
Resumen: El siglo XX se caracteriza por una amplia profusión de movimientos e ideas, por ello, resulta difícil determinar paradigmas y ejemplos que unifiquen conceptualmente el espacio interior del período. Por otra parte, el vínculo de este siglo con el arte sacro sufre importantes cambios. Se ordena a partir de tres momentos claves basados en la historia de las mentalidades y estéticas reinantes. En los primeros años impera el espíritu modernista; en segundo término irrumpe el carácter racionalista como base de todas las operaciones y formas de pensar; y, por último, el diseño posmoderno como indicio de una nueva ideología preponderante en las últimas décadas del siglo XX y los albores del XXI. De estos tres momentos se destaca el movimiento moderno racionalista con el emblemático Le Corbusier cuyo pensamiento oficia de bisagra en las producciones del diseño de los últimos tiempos.

Palabras claves: Antonio Gaudí - Capilla Notre Dame du Haut, Ronchamp - Cripta de la Colonia Güell - Diseño de interiores - Le Corbusier - Modernismo - Posmodernismo - Racionalismo - Renzo Piano - San Giovanni Rotondo - Siglo XX - Siglo XXI.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 154]

(*) Licenciada en Artes (UBA); Fotógrafa; Docente universitaria en la Facultad de Diseño Gráfico de la Universidad de Palermo; Periodista para el suplemento cultural Radar; Coordinadora de Ensayos de Estudiantes (UP).

Introducción

El siglo XX se desarrolla entre movimientos y teorías artísticas que van superponiéndose unas a otras, reflejando la divergencia y el entrecruzamiento de ideas. Es por esto que resulta difícil determinar paradigmas y ejemplos que unifiquen y den cuenta de la totalidad de pensamientos vinculados con el espacio interior en este siglo. No es una justificación, tampoco una defensa, es sólo un preámbulo que intenta alertar al lector acerca de la dificultad a la hora de decidir y estructurar el presente trabajo.

Otra de las cuestiones importantes a tener en cuenta en este capítulo, antes del análisis de la espacialidad propiamente dicha de las edificaciones elegidas como paradigmáticas del siglo, es examinar el vínculo de este período con el arte sacro, recorte temático elegido para la totalidad

de las investigaciones de esta publicación. De este modo, se presentan dos aspectos – siglo XX y prácticas sagradas – que a la luz de los medios de comunicación y el consumo de masas, se presentan como cuestiones carentes de significado y trascendencia. Este vínculo aparece atravesado por otros pensamientos y atrapado por inquietudes que alejan la esencia de lo sacro o por lo menos la reubican en otra parte. No se trata de un tema que atañe solamente al espacio interior sino que traspasa cada arte específico y se asienta en la totalidad del pensamiento occidental. El arte sacro como tal parece inscribirse en el pasado, regodeándose como valioso patrimonio de otros tiempos, y que sólo puede recrearse en el siglo XX como un arte menor que imita a ese pasado.

El centro de esta investigación se estructura a partir del análisis minucioso de la Capilla Notre Dame du Haut (1952-54) ubicada en Ronchamp, Francia cuyo autor es Charles-Edouard Jeanneret ‘Le Corbusier’. Esta edificación condensa ciertas características propias del racionalismo que imperaba desde las primeras décadas del siglo, pero, también, se manifiesta como precursora de las nuevas concepciones espaciales que se desarrollan a partir de 1950.

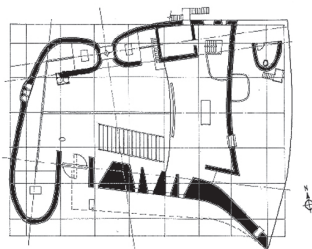


Figura 20. Capilla de Notre Dame du Haut, Ronchamp, planta.

Fuente: Reproducción de Roberto Céspedes.

El siglo se ordena a partir de tres momentos claves basados en la historia de las mentalidades y estéticas reinantes: por un lado, los primeros años en donde impera el espíritu modernista; en segundo término, el estilo racionalista como base de todas las operaciones y formas de pensar; por último, el diseño posmoderno como indicio de una nueva ideología preponderante en las últimas décadas, que cierra las puertas del siglo XX y abre las del XXI.

