríguez Ceballos 1991).

En la actualidad, y tras la reforma litúrgica del Concilio Vaticano II, el altar ha recuperado su forma de ara sacrificial exenta, y el sacerdote se ha vuelto hacia el pueblo, de modo que la mirada convergente de la asamblea y el celebrante no está ya en Oriente ni en el ábside, sino en el espacio entre el altar y los fieles. Este espacio interpuesto, de manera brillante Benedicto XVI consideraba que debía ser el de la cruz: «Allí donde la orientación de unos y otros hacia el este no es posible, la cruz puede servir como el Oriente interior de la fe. La cruz debería estar en el centro del altar y ser punto de referencia común del sacerdote y la comunidad que ora» (Ratzinger 2001, 123).<sup>2</sup>

Con estas referencias históricas y compartiendo estas reflexiones, se adapta esta solución en el proyecto de Santa Genoveva, creando en el espacio interpuesto entre el celebrante y la asamblea, un ciborio revestido de piezas cerámicas —como si de un cielo estrellado se tratase y que representa la Trinidad—, trasladando el ábside tradicional entendido como foco direccional a una nueva posición sobre el altar. La Cruz descuelga del centro de este ciborio coronado por un lucernario cenital en forma triangular y rodeado de estrellas doradas (Fig. 03).

### *Los lugares litúrgicos*

Dos peticiones del comitente relacionadas con el presbiterio, que no estaban contempladas en la propuesta inicial, resultaron muy enriquecedoras: la colocación de un ‘ábside’ en el muro testero, y el cuestionamiento sobre la geometría ortogonal del

propio presbiterio y la disposición de los lugares litúrgicos en él.

En relación con la posible aparición de un ábside, lo cierto es que el espacio basilical culmina naturalmente con un espacio absidal. La investigación sobre el significado del ábside y de la incorporación de la geometría circular en el espacio rectangular, no dejaba lugar a dudas sobre la oportunidad simbólica que prestaba. Por ello se aprovechó el gran espesor del muro testero para vaciar un sector circular extruido en su centro. Este sector circular tiene su centro geométrico en el centro del presbiterio y del altar, potenciando de esta manera el símbolo de la irrupción de lo divino (círculo) en la construcción humana (rectángulo).

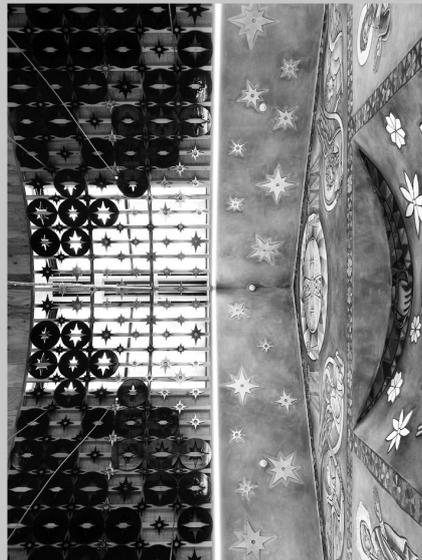
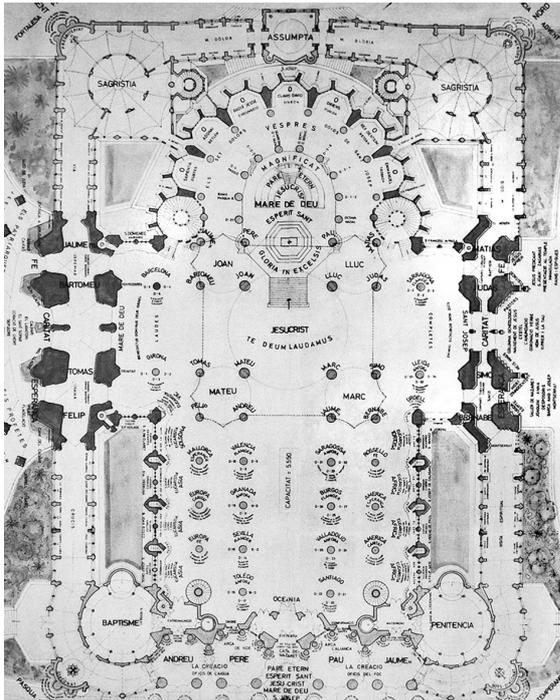
Además, esta aparición del círculo en el altar contagió al diseño del resto de elementos y dotó de nuevas posibilidades geométricas al mismo. En este sentido, estaba muy presente en las conversaciones que la función principal del espacio litúrgico es la celebración del misterio (CIC §1077), y que ésta se realiza en diversos lugares funcionales que se suceden como centros del espacio litúrgico en cada momento.

Para resolver este policentrismo litúrgico y no perder la direccionalidad del arquetipo, se propuso recurrir a una geometría de entornos circulares alrededor de cada polo litúrgico situado en el presbiterio (altar, ambón y sede), de manera que estos lugares se orienten hacia al centro de la nave (*ómphalos*), combinando el policentrismo de la liturgia contemporánea con la direccionalidad tradicional (Fig. 04).

