



Arquiteturarevista

ISSN: 1808-5741

arq.leiab@gmail.com

Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Brasil

Fernández-Cobián, Esteban

Fray Coello de Portugal y el debate sobre la pobreza en la arquitectura religiosa durante la segunda mitad del siglo XX

Arquiteturarevista, vol. 7, núm. 2, julio-diciembre, 2011, pp. 112-125

Universidade do Vale do Rio dos Sinos

São Leopoldo, Brasil

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=193621371004>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

Fray Coello de Portugal y el debate sobre la pobreza en la arquitectura religiosa durante la segunda mitad del siglo XX

Fray Coello de Portugal and the debate on poverty in religious architecture in the second half of the 20th century

Esteban Fernández-Cobián¹
Universidade da Coruña
efcobian@udc.es

RESUMEN – Durante los últimos cincuenta años, la arquitectura religiosa cristiana ha efectuado uno de los cambios más bruscos de su milenaria historia. Entre los factores que permiten visualizar ese cambio se encuentra el despojamiento radical que sufrieron los espacios de culto. Minimalismo, brutalismo o arquitectura povera son algunos de los epítetos con los que se ha calificado esta manera de construir. Pero este despojamiento tenía una razón de ser. Una razón de ser sociocultural, enmarcada en la reconstrucción europea tras las dos guerras mundiales, y también una razón de ser programática, interna a los propios requerimientos del cliente, en nuestro caso, la Iglesia católica. La mayor parte de la crítica ha obviado las causas profundas que motivaron el despojamiento de estos espacios, englobándolas en un genérico (y apenas comprendido) espíritu renovador promovido por el Concilio Vaticano II. Se trata de volver a recorrer este itinerario apoyándose en el pensamiento del filósofo y religioso mercedario Alfonso López Quintás, y en la obra, apenas estudiada, del arquitecto y sacerdote dominico español Francisco Coello de Portugal; su arquitectura despojada, constructivista y rotunda aporta algunas claves para entender este proceso. Así, nos podríamos preguntar si los términos autenticidad, austeridad y pobreza, recurrentes en el discurso de la arquitectura religiosa de la segunda mitad del siglo XX, son equivalentes o definen realidades distintas. Si la pobreza cristiana es compatible con la calidad material o con la calidad intelectual. Y, en definitiva, si la obra de Coello refleja una necesidad de economía, un voluntario ascetismo ético, o simplemente se corresponde con una opción estética entonces de moda.

Palabras clave: arquitectura religiosa, pobreza, minimalismo, Coello de Portugal.

ABSTRACT – During the last fifty years, Christian religious architecture has made one of the most abrupt changes in its millenary history. Among the factors that show this change there is a radical dispossession that the places of worship have undergone. Minimalism, brutalism or “povera” architecture are some epithets that have been used to describe this way of building. But there were reasons for this dispossession. There was a sociocultural reason, as part of the European reconstruction after two world wars, and a programmatic reason, derived from the customer’s requirements. i.e., the Catholic Church’s requirements. Most of the criticisms have missed the root causes that led to the dispossession of these places by including them in a general (and poorly understood) spirit of renewal promoted by the Second Vatican Council. In this article we trace this itinerary based on the thought of the Mercedarian religious philosopher, Alfonso López Quintás and on the work of the Spanish Dominican priest, Francisco Coello de Portugal. His constructivist, emphatic and stripped architecture provides some clues to understand this process. Thus, we might ask whether the terms authenticity, austerity and poverty, recurrent in the religious architecture discourse during the second half of the 20th century, are equivalent or refer to different realities, or whether Christian poverty is compatible with the material or the intellectual quality. And, in sum, whether Coello’s work reflects an economy requirement, a voluntary ethical asceticism or just a fashionable aesthetic choice of that time.

Key words: religious architecture, poverty, Minimalism, Coello de Portugal.

Introducción

Las órdenes religiosas han desempeñado un papel importante en la promoción del arte y, en concreto, del arte sacro y la arquitectura religiosa. También durante el

siglo XX. Una lectura atenta de los espacios de culto que proyectaron los principales arquitectos contemporáneos permite confirmar el mecenazgo ejercido por la orden de Predicadores, los dominicos². Uno de los episodios más singulares —y apenas estudiado— es el que se refiere a la

¹ Universidad da Coruña. Rúa da Maestranza, 15001 A Coruña, Espanha.

² Dentro de la arquitectura contemporánea podemos citar las siguientes obras, encargadas por o para los dominicos: San Heriberto, en Deutz-Colonia (Alemania, 1946/55), de Rudolf Schwarz y Josef Barnard; la capilla de Nuestra Señora del Rosario, en Vence (Francia, 1947/51), de Henri Matisse y Frère Rayssignier OP; “Notre-Dame-du-Haut”, en Ronchamp (Belfort, Francia, 1950/55) y Santa María de la Tourette, en Ezeux-sur-l’Abresle (Lyon, Francia, 1953/60), de Le Corbusier; la iglesia conventual de la Madeleine-lès-Lille, Lille (Francia, 1954/58), de Pierre Pinsard; o los proyectos para los conventos de las MM. Dominicas, en Brasilia (Brasil, 1960) y de los PP. Dominicos, en Le Sainte-Baume (Francia, 1967), de Oscar Niemeyer; y de las MM. Dominicas, en Media (EE.UU., 1965/68), de Louis I. Kahn.

obra del sacerdote dominico Francisco Coello de Portugal Acuña (Jaén, 1926), el arquitecto más prolífico en lo que a construcción de arquitecturas religiosas del siglo XX en España —y tal vez en todo el mundo— se refiere (Figura 1). Algunas monografías recientes han venido a sumarse a la que la Fundación Antonio Camuñas editó en 2001 para conmemorar el 75 aniversario del arquitecto, coincidiendo con los cuarenta años de su ordenación sacerdotal y de la finalización de su obra prima: el santuario de la Virgen del Camino (cf. Fernández-Cobián, 2001; Coello de Portugal Acuña, 2005, 2006; varios autores, 2009).

Una primera aproximación a la producción arquitectónica de fray Coello nos permite comprobar la extrema austerioridad de su lenguaje. Coello suele utilizar volúmenes puros y formas rotundas. Sus composiciones, a menudo lineales, resultan plásticamente muy bellas para una sensibilidad moderna, pero también pueden parecer excesivamente elementales. De hecho, dos o tres variantes de un único esquema bastan para construir decenas de proyectos (Figuras 2 y 3). Coello suele incidir más en la buena construcción —la obra civil— que en la forma. Rapidez de respuesta y contención expresiva podrían ser sus lemas; pero, sobre todo, economía de medios. Entiendo que esa economía se inscribe de lleno en el debate sobre la arquitectura sacra de la época. La economía llevada al límite se llama despojamiento, y, en un contexto cristiano, pobreza. Y ese despojamiento, planteado en toda su complejidad, es la clave hermenéutica que se pretende

analizar en este artículo para comprender la arquitectura religiosa de la segunda mitad del siglo XX.

Autenticidad y contención formal en la arquitectura religiosa de la posguerra

Las dos guerras mundiales dejaron en Europa una crisis de identidad que derivó en una aspiración colectiva a lo esencial y profundo. El arte se hizo eco de estos problemas, presentando, en ocasiones, un rostro extraordinariamente amargo, que reflejó los aspectos más tenebrosos de la experiencia humana³. En su labor de comitente, la Iglesia católica asumió que el espíritu de los tiempos tenía a la depuración lingüística y a la abstracción como a algo propio, limitándose a recomendar moderación y salvaguardando en todo momento la dimensión cultural y catequética del arte sacro. Por eso, se puede afirmar que el debate sobre la pobreza tuvo su origen en el drama de la Segunda Guerra Mundial, pero también que se llevaba gestando desde tiempo atrás en los círculos intelectuales católicos vinculados al Movimiento Litúrgico⁴. La pobreza estaba en la esencia misma del cristianismo, ya que Cristo había nacido, había vivido y había muerto pobre.