Las primeras décadas, marcadas por el modernismo, buscan romper con los conceptos del pasado, experimentando con nuevas técnicas y materiales para desarrollar un estilo novedoso en todas sus manifestaciones. Se toma como paradigma de este estilo la Cripta de la Colonia Güell de Gaudí, dejando a la luz los cambios que se irán sucediendo en las concepciones espaciales y constructivas. Por otro lado, también se intenta mostrar aquellos cambios producidos en las últimas décadas del siglo, basadas en las transformaciones de estilo y mentalidad posmodernas.

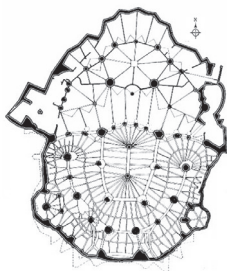


Figura 21. Cripta de la Colonia Güell, Santa Coloma de Cervelló (Cataluña), planta.

Fuente: Reproducción de Roberto Céspedes.

Frederick Jameson (1996) se refiere a este período como un momento clave en que se genera una mutación del espacio construido. A partir de esta idea, se compara las diferencias de criterio en la iglesia de San Giovanni Rotondo de Renzo Piano, con Ronchamp. Esta construcción posmoderna fue dedicada al padre Pío de Pietrelcina, muerto en 1968 y considerado, por sus leyendas de estigmas, como un personaje que ha cautivado a miles de fieles. Cada año miles de peregrinos acuden a su convento, para lo cual se decidió la construcción de esta iglesia de peregrinación junto al actual monasterio de San Giovanni.

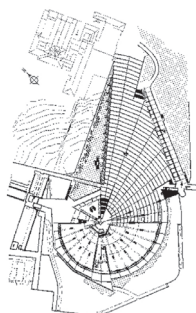


Figura 22. Iglesia de San Giovanni Rotondo (Apulia), planta.

Fuente: Reproducción de Roberto Céspedes.

El centro de esta investigación, la capilla Ronchamp, se erigió sobre los restos de la iglesia gótica destruida durante la segunda guerra mundial. Su reconstrucción fue encargada por el dominico padre Couturier al arquitecto Le Corbusier en el año 1952. Tras estos años bélicos quedó demostrado que las ideas constructivas imperantes habían sufrido su primera gran crisis, presentando cierta ambivalencia frente a la concepción racionalista, y permitiendo la entrada de otros factores y conceptos a la hora de reflexionar acerca del espacio y su funcionalidad. Resulta importante tener en cuenta que es en las construcciones sacras en donde más se impuso esta crisis, ya que justamente con el racionalismo severo se perdió la posibilidad de dejar entrar conceptos religiosos tales como la trascendencia. Ronchamp fue una edificación

bisagra entre el racionalismo a ultranza de la primera mitad del siglo y lo que vino luego: edificaciones y proyectos abiertos a otras dimensiones y posibilidades. En esta edificación Le Corbusier incorpora la idea de contradicción y exceso de sus creaciones, debatiendo así aquellos supuestos ya establecidos. La Capilla de Ronchamp se presenta como uno de los más importantes ejemplos de sus construcciones ‘brutalistas’, las cuales han impregnado su producción desde los años 50, manifestando una intensa poética que se descubre con el juego de los volúmenes y de los elementos constructivos.

Relación interior-exterior

El primer punto a tener en cuenta al tratar la relación entre el interior y el exterior en la Capilla de Ronchamp es el diálogo que se genera entre ambos espacios a partir del juego de formas cóncavas y convexas que se aprecian desde la fachada y que continúan al ingresar al edificio. Los muros y la cubierta, mezclados entre estructuras curvas, despiertan una emoción en el espectador que lo acompaña durante el transcurso de la visita. En palabras de Le Corbusier “... los muros curvilíneos cobijan [...] y hacen pensar en la magnitud del paisaje [...] que se extiende más allá de los límites de la construcción ...” (Gans, 1988, 76).