Estos tres focos litúrgicos —así como el baptisterio— se han ejecutado con tierra de la propia excavación de la parcela con la técnica de la *tierra cruda*, haciendo memoria de la solicitud de Yahvé a Moisés de que construyera un «altar de tierra» (Ex 20, 24).<sup>3</sup> Pero estos lugares litúrgicos que inicialmente se habían diseñado completamente de tierra, fueron, por una petición directa del cliente, coronados por piedras monolíticas, y así, de algún modo, simbolizan la doble naturaleza de Cristo (del que son reflejo), siendo la tierra signo de la encarnación —que recuerda al segundo relato de la creación del hombre—, y la piedra, de la divinidad.

Fig. 04. Vista superior de un presbiterio durante una celebración litúrgica. A la derecha, maqueta del presbiterio policéntrico de Santa Genoveva.

Fig. 05. Análisis de las proporciones de tres plantas góticas (catedrales de Burgos, Toledo y León). Planta del proyecto de Santa Genoveva con los despieces de suelo y sus proporciones.



Otro espacio de particular preocupación —compartida con el cliente— era el de la reserva del Santísimo Sacramento. Tras el manejo de varias opciones, se propuso la creación de una capilla de adoración eucarística que ocupase el lugar central del eje secundario del templo. Se buscaba dotar al conjunto parroquial de un lugar específico para la oración personal y en grupos pequeños; un lugar recogido y que invitase a la adoración eucarística.

El último polo litúrgico, que nunca se dudó ubicar fuera del presbiterio, es la pila bautismal. Sí se discutió con la comisión litúrgica su posición, dado que la propuesta original era ubicarlo en el nártex, como espacio de preparación para la entrada al templo y recuerdo de que este sacramento es el que posibilita el acceso a los misterios que allí se celebran. El comitente nos transmitió la dificultad de desplegar adecuadamente la liturgia bautismal en ese espacio y el posible entorpecimiento que podría suponer esta posición fija para la entrada y salida de fieles. Se encontró un lugar más adecuado en el espacio intersticial entre la capilla eucarística y el templo, que también coincide con el espacio del acceso lateral al templo. Finalmente, ocupa un espacio simbólico, alineado con el sagrario, la imagen de la Virgen María y el centro de la nave principal.

No siendo propiamente un lugar litúrgico, también entró en el conjunto de decisiones consensuadas con el cliente la ubicación de la imagen para la devoción a la Virgen María. No se trata de un espacio cerrado, pero sí de un espacio con un significado acentuado por la presencia de una cúpula de luz con forma estrellada, por la posición privilegiada de la misma y por un esgrafiado realizado directamente sobre el muro con motivos marianos (Estrella del mar). Además, su alineación con el sagrario produce

una preciosa relación entre la mirada de la Madre y la del Hijo, presente en la eucaristía.

#### *La traza en planta y el tipo espacial*

Otro de los atributos que exploramos con el cliente fue el de la traza de la planta y el tipo espacial. Ya en el proceso de construcción del templo de Jerusalén descrito en el Antiguo Testamento (1 Reyes 6), se confirma la importancia simbólica de las medidas de la traza y de sus proporciones espaciales, tradición que se ha mantenido desde el origen de los templos cristianos.

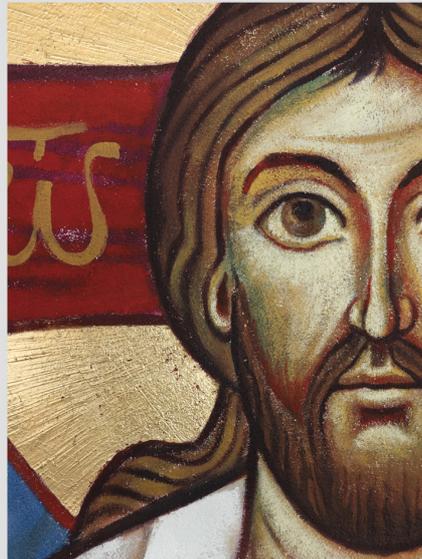
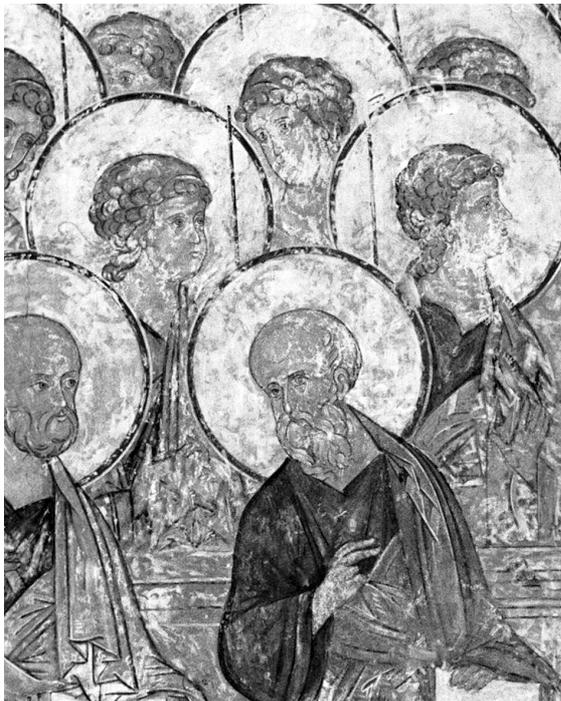
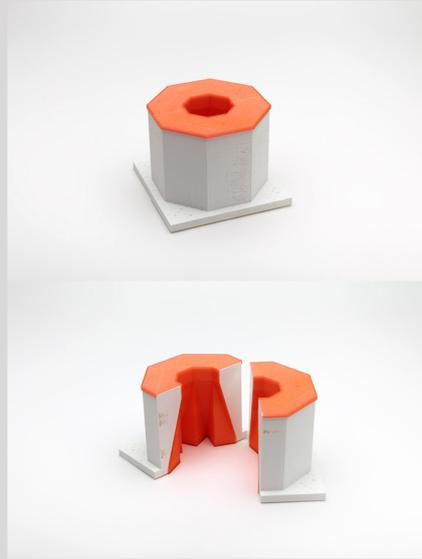
Este origen tiene que ver con que poco después de las primeras *domus ecclesiae* (casas de ciudadanos romanos conversos que se prestaban para la fracción del pan), el cristianismo adoptó el espacio basilical como el más apropiado para las celebraciones (Righetti 2013). Y aunque no es el único arquetipo de iglesia, ha confirmado su capacidad de adaptación en los diversos estilos arquitectónicos históricos, llegando con plena vigencia incluso a nuestra era contemporánea.