Al asumir como propia una aspiración universal de la época, la Iglesia católica coincidía en sus fines con el compromiso ético del Movimiento Moderno a favor de la contención formal, la vivienda digna o un mejor reparto de los bienes. Además, la traumática reconstrucción de



Figura 1. Francisco Coello de Portugal (izq.) en el noviciado de San Pablo (Palencia), 1954.

Figure 1. Francisco Coello de Portugal (left) in San Pablo Novitiate (Palencia), 1954.

Fuente: Archivo Francisco Coello de Portugal, Madrid.

³ Véase, por ejemplo, la exposición “Traces du sacré”, Centre Pompidou, París, 7 de mayo-11 de agosto 2008.

⁴ Se entiende por Movimiento Litúrgico moderno la corriente renovadora que desde mediados del siglo XIX comenzó a trabajar en la restauración de la vida litúrgica del pueblo cristiano. Su comienzo se suele datar en 1833, coincidiendo con la restauración de la vida monástica en la abadía benedictina de Solesmes (Francia), y su final en 1963, con la promulgación de la constitución sobre Sagrada Liturgia “Sacrosanctum Concilium” por el Concilio Vaticano II. Todos los autores coinciden en señalar que en aquellos lugares donde hubo un movimiento litúrgico vivo existió una arquitectura sagrada moderna, y donde no, prosiguió el historicismo. El papa Pío XII lo calificó como un gran don del Espíritu Santo a su Iglesia.

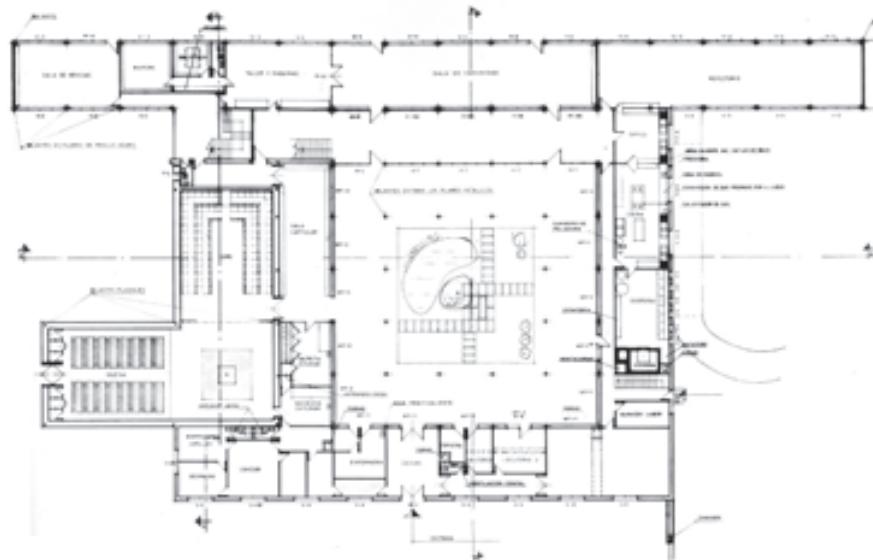


Figura 2. Proyecto tipo de monasterio. Monasterio de Santa Catalina de Siena, Alcobendas (Madrid), 1965/68. Planta baja.
Figure 2. Monastery project type. Santa Catalina de Siena Monastery, Alcobendas (Madrid), 1965/68. Ground floor.

Fuente: Archivo Francisco Coello de Portugal, Madrid.

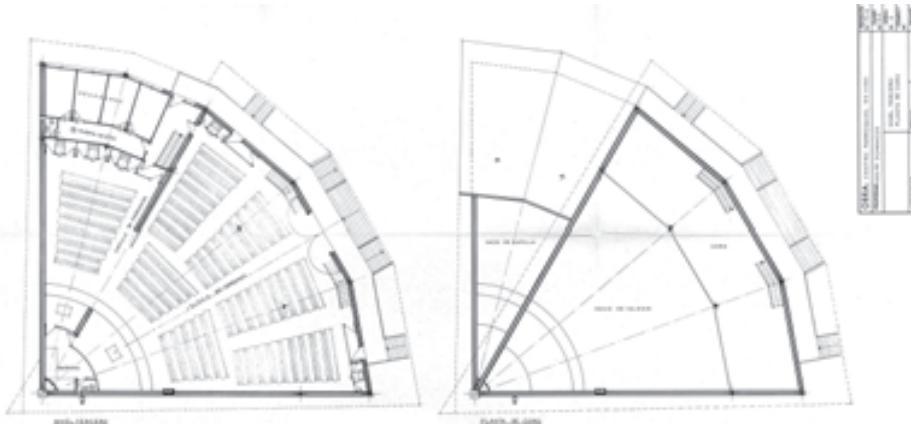


Figura 3. Proyecto tipo de iglesia. Iglesia parroquial del Santísimo Cristo de la Victoria, Vigo (Pontevedra), 1972/80. Plantas.
Figure 3. Church project type. Santísimo Cristo de la Victoria Parish Church, Vigo (Pontevedra), 1972/80. Floor plans.

Fuente: Archivo de la parroquia Santísimo Cristo de la Victoria, Vigo (Pontevedra).

Europa dio pie a que la nueva arquitectura sacra obviara cualquier resquicio de triunfalismo para sumergirse en un proceso de depuración y de silencio que coincidía con las aspiraciones del Movimiento Litúrgico. En este contexto, la Orden de Predicadores —los dominicos— gozó en Francia de una especial proyección gracias a la revista *L'Art Sacré*, cuya influencia también se dejó notar en nuestro país a través del padre José Manuel de Aguilar y la revista A.R.A. (Arte Religioso Actual) (Figura 4).

Los años cuarenta vieron nacer en Alemania y Francia las primeras normas directivas para la construcción de iglesias. Los nuevos materiales y las nuevas circunstancias habían alterado el orden de valores en el que se solían mover los comitentes y los arquitectos. Por ejemplo, si tradicionalmente la iglesia se consideraba *la casa de Dios*, poco a poco y como consecuencia de la potenciación litúrgica del valor del concepto “cuerpo místico de Cristo” (cf. Rom 12,3-8) y del repudio

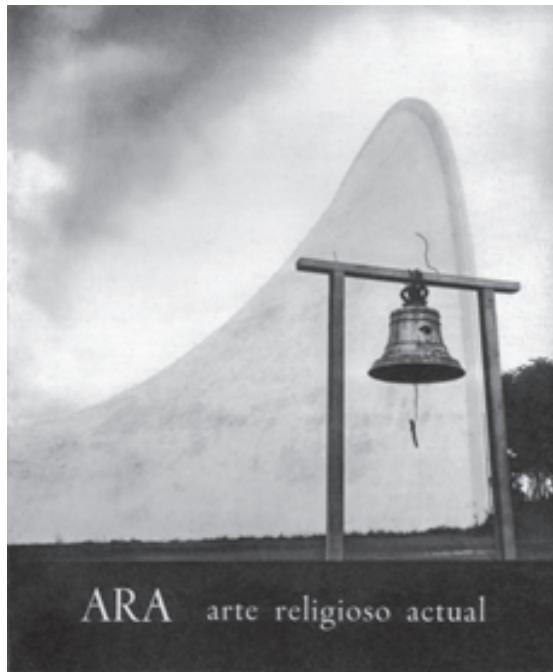


Figura 4. Portada del número 6-7 (1965) de la revista ARA, dedicado a la arquitectura religiosa mexicana actual.
Figure 4. Cover of ARA 6-7 (1965), dedicated to current Mexican religious architecture.

Fuente: Archivo Esteban Fernández-Cobián, La Coruña.

de la monumentalidad, los espacios de culto se fueron convirtiendo en *cáscaras de oración*. Se quería devolver la arquitectura religiosa a su pura esencia, manteniendo en todo caso su carácter espacial alternativo. Se impuso la tendencia hacia la sinceridad, la esencialidad y la pobreza evangélica, dando lugar a espacios muy despojados, que en España incluso llegaron a ser tachados de protestantes (cf. Fernández Arenas, 1963, p. 76).