El muro sur resulta de suma importancia para entender el vínculo entre los espacios, ya que el espesor de esta pared hecha con hormigón armado, actúa como barrera que crece por la inclinación de los planos. La decisión de Le Corbusier de estructurarla a partir de una forma triangular posibilita la diversidad de ventanas con singulares profundidades y diseños. El grosor aumenta la intención del arquitecto de dividir y conformar un espacio interior independiente del resto. De esta manera, Le Corbusier se divierte con la posibilidad de vincular el interior y el exterior a partir del juego de formas ondulantes que evocan el paisaje, pero respetando la diferencia de espacios marcada por el espesor de los muros.

La fuerza del emplazamiento de la capilla en lo alto de una colina y la ruta de acceso ascensional que bordea el espacio abierto y linda con el paisaje arbolado, conducen al visitante a sentirse parte de la procesión que lo eleva hacia un mundo místico. Es importante destacar que la totalidad del edificio no se ve hasta que el peregrino no alcanza la cresta de la colina

La iglesia tiene cabida para doscientas personas aproximadamente y está compuesta, además del espacio principal, por tres capillas pequeñas y alejadas de la nave central, lo que permite celebrar oficios simultáneamente. Estos espacios tienen luz natural que se filtra por las semicúpulas que iluminan desde tres de sus lados. Por otra parte, la iglesia tiene la posibilidad de celebrar ritos litúrgicos al aire libre, los que se realizan dos veces al año en la época de las peregrinaciones que acogen a 12.000 peregrinos. La Iglesia se divide entonces en dos naves: una pequeña en el interior, y una enorme en el exterior para celebraciones multitudinarias. Entre ambas Le Corbusier sitúa una pared curva que permite una mejor acústica, junto a un soporte giratorio que alberga una imagen de la Virgen – *Notre Dame du Aut.* – que se ubica en un basamento que puede cambiar hacia el lado exterior o interior, de acuerdo a las necesidades del momento. Este elemento giratorio – con una iconografía tan representativa – se convierte en el vínculo más fuerte y directo entre los espacios interior y exterior, una ‘travesura’ de Le Corbusier en este juego del adentro y el afuera.

El solado de la capilla desciende con la ladera de la colina. De este modo, el espacio interior se aúna con el exterior por su relieve. Al entrar, el espectador descubre, deslumbrado, que la curvatura del techo se proyecta hacia el cielo, mientras que el piso se inclina hacia abajo como

si buscara aunarse con la tierra; el muro ondulado invita a recordar el paisaje de las colinas de afuera. Entre todos los elementos que la componen, llama la atención en Ronchamp su cubierta y lo que ésta genera espacialmente. Pese a su complejidad, Le Corbusier ha logrado crear mediante dos superficies básicas y tres complementarias – basadas en líneas rectas y arcos de circunferencia – un espacio que recuerda formas orgánicas y naturales.

Otro elemento importante vinculado a la relación entre el exterior y el interior es la puerta de acceso principal a la Capilla que funciona como espacio de transición entre lo profano y lo sagrado. Se trata de una puerta de 3,50 x 3,50 metros, con placas metálicas pintadas por Le Corbusier. Su mecanismo es el de un pivote en el eje vertical anclado en el centro, que permite la apertura de izquierda a derecha. Al abrirse, la puerta no se adosa al muro sino que queda exenta del marco que la contiene. Es importante, tal como lo plantea Alberto Sarmiento, detenerse a reflexionar acerca de la intención de Le Corbusier de que el visitante no pueda acceder por el eje, ya que se encuentra bloqueado, inundado de materia, como si se tratara de una columna en el medio de la apertura. Esta referencia que hace Le Corbusier al uso de la columna, se vincula con otros períodos de la historia de la arquitectura, en donde este elemento es usado para despertar la conciencia en el visitante acerca de su paso hacia lo sagrado. (Sarmiento, 1998)

La ubicación de la puerta de acceso se encuentra enmarcada por el muro grueso del sur – mencionado anteriormente – y una pared que acompaña el adelantamiento de la torre mayor. Esta estrategia le da cierta profundidad a la entrada, generando una zona de transición entre lo sagrado y lo mundano. Por el muro norte se encuentra la puerta secundaria, circundada por dos torres, cuya intención, en un principio, era actuar como eje de acceso a una torre campanario que nunca se construyó. Las ventanas y su singular perforación y asimetría también juegan un papel importante en el vínculo entre el interior y el exterior. Son orificios que muestran el cielo, colaborando a que el espectador se transporte a un mundo espiritual; concepto que se acrecienta frente a una espacialidad confusa, en donde el centro se pierde y el punto de llegada – el espacio interior de la iglesia – aparece como un nuevo punto de partida.