Esta direccionalidad del espacio basilical simboliza además el itinerario de la vida cristiana. Itinerario que en el proyecto se plantea desde el mundo hasta el presbiterio, pasando por un atrio, un nártex, una nave y, finalmente, el presbiterio. El atrio es un lugar de encuentro entre el mundo y la Iglesia, que no deja de anunciar el mensaje que ha recibido.

Después del atrio, se accede al nártex, que se concibe como un espacio de preparación muy próximo a la entrada al lugar sacro. Se trata de un lugar oscuro, sin ventanas y de una altura muy reducida. En este espacio comprimido hay, sin embargo un óculo que lo conecta con la nave a través del coro, lo que permite escuchar lo que se dice en la nave, pero no ver. El nártex era tradicionalmente el lugar de los catecúmenos, cuando en su itinerario formativo se les invitaba a abandonar la nave, pues iba a comenzar la liturgia eucarística y aún no podían participar plenamente en ella con la asamblea. Su relación con el bautismo se refleja en la colocación de una pila de agua bendita en el centro del espacio, que recuerda a todos los fieles que es precisamente el agua del bautismo lo que permite el acceso y la participación plena de la Iglesia.

Fig. 06. Plano de planta de la Sagrada Familia (Antonio Gaudí) realizada por Ramón Berenguer. A la derecha, detalle del esgrafiado de la capilla de la Virgen de Santa Genoveva y lucernario troncocónico de base octogonal a dodecagonal.

Fig. 07. Vista panóptica de la Sainte Chapelle (París). A la derecha, detalle del lucernario sobre el presbiterio de Santa Genoveva.



Finalmente, se accede al espacio de la nave principal, reservada para la asamblea, liberando los espacios contiguos a modo de naves laterales, lo que permite deambular por este espacio direccional que culmina en el presbiterio y en la iconografía del muro testero.

Rudolf Schwarz (2021) afirmaba que la modernidad se había vuelto incapaz de comprender la profundidad simbólica tradicional para entender el templo como el Cuerpo de Cristo. Esta idea de que el propio espacio construido posee una fuerte capacidad simbólica fue recibida de manera entusiasta por el cliente, y quizá sea uno de los conceptos de los que más nos hemos servido en las diversas conversaciones para reconciliar la arquitectura contemporánea con la arquitectura tradicional.

En este proyecto se ha utilizado un módulo cuadrado de 5,50 m. de lado, de modo que dos de estos cuadrados suponen una séptima parte de la nave principal del templo, que se manifiesta en el despiece del suelo, del revestimiento del techo, y que ha guiado la geometría de la construcción de la nave principal. Este módulo, dividido a su vez en doce partes iguales, se ha tomado como la unidad de medida básica, tanto de la piel exterior del edificio (es el diámetro de las tejas diseñadas a medida de este templo) como del revestimiento interior (las celosías de madera) y su culminación en las piezas cerámicas esmaltadas del ciborio (Fig. 05).

#### *La mistagogía en la arquitectura*

Como se ha dicho, la vida litúrgica de la Iglesia gira en torno al sacrificio eucarístico y los sacramentos. Sacramentos, como fuerzas que brotan del Cuerpo de Cristo siempre vivo y vivificante, y como acciones del Espíritu Santo que actúa en su Cuerpo que es la Iglesia (CIC §1113-1116).