Según ha observado el filósofo y religioso mercedario Alfonso López Quintás —colaborador habitual de la revista Arquitectura (Madrid) durante los años sesenta y discípulo de Romano Guardini en Munich—, en el contexto europeo de la posguerra se aprecian dos tendencias culturales muy marcadas: un gusto por lo concreto y bien delimitado, pero de gran profundidad; y la reivindicación del valor de la comunidad frente al individualismo y al despotismo colectivista (cf. López Quintás, 1962, p. 43). Estas dos notas sirvieron de punto de partida para acometer la mejor arquitectura religiosa moderna. En efecto, con la vuelta a la concepción colectiva del culto, la religión volvió a ocupar un lugar importante en el debate artístico, y la arquitectura sacra se convirtió en un tema recurrente (Figura 5).

En primer lugar, convenía liberar al arte en general y a la arquitectura en particular de todo aquello que no

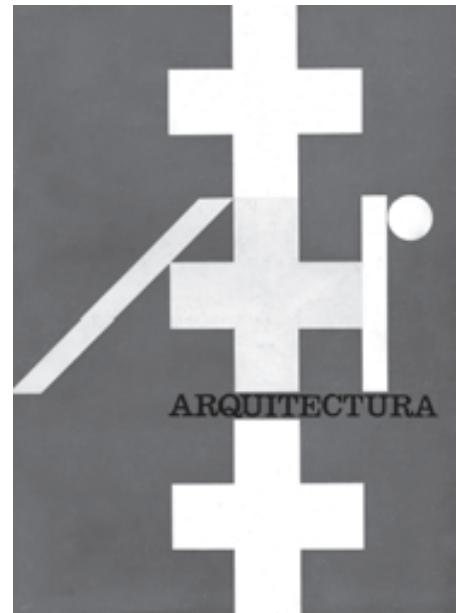


Figura 5. Portada del número 73 (1967) de la revista Arquitectura, dedicado monográficamente a la arquitectura religiosa y preparado por Alfonso López Quintás.

Figure 5. Cover of Arquitectura 73 (1967), dedicated exclusively to religious architecture and prepared by Alfonso López Quintas.

Fuente: Archivo Esteban Fernández-Cobián, La Coruña.

era adecuado para su fin propio, y que se resumía en una palabra: artificiosidad. La artificiosidad —cualidad que se encuentra en las antípodas de la autenticidad— presentaba una vertiente intencional y otra formal. La intencional se refería al empleo del arte de una forma puramente decorativa, es decir, como reclamo estético y superficial para acceder a los misterios de la fe. La formal, vinculada a la anterior, aludía a los modos de ejercer esa mediación: si no poseía profundidad alguna, el arte era fácilmente manipulable, quedando sometido a los vaivenes de la moda. De hecho, a menudo, sus formas no respondían al material empleado y se recurrió a la imitación de unos materiales por otros; así, los edificios y los objetos sagrados quedaban constreñidos en una risible voluntad de estilo que los hacía impermeables al símbolo y a la densidad de significado.

El rechazo de la artificiosidad y la búsqueda de la autenticidad se tradujeron, en términos arquitectónicos, como sinceridad constructiva. En efecto. Uno de los conceptos más caros a la Modernidad fue el de la sinceridad constructiva, entendida como coincidencia entre fondo y forma (Auguste Perret solía afirmar que toda ornamentación esconde un defecto de construcción). Esta idea venía a encarnar perfectamente las exigencias de autenticidad que se esperaban del templo cristiano: la grandeza de lo sencillo y la belleza como el esplendor de lo verdadero.

Así, a principios de los años cincuenta, Francisco Cabrero afirmaba que si la ligereza y la gracia del Modernismo —el Art Nouveau, el Liberty, la Sezession o el Jugendstil— había sido la manifestación lógica de una época con más medios que necesidades, la actividad del arquitecto de entonces tenía que responder a los requerimientos de una época caracterizada por sus pocos medios y sus muchas necesidades, lo que generaba un campo de juego particular con unas reglas extremadamente rígidas (cf. Varios Autores, 1951, p. 30-38). Como se suele decir, había que hacer de la necesidad, virtud.

Antes nos hemos referido al concepto de comunidad como una de las claves hermenéuticas para entender la nueva arquitectura sacra. Otro concepto entró en liza: la intersubjetividad. Con esta palabra, López Quintás aludía a la comunión de personas en sus distintos niveles de relación (el encuentro, el lenguaje, el gesto o el juego). Y defendía que, si la arquitectura podía trabajar con estos parámetros huyendo de lo espectacular, sería posible lograr una arquitectura religiosa auténticamente cristiana, ya que “la belleza radica en esa personalidad indefinible que adquieren las obras artísticas cuando, sin afán de singularizarse, han sido creadas desde dentro, por urgencias orgánicas” (López Quintás, 1963, p. 54). Como se ve, se reivindicaba la autenticidad incluso a costa de la belleza, algo que según López Quintás no era lícito buscar directamente: “la belleza no es un fin de la obra artística, sino un don que se ofrece generosamente al que convierte su arte en un acto de entrega a lo eminentemente valioso y significativo” (López Quintás, 1965, p. 2). En realidad, lo verdaderamente significativo consistió en despertar en los creyentes la conciencia de que para el cristianismo, lo sacro era un concepto más funcional que sensible. A la iglesia no se iba a sentir emociones, sino a realizar un misterio, a participar en una acción colectiva. De ahí que no fuera del todo adecuado hablar de espacio místico o de emoción religiosa.

Entre estos dos polos —la renuncia a la belleza inmediata y la vivencia global de esa belleza entendida como don— se comenzó a mover la nueva sensibilidad.

Si la arquitectura había carecido de esencialidad, se debía en gran medida a que, desde la eclosión del historicismo a mediados del siglo XIX, los creadores podían contemplar toda la historia del arte simultáneamente, por lo que su obra resultaba un ejercicio de estilo, una elección, una obra de preferencias. Por el contrario, lo auténtico presuponía afán por dar respuesta a una necesidad concreta y falta de preocupaciones estéticas: en definitiva, sencillez, orden y rigor. La arquitectura religiosa auténtica —o lo que es lo mismo, la auténtica arquitectura religiosa— debía

surgir de la fidelidad al programa litúrgico y de una total entrega personal por parte del arquitecto. Se trataba de recuperar el valor expresivo de las cosas humildes, a las que habitualmente no se le prestaba atención: el pan, el vino, el aceite, el agua, la luz, el fuego, el gesto, la palabra. Había aparecido la pobreza como “la expresión de la verdad religiosa servida por el arte al hombre moderno” (Fisac y Carvajal, 1958, p. 2).

No cabe duda de que esta gama de valores encajaba perfectamente con las circunstancias económicas por las que atravesaban la Europa de la posguerra en general y España en particular. Pero también se presentaba como la cualidad que correspondía por naturaleza a la fe cristiana.

Esta actitud abrió la puerta a múltiples referencias arcaizantes.

¿Con qué elementos contamos hoy para comenzar un nuevo camino en la arquitectura religiosa? —se preguntaba Miguel Fisac—. Nos gusta, como ya hemos dicho, la sinceridad de la arquitectura paleocristiana y románica. Hay otras concepciones en las arquitecturas religiosas como la de una religión tan elemental y primitiva como el sintoísmo, que tiene, sin embargo, algunos elementos aprovechables. Tal vez el principal sea una profunda humildad del hombre ante el misterio de lo sobrenatural (Fisac Serna, 1959, p. 6-7).

Era ésta una idea compartida que intentaba distinguir lo auténtico de cualquier revestimiento teatral, de modo que en este punto la religión fuese exclusivamente espiritual. Lo remarcó el papa Pablo VI al afirmar: “No es suficiente ni la catequesis ni el laboratorio. Es precisa la indispensable característica del momento religioso, es decir, la sinceridad. No se trata sólo de arte, sino de espiritualidad” (Pablo VI, 1964, p. IV)⁵. La Iglesia católica se estaba moviendo entre la búsqueda de una humildad conforme con el evangelio primitivo, y una renovación de los valores de la gloria en la cual había estado asentada durante tanto tiempo. Este movimiento quedó perfectamente simbolizado por el abandono de algunos símbolos papales —la mitra, sustituida por la tiara, y la silla gestatoria— por Pablo VI (Figura 6).