En la Cripta Güell de Gaudí se puede ver que, a diferencia de Ronchamp, aparece un pórtico que actúa como intermediario entre el exterior y el interior. Se trata de un espacio sostenido por una gran columna que simula una palmera cuyas ramificaciones forman pequeñas bóvedas que hacen sentir todavía la presencia del bosque que rodea a la cripta. De este modo, Gaudí utiliza este pórtico como transición para ir induciendo al visitante a conectarse con lo espiritual y religioso. Es importante también considerar la ubicación de la cripta, aislada de las otras construcciones dentro del Parque Güell, en la cual la intención del arquitecto fue construir una iglesia – que nunca fue realizada – ubicada a lo alto, dominando la colonia con una cripta debajo. El espacio interior se encuentra distribuido a partir de cinco naves, una central con ábside y coro absidal, y dos naves de cada lado que se funden en una sola cerca de la puerta. Los pilares no se encuentran alineados sino que se distribuyen de un modo más orgánico, lo que permite visualizar mejor el altar desde todos los puntos de la cripta.

La Iglesia de peregrinación de San Giovanni Rotondo, en cambio, está ubicada en el interior de un valle, casi escondida entre el paisaje. De este modo, se parte de un emplazamiento similar al de la Cripta Güell, pero que se contraponen con Ronchamp, situada en lo alto de una colina. Toda la estructura de San Giovanni se pliega hacia el altar situado en el centro. La planta es en forma de espiral y culmina en la cúpula central, armada a partir de 26 arcos de piedra que confluyen en este centro y se cruzan alternativamente creando un paso único. La estructura es

capaz de albergar a 7.000 personas en su interior y hasta 30.000 en el exterior. Su intención de establecer una relación directa entre interior-exterior se percibe a cada momento. Por ejemplo, al observar el tratamiento del suelo, se puede ver como el pavimento de la plaza se interna en el templo, integrando de esta manera el adentro y el afuera. Por otra parte, la iglesia se abre a la plaza mediante una gran portada de vidrio que permite adivinar el altar. En caso de ser necesario, se puede abrir la fachada y extender el templo a la plaza que se encuentra al este de la Iglesia. El camino de acceso tiene un muro con doce campanas integradas. Esta posibilidad de unir los espacios en función de una necesidad práctica es un punto de contacto entre Ronchamp y San Giovanni. Se trata de la posibilidad de crear dos espacios – uno exterior y otro interior – para albergar tanto a cientos como a miles de fieles. Dicha característica se desprende también del hecho de que ambos ejemplos son iglesias de peregrinaje.

Funcionalidad y circulaciones

La capilla de Ronchamp está emplazada, tal como se dijo anteriormente, sobre el llano en que culmina una colina, ocupando el punto más elevado sobre el eje este-oeste. Le Corbusier opta por esta forma rectilínea en donde impera el eje longitudinal, que se enfrenta en intersección directa con el sentido de circulación de la peregrinación – función primera y más importante de esta iglesia –.

En el exterior, la iglesia niega aquellos elementos que quiebran la relación directa con la tierra. Por el contrario, aparece como un edificio aislado, protagonista de ese paisaje elevado que se anuncia como monumento y que como tal, genera un espacio vinculado con lo divino y se erige como ‘una gran escultura’ o monumento en diálogo con la creación. El espacio exterior, actúa como un refugio para albergar a los miles de fieles que se concentran allí para venerar a la ‘Virgen de las Alturas’, de modo que el atrio se transforma en un espacio de celebración de liturgias al aire libre, compuesto por los elementos indispensables, tales como el altar, el estrado para el coro y el púlpito. El arquitecto crea una pendiente en esta zona para contener a los peregrinos y, al final de la explanada, una pirámide escalonada que funciona como gradería para presenciar la celebración en sustitución del anfiteatro – no construido –.