Fig. 08. Vista superior de los suelos y el laberinto de la catedral de Notre-Dame, Amiens (Francia). A la derecha, maqueta del lucernario del baptisterio de Santa Genoveva. Fig. 09. Detalle del Juicio Final de Andrej Rublev para la catedral de la Dormición de la Theotokos, Vladimir (Rusia). Detalle de la cruz potenziada y cósmica como remate del campanario de Santa Genoveva.

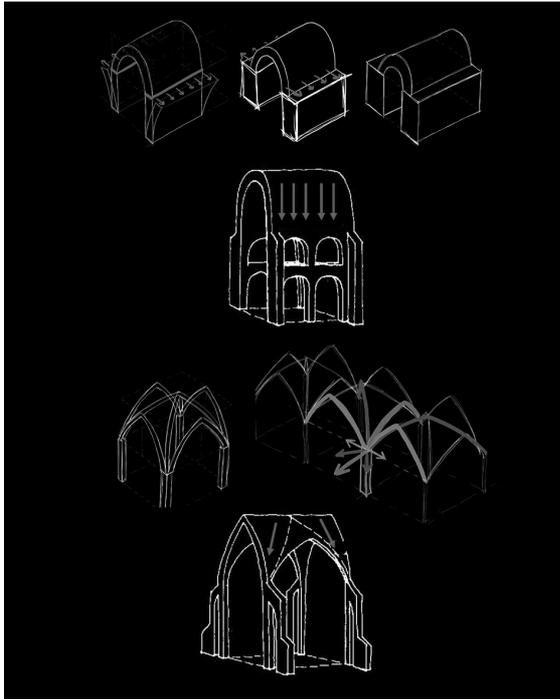
Vivimos en un tiempo en el que desde el Magisterio se invita a una vuelta a la catequesis, en concreto a la *kerygmática* y *mistagógica* (Francisco 2013). Mistagogía significa iniciación o introducción al misterio, y eran estas catequesis las que se impartían a los neófitos una vez que ya eran bautizados. Es decir, que servían para profundizar en el misterio de aquello que ya habían recibido: «Mira donde eres bautizado; considera que el bautismo no viene sino de la cruz de Cristo, de la muerte de Cristo. Allí está todo el misterio porque padeció por ti. En Él mismo eres redimido, en Él mismo eres salvado» (San Ambrosio 1991, 22).

Por eso, un propósito del proyecto impulsado por el cliente es que tanto su traza arquitectónica, su concepción espacial o la ordenación de los elementos —el ornato, la luz, la iconografía, etc.— sirvan a esta labor catequética, de manera que a través de lo material se puedan actualizar las realidades espirituales (Fig. 06).

El templo construido es símbolo del Cuerpo de Cristo, y por esa razón, en el propio trazado del templo se ha simbolizado el carácter sacramental del mismo. La división del templo en siete partes alude a cómo la Iglesia realiza los misterios de la acción santificadora y salvadora de Dios hacia los hombres a través de ellos. Esta división septipartita se repite en el campanario, que comparte exactamente las mismas dimensiones que la nave principal, significando este mismo Cuerpo de Cristo levantado sobre la tierra —«y cuando yo sea elevado sobre la tierra atraeré a todos hacia mí» (Jn 12, 20)—.

La tradición de los templos cristianos atestigua que las iglesias se han convertido en faros y testigos del evangelio en el mundo. Por este motivo se ha realizado la construcción de un campanario coronado por una cruz, como faro que ilumina el mundo. El sonido de las campanas y la presencia física de la torre sirven a este propósito (Fig. 01).<sup>4</sup> El cliente fue el gran promotor de la construcción del campanario.

Además de esta presencia, el conjunto arquitectónico de la nave se puede leer como un volumen de sección continua extruida posado sobre un ‘manto’, sobrepasándolo, de modo que su fachada realiza un acto de presencia ante el mundo y completa la visión



de todo el templo como un ‘arca’ (en alusión al arca de Noé) construido en madera.<sup>5</sup> La imagen del arca, en los tiempos convulsos que vivimos, es especialmente adecuada para significar el refugio y camino seguro que es la Iglesia para toda la humanidad.

### *La luz*

En los albores del gótico, el abad Suger tomó la idea de Dios como la luz supraesencial reflejada en la armonía y la luminosidad sobre la tierra». Así los templos deberían estar «invadidos por la luz nueva (...) transfiriendo lo que es material a lo que es inmaterial (...) [transportándolo] por vía analógica, desde este mundo inferior a aquel superior (Panofsky 2004, 67).

El proyecto ha buscado recuperar este principio del gótico, en el que la luz en el templo no es algo reservado al presbiterio, sino que forma parte constitutiva del propio templo y uno de sus símbolos principales. De modo que acceder al templo es ya formar parte de esa luz, acceder a la casa de Dios, a la Jerusalén celestial.

Las grandes perforaciones en la piel exterior del esqueleto principal son doce, número simbólico que servirá para dedicar cada uno de estos huecos las doce piedras preciosas del Apocalipsis.<sup>6</sup>

Interiormente, una segunda piel, esta vez de madera, termina de matizar la luz y sirve para que el paso de la misma al interior de la nave se produzca con sutileza y respeto al Misterio que se celebra (Fig. 07).