La sencillez se erigió en el valor supremo de cualquier actuación eclesial, también en el ámbito arquitectónico. Pero sencillez tampoco quería ser sinónimo de miseria. La sencillez a la que se aspiraba era el resultado de la perfección, de la pureza y de la unidad, y sólo se conseguiría con un esfuerzo humilde de selección y de renuncia, abjurando del artificio y de la grandilocuencia. Su objetivo era la nobleza, la discreción y el ascetismo.

Desde el punto de vista de la sensibilidad social, ya el hombre de la primera posguerra mundial había encontrado alivio en una serena actitud interior de contención y

⁵ Esta actitud se llevó en ocasiones hasta sus últimas consecuencias, como lo demuestra el hecho de que el Cardenal Paul-Émile Leger recomendara en su diócesis de Montreal que en el diseño de las fuentes de luz eléctrica se evitarán, por amor a la verdad, las formas tomadas de otros tipos de alumbrado (cf. Plazaola Artola, 1965, p. 624).

**Figura 6.** El papa Pablo VI (1963/78).**Figure 6.** Pope Paul VI (1963/78).Fuente: http://en.wikipedia.org/wiki/Pope_Paul_VI

de medida, marcada por un ansia radical de esencialidad, prescindiendo de cuanto significase apariencia para calar en la razón profunda de los fenómenos. Por toda Europa se había extendido el lema de *la nueva objetividad*, y a la pasión romántica y a la exageración convulsa se enfrentó un estilo sobrio y verista. Frente a los almirados edificios *fin de siglo*, se oponía ahora la línea estilizada de las nuevas construcciones en las que se pensaba que latía un espíritu de armonía y de verdad. Se empezó a hablar de *música pura* o de *poesía pura*, anatematizando, en aras del nuevo espíritu, todo aquello que significase pomposidad, sentimiento o ardor; y todo bajo la consigna de la *Neue Sachlichkeit*, que actuaba a modo de conjuro que nadie osaba someter a revisión. Treinta años más tarde, “¿qué significaba exactamente esa aspiración a la objetividad?”, se preguntaba López Quintás. Para él, éste era el gran interrogante que se alzaba ante los arquitectos de los años cincuenta y sesenta (cf. López Quintás, 1963, p. 51).

El verdadero arte pobre debería tener como finalidad ver lo invisible como transparencia de lo visible y obtener esa transparencia por medio del adelgazamiento y de la aniquilación del sentimiento (cf. Pérez Gutiérrez, 1961, p. 182). Fisac se expresaba en el mismo sentido:

Nada fantástico que podamos construir nos podría sobrecoger religiosamente. Nos encontramos, por primera vez, ante la necesidad de crear un ambiente sagrado no sólo distinto del de otras épocas, sino incluso opuesto. No están aún definidos los medios plásticos que cuajarán como definitivos en este proceso de expresar lo sagrado en nuestros días, pero las circunstancias especiales en que nos encontramos hacen prever que se han de utilizar unos medios que podríamos llamar antifantásticos, sin trucos teatrales, de crudísima sencillez, que nos den, por contraste de la fantasía maquinista de la civilización que nos rodea, una posición real del hombre: de su alma desnuda ante Dios (Fisac Serna, 1959, p. 5).

El público y buena parte de la crítica achacaban a estas nuevas iglesias que al ser pobres en decoración eran, por lo tanto, impermeables al simbolismo. Pero olvidaban que su carácter sacro primordial no provenía de los símbolos, sino del hecho de que habían sido consagradas para el culto; y de que, además, llevaban implícita una intención religiosa en ellas mismas.

El tema no era fácil. La estrechez de medios imponía buscar la belleza en cánones nuevos, de extrema simplicidad y con el empleo de materiales humildes, posibilitando un lenguaje libre, sencillo, directo y falso de retórica. Aunque no era la materia la que creaba el arte, sino el artista, había que procurar que los materiales, dentro de su pobreza, fuesen los más genuinos, selectos y duraderos, ya que a veces lo pobre es manifiestamente antieconómico por frágil. Fray José Manuel de Aguilar lo expresaba así: “Tenemos que admitir el lujo de la calidad. Dios merece la calidad, no la ostentación. Hay que dar dignidad a las iglesias y eso es fundamental” (Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares; Patronato Municipal de la Vivienda de Barcelona, 1965, p. 116).

Llegados a este punto, es necesario explicar con algo más de detalle qué es la pobreza entendida como una virtud cristiana. En primer lugar, conviene aclarar que tal vez resulte algo confuso referirse a la pobreza como a una virtud, cuando esta palabra suele ser un sinónimo de miseria; por eso, hoy en día a veces se le llama austeridad. En cualquier caso, la pobreza cristiana es la renuncia voluntaria al disfrute de los bienes materiales a imitación de Jesucristo, que no tenía donde reclinar su cabeza (cf. Lc 9,58). Jesucristo era pobre, pero no era un pordiosero (cf. Jn 19,24). Vestía bien, sabía celebrar una fiesta y recibir un homenaje (cf. Jn 12,1-11). Pero tenía el corazón desprendido de las cosas, que cuidaba para que durasen. Era sobrio, ahorrador y generoso, y fue sepultado en un sepulcro ajeno pero nuevo (cf. Jn 19,41). Y, desde luego, reservaba para el culto todo lo mejor (cf. Jn 2,17).

Este es otro de los aspectos de la pobreza cristiana que no conviene olvidar: que no rechaza lo valioso. En una iglesia, la presencia de lo valioso no es lujo, sino magnanimidad y homenaje a Dios. La reivindicación de lo valioso para Dios es tan antigua como la propia Iglesia. Con los objetos valiosos, el ser humano trata de ofrecer a Dios lo más difícil de conseguir como manifestación de reconocimiento. Por eso, para acabar de determinar el verdadero concepto de pobreza cristiana, hay que pensar, en primer lugar, que se trata de un concepto enriquecedor (pobreza-plenitud) que alude más a una actitud del espíritu que a la posesión de medios materiales; que se trata del despegue de esas realidades —“La pobreza cristiana no significa estar privado de riquezas, sino de despojarse de falsas riquezas para poder alcanzar más fácilmente las verdaderas riquezas”, sentenciaba el padre Capellades (Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares; Patronato Municipal de la Vivienda de Barcelona, 1965,

p. 98)—; que, ni excluye la idea de lo bello, ni la posible riqueza de las cosas concretas; y, en cualquier caso, que hacer alarde de pobreza en las cosas intimamente relacionadas con el culto no es acorde con el espíritu del cristianismo, ya que la que ha de ser pobre es la Iglesia, no este o aquel templo concreto.

Sirva como síntesis de todo lo anteriormente expuesto la ajustada distinción que fray José Manuel de Aguilar hacía sobre la cuestión de la pobreza:

(a) Teológico. Es evidente que a la casa del Señor hay que darle toda la grandeza y toda la dignidad que requiere. (b) Estético. Es asimismo evidente que el edificio-iglesia ha de estar resuelto con la mayor calidad artística. (c) Sociológico. La iglesia, en estos tiempos, ha adquirido un carácter más pentecostal. Y el momento sociológico actual pide una mayor austerioridad que en otras épocas históricas. La justa conjugación de estos tres aspectos llevará al buen proyecto de la iglesia de nuestros días (Varios Autores, 1963, p. 109).

Fray Coello: el despojamiento como deber

El debate sobre la austerioridad fue, con mucho, el que más interesó a fray Francisco Coello de Portugal. Resulta sintomático que sus únicas intervenciones públicas documentadas en el debate de la época —que tuvo lugar en múltiples congresos, publicaciones, etc.— se refieran a este problema: la dialéctica pobreza/riqueza en los templos (cf. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares; Patronato Municipal de la Vivienda de Barcelona, 1965, p. 109). Pero llegados a este punto cabe preguntarse: el lenguaje despojado de Coello, ¿fue una consecuencia de la falta de medios, de un voluntario ascetismo ético, o simplemente una opción estética de moda? Vamos a ver cómo la formalización de sus monasterios, conventos, colegios e iglesias irá materializando, punto por punto, cada uno de estos argumentos.