En la capilla de Ronchamp la entrada se sitúa al final del camino por donde llegan los peregrinos y los bancos se ubican en una plataforma pegada al muro Sur, permitiendo en este caso tanto una circulación más libre y abierta que en la disposición tradicional como una mayor congregación de fieles para el espacio central. El altar se encuentra elevado sobre un podio de poca altura y las torres contienen las tres capillas – cada una un espacio cerrado de formas curvilíneas – que permiten realizar celebraciones independientes.

La Cripta de la capilla Güell de Gaudí, al igual que Ronchamp, se aparta de la planta basilical tradicional y presenta una planta central ‘ovalada’ a la cual se le suma el pórtico. La puerta de entrada se encuentra ampliada, al igual que las fachadas dobles, construidas con la intención de evocar las dos naves laterales ubicadas en torno al altar dentro de la capilla. Según David Mackay (2002), el arquitecto plantea esta estructura por una cuestión funcional, relacionada con las prácticas de los hombres en estas circunstancias, quienes suelen, en general, entretenerse en la entrada de la iglesia mientras las mujeres se congregan en el oficio que se lleva a cabo en el interior. En la sala central, la atención se dirige hacia el altar, por entre medio del entramado de líneas que generan las columnas en el espacio.

Al hacer referencia a la circulación en el caso de la iglesia de San Giovanni, se debe enfatizar

en la creación de este espacio a partir de los arcos de piedra que – a manera de bosque – se van sucediendo alrededor del visitante. Este juego de arcos rebajados minimiza el efecto de las grandes proporciones de la totalidad de la construcción, a la vez que genera la idea de que todos los espacios – salvo el altar – tienen igual importancia. Renzo Piano busca la forma de que el peregrino no se sienta intimidado frente a las dimensiones de la construcción y pueda mantener el vínculo íntimo con la religión. Su idea es que estas grandes arcadas sirvan para separar el espacio interior en gajos, de modo que cada zona se convierta en una pequeña capilla, quebrando la sensación de grandilocuencia de las amplias basílicas en donde el espacio de las naves no está interrumpido. Los arcos son desiguales entre sí y van aumentando de tamaño a medida que se acercan al centro, lo cual también genera un determinado ritmo en la totalidad de la estructura.

Morfología, dimensión y escala

La importancia que Le Corbusier le otorga al hombre como eje de sus construcciones, queda expuesta a través de su sistema ‘modular’, basado en el cuerpo humano como base de medidas armónicas para la espacialidad. El arquitecto afirma que “... uno debe intentar dar siempre con la escala humana ...” (Choay, 1961, p.19) dejando en claro su preocupación porque el espacio nunca pierda esa proporción, más allá de sus búsquedas personales a partir de efectos ópticos. De este modo, según el modular, las dimensiones y ademanes del cuerpo humano son las unidades de medida para la arquitectura. Por ejemplo, la altura media de un hombre, la extensión del brazo, el pie, etc., serán las medidas de las puertas, ventanas o columnas. Cada uno de los elementos que componen Ronchamp ha sido determinado y elegido de acuerdo a este sistema de medidas. Así, Le Corbusier consigue que el hombre del siglo XX, tan extraño y pequeño dentro de las construcciones pasadas, se sienta a gusto, seguro y protegido frente a un todo armónico cuyos diferentes módulos lo integran y lo incluyen.

Otro ejemplo en el que prevalece la actitud lecorbusiana del parámetro del cuerpo humano como origen de las proporciones del espacio, es la puerta principal con el mecanismo de apertura por pivote anclado en el centro. Aquí, su eje vertical guarda estrecha relación con la figura humana. Se trata, según Alberto Sarmiento (1998), de una línea paralela al eje que domina el cuerpo humano y brinda la sensación de armonía y equilibrio.

También en San Giovanni, el mismo Renzo Piano declara su intención de alejarse de los espacios intimidantes del gótico y románico, pese a que las dimensiones de esta iglesia son similares a las de las grandes basílicas de aquellos períodos. Como se planteó anteriormente, el arquitecto opta por un tratamiento espacial diferente, dividiendo la zona en gajos para reducir las proporciones a la intimidad que necesita el hombre actual para sus oraciones. De alguna manera, la posmodernidad y su nueva forma de pensamiento requieren de estos espacios más íntimos para que el visitante pueda conectarse consigo mismo y con su dios.