### *El ornato simbólico*

En consonancia con esa mistagogía se ha procurado que muchos elementos constructivos contribuyan a comunicar al que lo vive y contempla que se trata de un espacio sagrado. Sin embargo, también se acordó inicialmente con el cliente que era importante vigilar durante el proceso que no se produjera una simple

superposición de elementos que pudieran distraer de los principales focos litúrgicos. De este modo, se recupera la tradición de las iglesias como catequesis de piedra. La intención es que todos los elementos que componen la construcción hablen de lo sagrado y lo comuniquen al que la vive y contempla.

Así, la puerta del templo está llena de significado. Tanto por las veces que en la Escritura Cristo predica ser la puerta, como por el significado arquitectónico de umbral entre el exterior y el interior que implica toda puerta, en este caso, entre lo profano y lo sagrado. Aunque también tiene una dimensión funcional para el uso diario, se habilitará la apertura de las puertas en toda su altura para algunas celebraciones que requieran de esta importancia simbólica.<sup>7</sup>

Se han proyectado también otros elementos con fuerte significado simbólico: los lucernarios-cúpula que acentúan algún acontecer importante de la acción o el espacio litúrgicos (Fig. 08). Estos elementos son fuentes de luz que enfatizarán estos espacios, y que están revestidos interiormente con estucos coloreados, lo que hará que dicha luz esté bañada de algún tono cromático concreto. Así, de acuerdo con la comisión litúrgica, se asignaron colores a cada uno de los lucernarios por el significado simbólico del mismo color: azul para acompañar a la Virgen (color de la Inmaculada), rojo para la zona del baptisterio (el Espíritu Santo), y tonos dorados y blancos para la capilla eucarística. Todos ellos son octogonales, representación del número ocho, símbolo de la resurrección.<sup>8</sup>

### *La vida litúrgica*

Este simbolismo se quedaría en un juego abstracto, lejano al mensaje fundamental que se quiere transmitir, si no estuviera empapado por la liturgia vivida, ya que el verdadero templo lo forman las ‘piedras vivas’.<sup>9</sup>

La reflexión que realizamos con el cliente en este sentido se centró en la unidad. Un solo altar, un solo ambón, una sola sede, un solo baptisterio, un solo sagrario. Alejados de la corriente práctica de hacer un templo paralelo para la misa diaria, y apoyados en razones teológicas como que la misa diaria no es sino

Fig. 10. Bocetos sobre la evolución de la estructura en el románico y en el gótico. A la derecha, fotografía en fase de obra de la estructura tridimensional ligera de la nave de Santa Genoveva.

Fig. 11. Detalle de la cúpula de la catedral de Florencia. A la derecha, detalle de las tejas cerámicas realizadas a medida para Santa Genoveva.



Fig. 12. Detalle de los dos sistemas de la envolvente de la nave principal de Santa Genoveva: teja cerámica escamada a medida y madera de pino acetilada.

un eco de la misa dominical, parece adecuado que ésta se celebre siempre en el mismo lugar.

Un ejemplo de cómo el espacio está al servicio de la vida litúrgica es la celebración de un bautismo, cuando el templo se comporta como un verdadero símbolo de la Iglesia subrayando cada uno de los momentos de la liturgia. La recepción inicial se realiza en el nártex, espacio simbólico de preparación y muy adecuado para recibir a un neófito. La celebración continua en el presbiterio y la nave principal. En el momento de la liturgia en torno a la pila bautismal, el espacio que la rodea sirve para la presencia de los fieles en ese momento. Una vez terminada la celebración —y como suele ser costumbre—, los padres se pueden acercar a ofrecer al recién bautizado a la Virgen. Con este recorrido, el neófito ha sido recibido en la Iglesia y ha recorrido de punta a punta al templo en forma de cruz (nártex, presbiterio, baptisterio y capilla de la Virgen).

### *El proyecto iconográfico*

El proyecto iconográfico fue encargado por el cliente al artista plástico Sergio Cerón (Fig. 09). Ha sido muy enriquecedora la simbiosis que se ha producido entre cliente, artista y arquitectos. La voluntad de todos era la de integrar el programa simbólico, el arte y la arquitectura, de modo que el resultado no fuera

una yuxtaposición de elementos. Para ello, desde la arquitectura se preparó la construcción para recibir la obra del artista. En la fachada, la modulación de las tablas de madera de revestimiento, la construcción de la puerta y sus proporciones y las relaciones con las puertas secundarias fueron pensadas para la reserva de espacio de la obra artística de la fachada (un relieve de madera, aún pendiente de ejecución). En el interior, en el claristorio, las dimensiones de los entrepaños de los huecos generan una franja que envuelve el espacio para la ubicación de una serie de iconos, que tiene su culminación en el muro testero.