Las ordenes mendicantes —la franciscana y la de predicadores— hicieron suyo desde el mismo instante de su fundación un anhelo de pobreza esencial. Tal vez los dominicos, por su mayor compromiso con el mundo de la cultura, tuvieron más oportunidades de reflejarlo físicamente en sus iglesias y conventos. Un rasgo de la espiritualidad dominicana es *el realismo de la Encarnación*. Para ellos, Dios no es una realidad superpuesta a la experiencia humana, sino que la realidad divina irrumpió en el interior de la persona. Por eso, en su arquitectura

religiosa, la apertura a lo trascendente nunca se apoya en elementos artificiales; es el resultado de la ordenación del espacio natural. De esta manera, los edificios de la Orden intentan sugerir una vía que permite al ser humano el encuentro con Dios, y que no es otra que la modulación interior de su experiencia. La contención formal ayuda al creyente a centrarse en los elementos básicos de la celebración litúrgica, y la luminosidad interior conecta con el principio dominicano de la verdad. Dios es para los dominicos transparencia y luz: luz que alumbría, conforta y estimula.

No cabe duda de que la providencia de Dios —luz, estímulo y paz— es una pieza fundamental en la obra de nuestro arquitecto. Me explicaré. La actividad profesional de Francisco Coello de Portugal comenzó en un momento culturalmente confuso. Había terminado la carrera de arquitectura en 1953, y hasta entonces sus intereses se habían orientado en otras direcciones no estrictamente religiosas⁶. Bien parecido, de carácter extrovertido y extremadamente sociable, tras unos meses de trabajo en la Dirección General de Regiones Devastadas, en 1954 y contra todo pronóstico, ingresa como novicio en la Orden de Hermanos Predicadores, renunciando así a su profesión. Sin embargo, de manera casi inmediata se vio inmerso en la construcción del colegio apostólico y del santuario de La Virgen del Camino (León, 1955/61) (Figura 7), un encargo que acometió con la convicción de que sería la única obra que iba a hacer en su vida. Pero este edificio le abrió muchas puertas y le abocó a concentrar su actividad en el campo de la arquitectura religiosa. Y, además, a hacerlo ya desde el principio con un ritmo absolutamente frenético⁷ (Figuras 8, 9 y 10). El ingente volumen de trabajo, la especificidad de la naturaleza de los encargos, el contexto y el ambiente de renovación que se respiraba en la España de los cincuenta en el mundo de las artes y de la arquitectura configurarían su manera de actuar en lo sucesivo.

En el momento de empezar a trabajar, Coello es un joven arquitecto fascinado por las formas limpias y abstractas de la arquitectura moderna. Conoce y admira la obra de Le Corbusier, Neutra y Wright. Sin embargo, salvo en su primera obra, podemos decir que fray Coello no busca hacer arquitectura, sino solucionar problemas. No tiene tiempo para más. Coello estudia a fondo los programas, los resuelve intuitivamente y deja que la arquitectura aparezca

⁶ Su amigo Emilio García de Castro comenta que gracias a “su optimismo, su actividad imparable y su gran corazón [...], se divertía con sus conquistas, sus viajes a las carreras de Jerez de la Frontera, las cacerías de liebre en la Venta de la Rubia, sus Ferias de Sevilla y todas las que surgieran” (Coello de Portugal Acuña, 2006, p. 5).

⁷ Sólo durante los diez primeros años (1962/72) que siguieron al santuario leonés, Coello proyectó ochenta edificios, de los que construyó sesenta y nueve. Entre ellos los siguientes: monasterio de Santa Inés (Zaragoza, 1962/64); convento y teologrado de San Martín de Porres (Armilla, 1962/64); colegio Santo Domingo de Guzmán (Palencia, 1962/65); Centro Experimental de Promoción Social (Madrid, 1964/66); colegio de Nuestra Señora de la Paz (Torrelavega, 1964/68); colegio de los Sagrados Corazones de Jesús y de María (Torrelavega, 1964/68); colegio Santa María de Yermo (Madrid, 1965/67); monasterio de Santa Catalina de Siena (Alcobendas, 1965/67); iglesia parroquial de Nuestra Señora del Valle (Becerril de la Sierra, 1965/68); colegio Vistabella (Santa Cruz de Tenerife, 1967/70); colegio Santa Rosa de Lima (La Laguna, 1967/70); noviciado de las Misioneras Dominicas del Rosario (Barañain, 1967/71), etc. Antes, ya había terminado la residencia universitaria Santa María del Pino, en Madrid (1958/60).

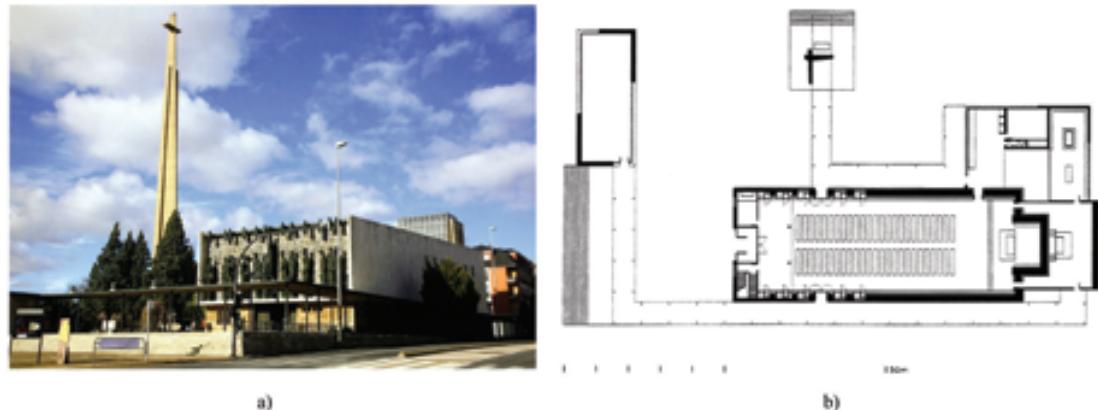


Figura 7. Santuario de La Virgen del Camino, León, 1955/61.

Figure 7. Shrine of La Virgen del Camino, León, 1955/61

Fuente: Archivo Francisco Coello de Portugal, Madrid.



Figura 8. Colegio Santo Domingo de Guzmán, Palencia, 1962/65.

Figure 8. Santo Domingo de Guzmán School, Palencia, 1962/65.

Fuente: Archivo Francisco Coello de Portugal, Madrid.



Figura 9. Convento y teologado San Martín de Porres, Armilla (Granada), 1962/64.

Figure 9. San Martín de Porres Convent and theologian college, Armilla (Granada), 1962/64.

Fuente: Archivo Francisco Coello de Portugal, Madrid.

con naturalidad⁸. Tal como defendían los partidarios de la *nueva objetividad*, no hay una intención cultural en su obra. Sus edificios no están hechos para ser publicados, ni para ser visitados, ni siquiera —en el límite— para ser conocidos por el gran público; por eso, si una solución es buena, sirve y funciona, Coello la utiliza, una vez o cien. La visión del genio original —algo muy romántico o muy moderno— parece ser ajena a su manera de pensar, y sus apoyaturas conceptuales son claras, casi inmediatas. Así, no tendrá reparos en citar a Le Corbusier en el salón de actos para la Fundación de La Virgen del Camino; a Rafael de La-Hoz en su propio monasterio de Alcoben-

das; a Candela en la iglesia de Becerril de la Sierra. Pero, sobre todo, citarse a sí mismo constantemente; de hecho, las iglesias de Burgos, Santa Rosa de Lima, La Felguera, Vigo, La Cuesta de la Concepción, etc. son, literalmente, idénticas, y lo mismo podría decirse de muchos de sus monasterios. Son tan iguales como pueden serlo dos árboles, dos nubes o dos ríos, y él lo asume. De tal modo que, paradójicamente, Coello *trivializa* la arquitectura religiosa, convirtiéndola en una actividad cotidiana. Para él no supone un momento creativo excepcional —de nuevo el romanticismo—, el momento de la expresión espacial de lo sublime. Para él, construir un monasterio no es otra

⁸ “Creo que soy un arquitecto intuitivo, que ante el campo relativamente reducido del temario, al ver las necesidades que se me piden y el terreno en el que hay que desarrollarlas, fácilmente me imagino y casi veo realizada la solución más acertada, aunque al llevarla a cabo tenga que cambiarla sustancialmente, sin que me cueste mucho romper los papeles y empezar de nuevo” (Coello de Portugal Acuña, 2005, p. 5).