Materiales, revestimientos, ornamentación, equipamiento y mobiliario

El uso del hormigón armado fue muy común en las construcciones racionalistas, cumpliendo con las nuevas necesidades estético-constructivas. La originalidad del componente consiste en que puede someterse a la compresión y a la flexión con mayores ventajas que la piedra, el ladrillo y, en general, todos los materiales que se conocen de aparejo y albañilería. Por otro lado, los altares también están contruidos con bloques de hormigón prefabricado, pulido y moldeado. De este modo, el papel que jugó este material en la capilla de Ronchamp fue sumamente impor-

tante, sobre todo por la solidez y espacialidad de la construcción, presentada como una unidad. Le Corbusier se manejó con esta técnica constructiva sin condicionamientos, dándole formas atrevidas o generando simplemente volúmenes geométricos.

El edificio de Ronchamp posee en su conjunto propiedades etéreas, sobre todo, por el acabado de los muros que fueron blanqueados a mano. Este procedimiento sugiere la idea de liviandad y presenta una textura entre el cartón y la piedra. Su original aspecto despierta la idea de flexibilidad por las curvas y contracurvas tanto de la cubierta como de los muros. Este acabado se visualiza en los muros del exterior y del interior de la capilla, sumándose a otro aspecto fundamental de estas paredes: las aberturas de distintos tamaños y ubicaciones, adornadas con vidrios coloreados.

Por otra parte, el juego de contrastes presentado entre los muros y la cubierta de hormigón, lejos de la indiferencia, incita al espectador a agudizar la curiosidad y el interés. La materialidad de los elementos que componen la edificación no expone, de forma clara, el método constructivo, sino que, a veces, lo contradice. Por ejemplo, debido a la curvatura de los muros, se supone el uso de pantallas de hormigón que se curvan para soportar el peso del techo, pero esto queda desmentido por las aberturas de las paredes sur y este que muestran que la losa no es sustentada por el muro sino por pilares escondidos.

Llaman la atención en el interior de Ronchamp las marcadas diferencias de colores y texturas de los elementos que la componen. Como en un diálogo silencioso, los muros blancos, el techo gris de hormigón y piedra y los bancos de madera africana realizados por Savina, se conectan creando un clima inigualable. También, cabe destacar el comulgatorio de hierro fundido obra de Fonderías de Lure. El muro junto a las escaleras de la galería del coro es de color púrpura para vincularse con las pequeñas superficies pintadas de colores a cada lado de la entrada principal y el hueco que contiene la escultura de la Madonna. Se trata de pinceladas que preparan al espectador para la única gran superficie coloreada: la torre del noreste pintada de rojo, generando un acento cálido de fuerza inusitada en el espacio.

Para referirse a la ornamentación en el modernismo, es interesante rescatar, sobre todo en la obra de Gaudí, una mezcla de estilos y materiales del pasado. Su obra adhiere, de alguna manera, al eclecticismo, pero sin renunciar a la utilización consciente de los lenguajes de las técnicas artesanales autóctonas de España. El uso del ladrillo y la piedra en la totalidad de la Cripta Güell muestra la intención del arquitecto por plantear materiales nobles pero 'en bruto'. Estos elementos que conforman el espacio son trabajados por la mano del hombre y su tratamiento artesanal despierta la idea de huella y pertenencia al pasado. Son materiales que no se muestran puros sino atravesados por el tiempo y el trabajo. Por otra parte, la combinación de texturas rústicas con cerámicas coloreadas le brinda al conjunto una perspectiva más libre y expresiva. Gaudí es el responsable de la construcción de gran parte del mobiliario de la cripta, por ejemplo los bancos para los visitantes, que se encuentran contruidos con una leve inclinación, que hace que los oyentes casi no puedan vincularse entre ellos, pero si tengan una mejor conexión con el altar y con ello, la búsqueda de espiritualidad.