La comisión litúrgica, tras elegir la caridad como tema integrador de la iconografía —en alusión a las obras caritativas de la titular, Santa Genoveva Torres—, propuso un gran icono de la obra de la Creación en la fachada, como primera misión trinitaria expresión de la caridad (alfa, principio), y en el interior, un recorrido por la historia de la Salvación a través de escenas del Nuevo y Antiguo Testamento confrontadas en ambos laterales (también pendientes de ejecución). Y finalmente, en el muro testero se ha realizado un gran icono del cielo, de la Iglesia triunfante (omega, fin), la Jerusalén celestial, con representación de los ángeles, los santos (todos ellos españoles y de gran diversidad de estados de vida y edad) y la Virgen María, que no solo representan su



Fig. 13. Vista del campanario con el remate con cruz potenziada y cósmica, desde el patio de los salones parroquiales.

presencia en el cielo, sino su verdadera asistencia al sacrificio eucarístico, junto al sacerdote y en comunión con toda la asamblea (Iglesia militante, purgante y triunfante) (CIC §1090).

## LA MATERIALIDAD

Del mismo modo que se abundó en la explicación conceptual del proceso de proyecto a partir de los atributos que se han ido explicando desde el punto de vista litúrgico, simbólico y funcional; en el paso hacia la definición material del templo también se optó por realizar un análisis comparativo con la arquitectura tradicional, encontrando en él un apoyo y un punto de partida hacia nuevos significados con la arquitectura contemporánea. Este análisis formó parte de una serie de reuniones temáticas, en las que se exponían los vínculos de la arquitectura tradicional con el proyecto, se aportaban muestras de los sistemas o materiales propuestos y se tomaban decisiones conjuntas en cada uno de los aspectos.

### *El sistema estructural*

Es conocida la relación que existe entre la sucesión de estilos (románico, gótico, etc.), y los avances de la técnica. Inspirados por esta cuestión, se ha proyectado la estructura del templo poniendo el acento en la singularidad del cálculo contemporáneo (com-

putacional) de estructuras, que mediante métodos de elementos finitos es capaz de modelizar complejos sistemas estructurales. Y así, se ha utilizado la forma de la nave para que funcione como un sólido rígido, que además de ser ligerísimo, permite despejar de apoyos las naves laterales, a la vez que resulta ser una clave de bóveda que estabiliza al conjunto ‘terrenal’ perimetral que se sostiene en un solo punto de apoyo. Se hereda así la tradición histórica de aplicar el mayor conocimiento técnico al servicio de la arquitectura sacra (Fig. 10).

### *El sistema envolvente*

Inspirados por la pureza material de lo que supuso el Movimiento Moderno en la arquitectura entre los años 1925 y 1965 aproximadamente (materialidad que hoy es tantas veces banalizada con materiales *de imitación*), se han incorporado sistemas artesanales de construcción en el proyecto, que no solo conectan con la arquitectura tradicional, sino que además resultan ahora vanguardistas por su conexión directa con la sostenibilidad en la arquitectura. La propia idea de implantación del proyecto (formas orgánicas al programa ‘terrenal’ y geometría pura al programa ‘sacro’) se ha llevado de un modo casi literal a los sistemas constructivos, proyectando unos muros de carga encajados, con algunos motivos esgrafiados

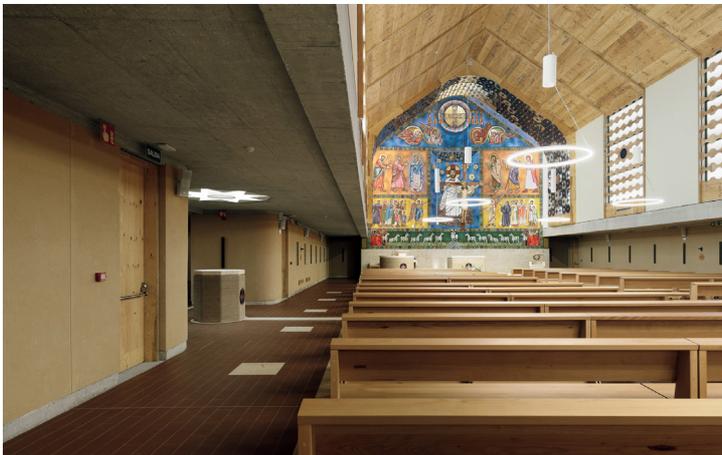


Fig. 14. Ignacio Capapé y Justo Orgaz. Complejo parroquial de Santa Genoveva, Madrid, 2014-23; la fachada principal con la puerta principal abierta.

Fig. 15. La nave principal desde la nave lateral.

Fig. 16. La nave principal desde el presbiterio, con vista del coro y la puerta principal abierta.

en color, y una nave geométrica de madera con velo cerámico, que sirve para significar el ‘vestido’ del Cuerpo místico, a la vez que contribuye a la protección solar (Fig. 11).

#### *El sistema de revestimiento*

Con inspiración en los techos de la carpintería de lo blanco, reflejo de una geometría perfecta, se reviste el interior del templo con un panelado de madera natural con nudos, ruda, que nos sitúa perceptivamente en ese arca que hemos visto por el exterior, en armonía consonante con las siete partes del templo y coordinadas con el proyecto iconográfico. Este revestimiento se sublima sobre el presbiterio produciendo el ciborio ya comentado, esta vez con un cielo estrellado materializado con piezas cerámicas circulares de diversos tamaños, con la misma unidad básica de medida comentada que las tejas (1/12 del módulo) y con vaciados de estrellas que se alternan con esmaltables transparentes azules y dorados.