Figura 10. Noviciado de las Misioneras Dominicas del Rosario, Barañain (Navarra), 1967/71.

Figure 10. Misioneras Dominicas del Rosario's Novitiate, Barañain (Navarra), 1967/71.

Fuente: Archivo Francisco Coello de Portugal, Madrid.

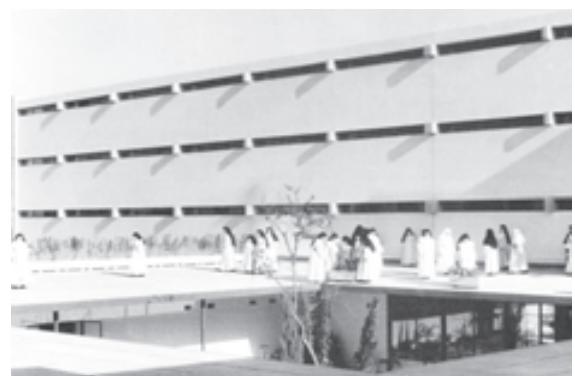


Figura 11. Monasterio de Santa Inés, Zaragoza, 1962/64.

Figure 11. Santa Inés Monastery, Zaragoza, 1962/64.

Fuente: Archivo Francisco Coello de Portugal, Madrid.

cosa que construir una casa para sus hermanas —sus monjitas—, y proyectar una iglesia es hacerlo para que un buen amigo, Dios, pueda reunirse con su familia. Coello se mueve con naturalidad en un campo que casi todos los arquitectos consideran extraordinario.

Se encuentra cómodo trabajando en estas condiciones y, como su admirado Félix Candela, parece que disfruta ingeniéndoselas para construir mejor, más rápido y más barato. Goza de las formas puras y elementales del vocabulario de la primera Modernidad: la estructura sobre pilotis, la ventana rasgada y la cubierta plana (que convierte en paseo para las monjas) (Figura 11) se convierten en sus señas identificativas. Durante mucho tiempo el minimalismo será una obligación, una imposición vital, y no una opción. Trabaja para unos clientes con muchas más necesidades que medios, y también lo asume. Lo que resulta verdaderamente milagroso es que, moviéndose en la finísima línea que separa la mera construcción de la auténtica arquitectura (fray Coello es un magnífico constructor, como lo demostró en su colegio de Los Realejos, Tenerife), existe un buen puñado de obras suyas que podamos calificar como Arquitectura de verdad. Si al final de su carrera, John Ford decía que de todas las películas que había hecho sólo le interesaban diez o doce, con Coello ocurre lo mismo. Una producción de esa envergadura no puede ser homogénea. Evidentemente, el peligro de acostumbrarse a construir programas tan sabrosos como iglesias o monasterios radica en la pérdida de la tensión creativa. Con todo, a pesar de que su obra no posea la misma densidad ni

haya sido tan celebrada como la de Luis Moya o la de Miguel Fisac —los otros dos arquitectos españoles que han desarrollado una trayectoria personal en arquitectura religiosa—, al menos sí puede competir con ellas en autenticidad⁹.

Fray Coello opta por la pobreza radical. Pero una pobreza que siempre será una pobreza-plenitud. Por eso defiende el papel del arte como riqueza añadida; o lo que es lo mismo, las colaboraciones artísticas interdisciplinares. En su intervención en las *Conversaciones de Arquitectura Religiosa* de Barcelona, recordaba que, cuando el mecenas Pablo Díaz le pidió que enriqueciera el espacio interior del Santuario de la Virgen del Camino, decidió no utilizar materiales lujosos, sino mejorar la calidad de los que ya se estaban utilizando (cf. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares; Patronato Municipal de la Vivienda de Barcelona, 1965, p. 109). Una estrategia que había sido la verdadera pauta de actuación de los maestros de la Modernidad cuando se trataba de hacer espacios representativos¹⁰.

Por otro lado, como todavía el donante dijo que había que enriquecerlo más, optamos por dejar a Subirachs un campo más abierto en el gasto de las esculturas exteriores [...] Con las esculturas de Subirachs se ganó en riqueza expresiva; el pueblo quedó convencido de que aquello ya no era una cosa pobre. Sin embargo, creo que no hay ninguna manifestación de lujo en el Santuario. Éste puede ser uno de los criterios a seguir: ganar expresividad, ganar en nobleza y estabilidad de los materiales y, sin embargo, no hacer ostentación (Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares; Patronato Municipal de la Vivienda de Barcelona, 1965, p. 109) (Figura 12).

⁹ Para un estudio completo de la trayectoria de Moya y Fisac, puede verse Fernández-Cobián (2005, p. 221-323).

¹⁰ Quizá el caso más conocido sea el del pabellón de Alemania para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, de Mies van der Rohe: riqueza espacial, densidad conceptual y esplendor en los materiales, pero sobriedad y contención en las formas.



Figura 12. Josep María Subirachs, *Pentecostés* para la fachada del santuario de La Virgen del Camino, León, 1955/61.

Figure 12. Josep María Subirachs, *Pentecostés* for the facade of the Shrine of La Virgen del Camino, León, 1955/61.

Fuente: Archivo Francisco Coello de Portugal, Madrid.



Figura 13. El *pulmón* del edificio. Convento y teologado San Martín de Porres, Armilla (Granada), 1962/64.

Figure 13. The *lung* of the building. San Martín de Porres Convent and Theological College, Armilla (Granada), 1962/64.

Fuente: Archivo Francisco Coello de Portugal, Madrid.

Cabe destacar la favorable acogida que el santuario leonés tuvo en el panorama cultural de la época, tanto por la crítica eclesiástica como por el público en general (cf. Fernández Arenas, 1963, p. 76); sin embargo, esto no volvió a ocurrir, y durante treinta y cinco años (1962/97) fray Coello desapareció, humildemente, de la historiografía¹¹. Su arquitectura se volvió anónima —la auténtica arquitectura religiosa lo es—, y en virtud del voto de pobreza libremente asumido, el arquitecto se abandonó a la providencia divina, renunciando al reconocimiento que hubiera merecido por sus obras¹².

En casi todos estos proyectos anónimos, Coello sólo pudo aplicar a su arquitectura el lujo de las cosas sencillas: la luz, el sol, la naturaleza, el horizonte, el aire libre y el espacio vacío; lujos que siempre fueron bienvenidos, aunque no siempre fueran posibles, porque, precisamente, eran eso: lujos. Buena parte de todo ello lo consiguió materializar tras estudiar detenidamente la arquitectura histórica de la Orden, pero sobre todo tras descubrir en Alemania un recurso compositivo que haría fortuna: el zócalo bajo, perforado por un patio, sobre el que se disponen varios prismas puros contrapeados entre sí. ¡Todo un hallazgo! Pero... ¿un andaluz descubriendo el patio en Alemania? Pues sí. A partir de ese momento, a ese patio lo denominaría el *pulmón* del edificio (cf. Varios Autores, 2009, p. 22) (Figura 13).

Las obras de Coello aceptan los materiales de vanguardia, la valoración de la función propia de cada elemento constructivo y la renuncia al ornamento y a la artificiosidad. En un alarde de sinceridad constructiva, fray Coello cerró la capilla del colegio Santa Rosa de Lima (La Laguna, Tenerife, 1967/70) con bloques de hormigón visto aparejados a soga y a tizón al interior y al exterior (Figura 14). Las piezas a tizón eran llaves que sobresalían por ambas caras del muro. A pesar de la sobriedad del material y de su estética cercana al arte *povera*, se consiguió una peculiar textura que hacía vibrar los paramentos. Esta solución la repetiría en otras muchas ocasiones, entre las que destacan las iglesias parroquiales de Santo Domingo de Guzmán (Burgos, 1971/77) (Figura 15) y del Cristo de la Victoria (Vigo, 1972/80).