Con respecto a los diseños racionalistas otras cuestiones se comienzan a dibujar, en donde la ornamentación debe justificar su existencia mediante una función tangible. Con esta mirada que marca gran parte del siglo XX se plantea la utilización del espacio a partir de una concepción ligada a lo adecuado, ordenado y eficiente. Cada ornamento pasa a cumplir una función útil dentro de su entorno. En la capilla de Ronchamp la integración de las artes con la arquitectura cobra una importancia radical, sobre todo en el trabajo plástico y estético de la puerta de

acceso, la cual será analizada en profundidad en el apartado referido a la iconografía. Teniendo en cuenta este planteo de Le Corbusier es posible relacionar esta concepción con lo que vendrá años después. En el posmodernismo, se da una recuperación del ornamento como tal, a la vez que se huye de las formas puras en la búsqueda de un abigarramiento o superposición. Esta idea fluye de conceptos profundos vinculados con la posibilidad de contradicciones y opuestos en un mismo diseño. También, vuelven a tomarse referencias del pasado y la ornamentación crece hasta presentarse como un elemento integrante de la arquitectura.

En San Giovanni Rotondo, por el contrario, Renzo Piano recupera materiales antiguos y los rejuvenece mediante tecnologías actuales. Un ejemplo es la piedra usada para el santuario, que podría darle un nuevo empuje al uso de este elemento antiguo. Tomando como modelo las catedrales góticas, el arquitecto buscó construir una iglesia hecha de piedra pero transformada en una construcción ligera y moderna. Esta idea del uso de un solo material en casi la totalidad de la edificación, ayudó a generar la sensación de unidad. En esa iglesia los asientos se encuentran dispuestos a la manera de semicírculo ascendente, como si se tratara de un anfiteatro. En el centro se encuentra el altar de piedra, elevado sobre una plataforma e iluminado por una luz puntual que proviene de la cubierta y que cae sobre una gran cruz de cuarenta metros de altura hecha por el escultor Arnaldo Pomodoro.

Luz y color

A lo largo de la trayectoria de Le Corbusier como arquitecto, la luz cobra cada vez más importancia. De hecho, en sus escritos sobre la capilla afirma que "... la luz es la clave, la luz ilumina las figuras y las figuras poseen poder emocional ..." (Baker, 19 p.211). Otra muestra de la importancia que Le Corbusier le da a la luz es su poema llamado 'Al ángulo recto' en donde el juego entre luces y sombras pasa a ser lo más importante para su arquitectura. La relación que se entabla entre los volúmenes, la espacialidad y los materiales constructivos resulta teñida por la calidad y la cantidad de luz que el arquitecto determina para esa edificación.

La iluminación juega un papel muy importante para comprender el espacio interior de Ronchamp – tanto por la luz que ingresa por las ventanas del muro sur y este como por la que ingresa a través de las torres –. Según Baker (1985), todo diseño se une en una composición armada y pensada por el arquitecto de acuerdo a cada hora del día y en una búsqueda infatigable por conseguir la relación entre hombre, naturaleza y cosmos. Esta teoría se constata con el juego de luces dentro de la capilla, que ostenta un claro mensaje espiritual. Tanto la variedad de modos como de formas y espacios que se moldean muestran la intención inequívoca de Le Corbusier por generar misterio. Desde el muro sur, donde se encuentran la mayor parte de las aberturas asimétricas, llega una luz multicolor, mientras que en las capillas este y oeste la luz entra indirectamente tras reflejarse en los altares de hormigón. Sólo la capilla orientada hacia el norte tiene una iluminación clara y constante. Sobre todo las aberturas en el muro sur generan una luz particular dada por los cristales de color que permiten la posibilidad de luz y penumbra, otorgando distintas atmósferas lumínicas de acuerdo a la hora y la estación del año. No se trata de vitrales, ya que Le Corbusier consideraba antigua esta técnica, muy anclada en tradición gótica, aún cuando el hecho de usar vidrios de colores alude a esta atmósfera de recogimiento y oración propia de este período.