En el suelo, inspiradas en los suelos basilicales paleocristianos y medievales y marcando las siete partes comentadas, aparecen siete formas diferentes de colocar el sencillo suelo cerámico. Enmarcados con unos encintados de piedra que emanan del presbiterio y dibujando una forma de cruz latina (reflejo antropocéntrico de la nave), una serie de medallones de piedra señalan los puntos principales del templo. En el *omphalos* se encuentra un medallón especial con el grabado del escudo de la parroquia, que señala el lugar de la primera piedra de la construcción. Esta convivencia de solados de barro y de piedra aluden al mismo simbolismo que el de la tierra y la piedra en los polos litúrgicos que se ha explicado anteriormente.

#### *La sostenibilidad*

La tradición de la arquitectura sacra en el uso de materiales sostenibles —con origen en la zona en la que se construye— y perdurables en el tiempo, es patente. Además, recientemente el papa Francisco ha promulgado la encíclica *Laudato si* (2015) sobre el cuidado de la casa común, en la que insta al pueblo cristiano a hacer una profunda reflexión en torno a la ecología y la sostenibilidad: «Si de verdad queremos

construir una ecología que nos permita sanar todo lo que hemos destruido, entonces ninguna rama de las ciencias y ninguna forma de sabiduría puede ser dejada de lado, tampoco la religiosa con su propio lenguaje» (§63).<sup>10</sup>

Indudablemente, este documento magisterial deberá tener un reflejo en la construcción de las nuevas iglesias. Empujados por ese impulso, el proyecto está especialmente atento a este mensaje en las medidas pasivas de reducción de consumo, en los sistemas de instalaciones que consiguen un consumo casi nulo de energía, en la elección de materiales de bajo impacto y en la fuerte presencia de la vegetación.

La principal medida pasiva es la propia geometría y la estrategia de implantación de los edificios, que permite aprovechar la buena orientación y el soterramiento parcial de los salones parroquiales. Esta compacidad y su coeficiente de forma son idóneos para una disminución del consumo energético. En cuanto a las medidas activas, el gran consumo energético de los edificios se encuentra localizado en los sistemas de climatización, incluso en zonas de clima templado como el nuestro. Por ello se ha elegido para la producción de energía calorífica un sistema pionero como la geotermia (apenas utilizado todavía en el ámbito de la arquitectura sacra), en combinación con la captación fotovoltaica, con lo que se podría conseguir un edificio de consumo casi nulo.

## CONCLUSIONES

La experiencia de este proceso proyectual extendido durante casi nueve años nos ha llevado a afrontar el encargo aunando nuestra labor como arquitectos con el clero y la junta parroquial, poniendo al servicio de la arquitectura religiosa el conocimiento de la disciplina en todos sus aspectos: formal, espacial, tipológico, histórico, constructivo, de dirección de obra y de gestión. De este modo, buscando una integración de todos ellos, podemos tener esperanza de lograr una arquitectura religiosa contemporánea que sirva a su propósito, acercando a la comunidad parroquial al misterio, y que a la vez, colabore a que la disciplina desarrolle su máxima expresión contemporánea (Fig. 12-16).

## BIBLIOGRAFÍA

- Bouyer, Louis. 2000 (1967). *Arquitectura y liturgia*. Bilbao: Grafite.
- Fernández-Cobián, Esteban. 2007. «Arquitectura religiosa contemporánea: el estado de la cuestión». *Actas de Arquitectura Religiosa Contemporánea* 1: 8-37. <https://doi.org/10.17979/aarc.2007.1.0.5016>
- Guardini, Romano. 1965 (1922). *Los signos sagrados*. Barcelona: Editorial Litúrgica Española.
- Guardini, Romano. 1999 (1918). *El espíritu de la liturgia*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica.
- López Quintás, Alfonso. 1965. «El dilema figuración abstracción». *Arquitectura* 73: 3-13.
- Panofsky, Erwin. 2004 (1946). *El Abad Suger. Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*. Madrid: Cátedra.
- Ratzinger, Joseph. 2001. *El espíritu de la liturgia. Una introducción*. Madrid: Cristiandad.
- Righetti, Mario. 2013 (1955). *Historia de la liturgia*. Madrid: BAC.
- Rodríguez Ceballos, Alfonso. 1991. *El retablo barroco*. Madrid: Historia 16.
- Ruiz Bueno, Daniel. 2002. *Epístola a Bernabé. Padres apostólicos y apologistas griegos (s.II)*. Madrid: BAC.
- Sagrada Congregación para la Doctrina de la Fe. 1983. *Catecismo de la Iglesia Católica (CIC)*. Madrid: PPC.
- Samper Sosa, Albert y Blas Herrera Gómez. 2014. «Análisis fractal de las catedrales góticas españolas». *Informes de la Construcción* 66 (534). <http://dx.doi.org/10.3989/ic.12.104>
- San Ambrosio. 1991. *Los sacramentos y los misterios (De Sacramentis et de Mysteriis)*. Sevilla: Apostolado Mariano.
- San Isidoro de Sevilla. 2004 (1911). *Etimologías*. Madrid: BAC.
- Schloeder, Steven J. 2013. «La arquitectura del Cuerpo Místico. Cómo construir iglesias tras el Concilio Vaticano II». *Actas de Arquitectura Religiosa Contemporánea* 2(1): 7-25. <https://doi.org/10.17979/aarc.2009.2.1.5035>
- Schwarz, Rudolf. 2021 (1938). *Construir una iglesia. Vom Bau der Kirche*. A Coruña: Universidade da Coruña. <https://doi.org/10.17979/spudc.9788497498135>
- Zahner, Walter. 2007. «La construcción de iglesias en Alemania durante los siglos XX y XXI. En busca de una casa para Dios y para el hombre». *Actas de Arquitectura Religiosa Contemporánea* 1: 38-71. <https://doi.org/10.17979/aarc.2007.1.0.5017>