Alguien podría tachar de fantásticas las formas de las cubiertas de la capilla del colegio de Nuestra Señora de la Paz (Torrelavega, 1964/68) (Figura 16) o de la iglesia de Nuestra Señora del Valle (Becerril de la Sierra, 1965/68) (Figura 17), por ejemplo. Pero cualquier arquitecto sabe que la geometría de estas formas tan complejas es el sustituto económico de los costosos armados habituales. Los hypars y las catenarias, con la expresividad de su propia forma, permitían cualificar el espacio sin ningún elemento decorativo más. Son formas auténticas.

¹¹ Fue Eduardo Delgado Orusco quien lo volvió a poner en primer plano en 1997 con su entrevista *La orden dominicana y las artes. Conversaciones con el Padre Coello de Portugal O.P.*, que fue seguida por otros artículos (Iturgaiz Ciriza, 1998; Navarro Segura, 2000; Sosa Ruiz-Saavedra, 2000) hasta la aparición de la monografía-homenaje citada al principio (Fernández-Cobián, 2001).

¹² Rubén Labiano ha señalado como su “modus vivendi” se caracteriza por vivir al día y por un gran desprendimiento de las cosas. Y cuenta la siguiente anécdota: “En 1957 y 1958 él estaba viviendo en la Virgen del Camino, y allí tenía habilitado su estudio. Al acabar el encargo abandonará León dejando allí, salvo los planos, casi todo lo empleado en el proyecto. Maquetas, croquis, fotos, cuadernos, son abandonados a su suerte. Sólo perduran él y su obra” (Labiano Novoa, 2010, p. 215).



Figura 14. Capilla del colegio Santa Rosa de Lima, La Laguna (Tenerife), 1967/70.

Figure 14. Chapel of Santa Rosa de Lima College, La Laguna (Tenerife), 1967/70.

Fuente: Archivo Francisco Coello de Portugal, Madrid.



Figura 15. Iglesia parroquial de Santo Domingo de Guzmán, Burgos, 1971/78.

Figure 15. Santo Domingo de Guzmán Parish Church, Burgos, 1971/78.

Fuente: Archivo Francisco Coello de Portugal, Madrid.



Figura 16. Capilla del colegio de Nuestra Señora de la Paz, Torrelavega (Cantabria), 1964/68.

Figure 16. Chapel of Nuestra Señora de la Paz College, Torrelavega (Cantabria), 1964/68.

Fuente: Archivo Francisco Coello de Portugal, Madrid.

Sin embargo, casi todas sus obras presentan contradicciones, incluso las más conseguidas. En los primeros colegios, por ejemplo, se produce un claro desajuste con la inclusión de la capilla exenta dentro del orden ortogonal del conjunto. Al principio, Coello no resuelve con fortuna estas articulaciones; pero con el paso del tiempo y a fuerza de construir, su sensibilidad se irá afinando. Lo mismo ocurre con los problemas de escala. Recuerdo la sorpresa que me produjeron tanto el santuario de La Virgen del Camino como la iglesia de Becerril de la Sierra. Conocía ambos edificios por fotografías, y en los dos casos tuve la misma sensación: que eran mucho más pequeños de lo que parecían en las publicaciones. En el santuario, los apóstoles de Subirachs aportan una escala que no puede secundar el edificio, introduciendo una sensación de extrañamiento que sólo se apaga en el interior. En el caso de Becerril, estoy convencido de que una geometría tan poderosa como la del parabolóide hiperbólico necesita tamaño; un tamaño no absoluto —a la catedral de Tokio de Kenzo Tange le ocurre casi lo mismo—, sino relativo. Sin ir tan lejos, la iglesia del colegio de Nuestra Señora del Pilar, en Madrid (1959/64), de Luis Moya y José Antonio Domínguez Salazar, no es mucho mayor que la iglesia de Becerril, y sin embargo, su escala está mucho más conseguida (Figura 18).

Con todo, su arquitectura resiste estos detalles sin mayores problemas. Es una arquitectura de trazo grueso, totémica y elemental (Figura 19). Fray Coello no es un arquitecto exquisito (como Alejandro de la Sota, suele decir él); proyecta por intuición, y es ahí donde reside su potencia. La arquitectura sudamericana, mucho más desacomplejada que la europea, y más en concreto el llamado brutalismo paulista, con quien comparte evidentes afinidades, nos pueden servir de referencia para contextualizar su producción. De hecho, en un artículo fechado en 1957, *La evolución de la arquitectura*, manifiesta su admiración por tres arquitectos brasileños no excesivamente citados en aquel momento por la historiografía española:

Lucio Costa, quien sabe sacar admirable partido al manejo de las estructuras; la magnífica organización interior de las obras de Rino Levi, que ya se revela en su contemplación exterior; y Alfonso Eduardo Reidy, que nos enseña cómo debe adaptarse un edificio al terreno, por difícil que esto sea en muchos casos (Fernández-Cobián, 2001, p. 138).

Como ha defendido Ruth Verde Zein (2009, p. 112), en este tipo de arquitectura, la descripción del proyecto coincide con la descripción de la obra civil, como si eso bastara. La racionalidad constructiva y estructural se consideran los bienes supremos y casi únicos, dejándose para un plano casi oculto cualquier otra pregunta de tipo arquitectónico o compositivo, que no se discute ni se evidencia en las memorias escritas por los arquitectos. Y sin embargo, estas cuestiones no dejan de existir, ni de ser tratadas por sus autores, revelando así un sustrato profesio-

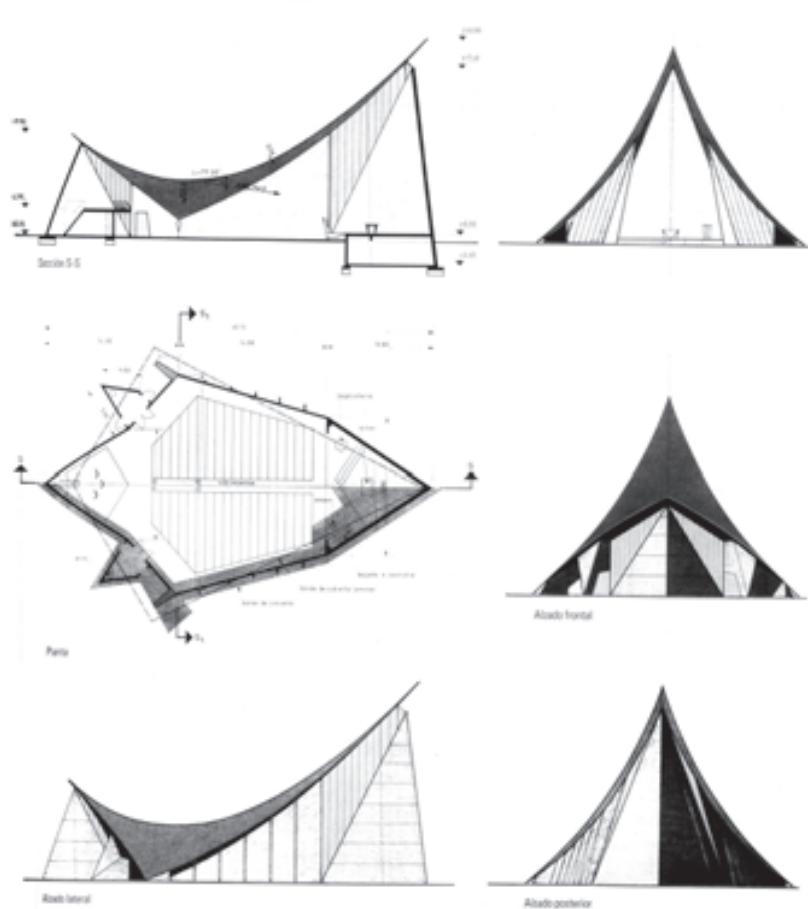


Figura 17. Iglesia parroquial de Nuestra Señora del Valle, Becerril de la Sierra (Madrid), 1965/68. Planos.

Figure 17. Nuestra Señora del Valle Parish Church, Becerril de la Sierra (Madrid), 1965/68. Floor plans.