## NOTAS

1. En la convocatoria del concurso se facilitaron unas bases con un anexo III titulado *Condiciones básicas*, donde se detallaba el programa litúrgico referido a la Instrucción General del Misal Romano, y con referencias reiteradas a la tradición de los templos cristianos.

2. Benedicto XVI encuentra en la cruz que preceptivamente se coloca sobre o junto al altar (en el texto aboga porque se coloque sobre el altar) la dirección de la oración, tanto del celebrante como de la asamblea.

3. En el libro del Éxodo, Yahvé pide a Moisés que construya un altar con tierra, imagen que ha inspirado la construcción de los focos litúrgicos con tierra cruda tomada directamente de la parcela donde se levanta el templo: «Constrúyeme un altar de tierra y ofrece en él tus holocaustos y tus sacrificios de comunión, tus ovejas y tus bueyes. En cualquier lugar donde yo haga memorable mi nombre, vendré a ti y te bendeciré» (Ex 20, 24).

4. Se hace alusión aquí a las doce piedras preciosas de la nueva Jerusalén (Ap 21), en referencia a los cimientos y las puertas hechas con cada una de estas piedras preciosas, símbolo del carácter apostólico de la Iglesia.

5. Se trata de una puerta doble de ocho metros de altura en la fachada principal, integrada en la iconografía prevista en la fachada en torno al tema de la Creación.

6. El número ocho ha sido asociado por la simbología cristiana con la resurrección, en referencia al *octavo día*, entendiendo el acto de la resurrección de Cristo como un nuevo tiempo, un nuevo nacimiento que trasciende el ciclo semanal de siete días. Este nuevo nacimiento que es la Pascua se relacionó directamente con el bautismo, y por eso también la forma octogonal se adoptó históricamente para los baptisterios. Sobre este tema puede verse la Epístola de Bernabé 15, 6-8.

7. «Acercándoos a Él, piedra viva rechazada por los hombres, pero elegida y preciosa para Dios, también vosotros, como piedras vivas, entráis en la construcción de una casa espiritual para un sacerdocio santo, a fin de ofrecer sacrificios espirituales agradables a Dios por medio de Jesucristo» (1Pe 2, 4-5). Este texto recuerda que el verdadero templo, Cuerpo Místico de Cristo, es la Iglesia, de la que todos sus miembros son piedras vivas por el Bautismo.

8. Romano Guardini, indudable admirador del Movimiento Litúrgico, hace también mención de él: «¿Y el espacio de fuera? (...) ¿No estará ese espacio de alguna manera unido con el santuario? (...) ¿Ves esa torre que descuella sobre el templo e invade la región del aire, como tomando posesión de ella en nombre de Dios?» (1965, 119).

9. Como dice el CIC, «la Iglesia (...) es, además, este barco que *pleno dominicae crucis velo Sancti Spiritus flatu in hoc bene navigat mundo* [con su velamen que es la cruz de Cristo, empujado por el Espíritu Santo, navega bien en este mundo]; según otra imagen estimada por los Padres de la Iglesia, está prefigurada por el Arca de Noé que es la única que salva del diluvio» (§845).

10. En la carta encíclica *Laudato Si*, el papa Francisco invita a «construir una ecología que nos permita sanar todo lo que hemos destruido» (§63), por lo que se puede pensar que las nuevas construcciones —y especialmente las promovidas por la propia Iglesia Católica— están llamadas a ser ejemplares en su planteamiento.

## PROCEDENCIA DE LAS IMÁGENES

Fig. 01-02, 12-16. Archivo de los autores (fotografías de Enrique Cabeza de Vaca).

Fig. 03-04, 07-11. Composición de los autores. Izquierda: imágenes sin atribución requerida. Derecha: Archivo de los autores (fotografías de Enrique Cabeza de Vaca).

Fig. 05. Composición de los autores. Izquierda: (Samper y Herrera 2014). Derecha: Dibujo de los autores.

Fig. 06: Composición de los autores. Izquierda: Dibujo de Ramón Berenguer. Derecha: Archivo de los autores (fotografías de Enrique Cabeza de Vaca).