Fuente: Archivo Francisco Coello de Portugal, Madrid.



Figura 18. Iglesia parroquial de Nuestra Señora del Valle, Becerril de la Sierra (Madrid), 1965/68.

Figure 18. Nuestra Señora del Valle Parish Church, Becerril de la Sierra (Madrid), 1965/68.

Fuente: Archivo Francisco Coello de Portugal, Madrid.



Figura 19. Josep María Subirachs, mural *Pax* para el colegio Nuestra Señora de la Paz, Torrelavega (Cantabria), 1962/64.

Figure 19. Josep Maria Subirachs, *Pax* mural to Nuestra Señora de la Paz College, Torrelavega (Cantabria), 1962/64

Fuente: Archivo Francisco Coello de Portugal, Madrid.

nal sustentado en amplios conocimientos arquitectónicos, no solamente modernos, sino también clásicos.

Llegados a este punto, pienso que ya estamos en condiciones de responder a la pregunta que nos formulábamos algunos párrafos atrás: el despojamiento de Coello, ¿fue una consecuencia de la falta de medios, de un voluntario ascetismo ético, o simplemente una opción estética de moda? Como hemos visto, de un modo inicialmente paradójico, la arquitectura y la vocación religiosa se fusionaron de tal modo en la persona de este sacerdote dominico, que su actividad vital quedó determinada hacia la creación de arquitectura sacra. Alguien decía que todos los grandes creadores han hecho una sola obra. Pero Coello no ha podido hacer eso, ya que los cientos de encargos que ha tenido que realizar por todo el mundo no se lo han permitido. Como hemos visto, ha desarrollado cuatro tipos fundamentales de proyectos: la iglesia parroquial, el centro escolar, el monasterio y el convento dominicanos¹³. Así, su obra responde a la necesidad de resolver problemas con rapidez y eficacia, construyendo edificios para diversas comunidades religiosas dedicadas a la contemplación o a la actividad asistencial, en las que la intersubjetividad era un objetivo primario y la calidad estética un factor secundario; además, su condición de sacerdote católico y su carisma de religioso dominico le proporcionaron el

soporte ético para fundamentar su actividad constructiva sobre un anonimato radical, que le llevó a mantenerse alejado del reconocimiento de la crítica, así como en una sólida formación teológica y filosófica, permanentemente alimentada con la participación en coloquios y debates interdisciplinares, muy abundantes en la época; finalmente, su preparación académica, adquirida en un momento de transición —nadie le había enseñado a dibujar una cornisa, se quejaba, ni falta que hacía (cf. Coello de Portugal Acuña, 2005, p. 11)— le abocó a la realización de formas abstractas, muy acordes con su entorno cultural, con los arquitectos que admiraba y con sus primeras referencias profesionales. En este sentido, los dos viajes iniciáticos que realizó para conocer la arquitectura religiosa alemana e italiana fueron momentos que vincularon su actividad con las arquitecturas de Rudolf Schwarz, Dominikus Böhm, Hermann Baur y Emil Steffan (cf. Labiano Novoa, 2010, p. 207-216).

Las sucesivas aproximaciones al tema, su actitud radicalmente despojada frente a la arquitectura religiosa y los continuos refinamientos constructivos, programáticos y formales que llevó a cabo le han convertido en uno de los arquitectos españoles más auténticos de la segunda mitad del siglo XX (Figura 20). Y, precisamente por eso, estoy seguro de que ni lo sabe ni le importa.



Figura 20. Fray Coello de Portugal, 2008.

Figure 20. Fr. Coello de Portugal, 2008.

Fuente: Archivo Francisco Coello de Portugal, Madrid.

¹³ La diferencia entre monasterio y convento reside en la distinta condición de vida de sus ocupantes. Un monasterio acoge a una comunidad de vida contemplativa, es decir, consagrada a la oración y sin contacto con el exterior. Por el contrario, los religiosos que habitan en un convento realizan una vida activa, más exterior, con una proyección social inmediata. Por lo tanto, ambos tipos arquitectónicos presentan variaciones sustanciales en su organización interna. En el caso concreto de la orden de predicadores, la rama masculina vive en conventos mientras que la femenina puede vivir en conventos o en monasterios.

Referencias

- COELLO DE PORTUGAL ACUÑA, F. 2005. *La arquitectura, un espacio para el hombre*. Pamplona, T6, 46 p.
- COELLO DE PORTUGAL ACUÑA, F. 2006. *Santuario de la Virgen del Camino*. Pamplona, T6, 70 p.
- COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE CATALUÑA Y BALEARES; PATRONATO MUNICIPAL DE LA VIVIENDA DE BARCELONA. 1965. *Conversaciones de arquitectura religiosa*. Barcelona, Patronato Municipal de la Vivienda, 145 p.
- DELGADO ORUSCO, E. 1997. La orden dominicana y las artes. Conversaciones con el Padre Coello de Portugal O.P. *Arquitectura*, 311:32-34.
- FERNÁNDEZ ARENAS, A. 1960. Sintomatología de la arquitectura religiosa moderna. *Arquitectura*, 17:2-5.
- FERNÁNDEZ ARENAS, A. 1963. *Iglesias nuevas en España*. Barcelona, La Polígrafa, 105 p.
- FERNÁNDEZ-COBIÁN, E. (coord.). 2001. *Fray Coello de Portugal, dominico y arquitecto*. Madrid, Fundación Antonio Camuñas/San Esteban, 279 p.
- FERNÁNDEZ-COBIÁN, E. 2005. *El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea*. Santiago de Compostela, Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, 693 p.
- FISAC SERNA, M. 1959. Problemas de la arquitectura religiosa actual. *Arquitectura*, 4:3-8.
- FISAC, M.; CARVAJAL, J. 1958. Las nuevas parroquias de Vitoria. Sesión de Crítica de Arquitectura. *Revista Nacional de Arquitectura*, 196:2.
- ITURGAIZ CIRIZA, D. 1998. La arquitectura religiosa del Padre Francisco Coello de Portugal. *Ars Sacra*, 6:8-20.
- LABIANO NOVOA, R. 2010. Fray Coello de Portugal, viajes sin cuaderno. In: J.M. POZO; H.G.-D. VILLARIAS, *Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad*. Pamplona, T6, p. 207-216.
- LÓPEZ QUINTÁS, A. 1962. Ámbito arquitectónico y ámbito vital. *Arquitectura*, 40:43-46.
- LÓPEZ QUINTÁS, A. 1963. El arte religioso como expresión del misterio. *Arquitectura*, 52:51-54.
- LÓPEZ QUINTÁS, A. 1965. Editorial sobre la renovación del arte sacro. *Arquitectura*, 73:2.
- NAVARRO SEGURA, M.I. 2000. Entrevista a Fray Coello de Portugal: una arquitectura intemporal. *Basa*, 22:4-19.
- PABLO VI 1964. Volvamos, Iglesia y artistas, a la gran amistad. *ARA*, 1:IV.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, F. 1961. *La indignidad en el arte sagrado*. Madrid, Guadarrama, 202 p.
- PLAZAOLA ARTOLA, J. 1965. *El arte sacro actual: estudio: panorama: documentos*. Madrid, BAC, 752 p.
- SOSA RUIZ-SAAVEDRA, J.A. 2000. Coello de Portugal en Canarias. *Basa*, 22:20-41.
- VARIOS AUTORES. 1951. Las Basílicas de Aránzazu y de la Merced. *Revista Nacional de Arquitectura*, 114:30-38.
- VARIOS AUTORES. 1963. Coloquios sobre iglesias. *Arquitectura*, 52:34-38.
- VARIOS AUTORES. 2009. Fray Coello de Portugal. *Documentos de arquitectura*, 66, número monográfico.
- VERDE ZEIN, R. 2009. Iglesias del brutalismo paulista: valores simbólicos, abstracción y tradición. In: I. SAN MARTÍN CÓRDOVA; P. KRIEGER (eds.), *Sacralización, culto y religiosidad en la arquitectura latinoamericana 1960-2010*. México DF, UNAM, p. 100-114.

Submetido em: 05/05/2011
Aceito em: 25/08/2011