Los diminutos huecos del muro oriental también dejan paso a nuevas fuentes luminosas que caen por detrás del altar, creando un clima visual propicio para celebrar ritos religiosos. Las

rendijas de luz que se filtran entre la cubierta y los muros también inundan de penumbras el espacio, emulando la ingravidez del alma. De alguna manera, se puede hacer una analogía entre las intenciones de la iluminación en Ronchamp y el uso de la luz en las construcciones barrocas, donde se buscaba que la luminosidad en las paredes y el suelo dirigieran al fiel hacia la iconografía religiosa que se encontraba por sobre el altar. Esto mismo ocurre en la capilla diseñada por Le Corbusier. Dicho con sus palabras, él no usaba la luz sólo para dejar a la vista los objetos sino que buscaba componer con ella una atmósfera, uniendo la idea de penumbras con el misterio del rezo y la religión.

La Cripta Güell plantea una relación directa entre el espacio interior y exterior a partir de las entradas de luz que recorren el espacio. En general, el arquitecto evita las luces planas sobre las superficies, ya que prefiere una iluminación rasante que permita generar volúmenes y misterios en los objetos y sus sombras proyectadas. Tanto los muros convexos del interior como las ventanas y sus cristales colaboran a crear este clima. Por un lado, las paredes y sus efectos de movimiento generan punto de luz y sombra, mientras que las ventanas y sus vidrios coloreados le brindan a la edificación un ambiente espiritual. En este caso Gaudí, al igual que Le Corbusier, demuestra la importancia de la luz y su atmósfera mística.

En San Giovanni, al igual que en Ronchamp, el arquitecto busca que el efecto de luz se filtre indirectamente en el ambiente y que sólo se concentre en el altar. La fachada de acceso totalmente acristalada resuelve gran parte de la iluminación de este espacio, que tiene escasas aberturas.

Percepción sensorial

Al entrar a la capilla de Le Corbusier el espectador tiende a permanecer parado, girando sobre su propio eje para estudiar con detalle el interior. La percepción y la realidad se encuentran en un constante juego de afirmaciones y contradicciones. Por momentos los materiales confunden la naturaleza de la estructura constructiva, generando ciertas percepciones en el espectador que se alejan de lo real. Un ejemplo de esto puede ser la cubierta convexa que no revela nada de su estructura ni tampoco enfatiza el altar, sino que se trata de una enorme losa que, como una masa suspendida invita a sensaciones opuestas tales como la ingravidez y el peso excesivo. El muro en este edificio plantea espacios curvos y sinuosos, capaces de transformar el espacio en una 'gruta amorfa'. De este modo, el espacio principal queda determinado tanto por las formas de la cubierta como por las del muro.

En líneas generales, Le Corbusier busca aunar las artes en un único proyecto. En esta edificación el arquitecto transforma el espacio en un evento plástico que logra la síntesis entre arte y vida, aquel postulado que desde los albores del siglo es perseguido por los artistas de vanguardia y que muchas veces desemboca en la frustración. En este caso, Le Corbusier, a partir de una unión profunda entre elementos pictóricos, escultóricos y arquitectónicos, consigue una unidad artística y significativa. Lo más importante en esta obra es la posibilidad de aprehensión de la espacialidad en función de una emoción estética. Paolo Sustersic (1998) lo denomina como el milagro de un espacio indecible que logra materializar proyectos e ideas presentes a lo largo del siglo.

Mario Algarín Comino propone que el interior de Ronchamp es como un espacio excavado en la tierra. Tanto el suelo que no es horizontal como las paredes que no guardan la ortogonalidad y el acabado rugoso muestran un nuevo concepto de espacialidad religiosa, como si se tratase de una suma de diferentes edificaciones en diferentes culturas y tiempos. Lo único que resulta lejano a la idea de masa de roca excavada es la techumbre. Este mismo autor plantea que el

techo parece una gran lona que gravita sobre los muros que cierran el espacio y que, al mirar hacia arriba, el espectador se encuentra con una tela que va ganando su propia corporeidad, casi como si se tratara de una escultura. Otra vez, Le Corbusier busca establecer estas relaciones estrechas entre las distintas manifestaciones artísticas, como si intentara relativizar los límites entre ellas. Por otra parte, con esta nueva mirada de cubierta-escultura se puede hacer una relectura del espacio exterior, donde esta superficie en altura cobra una importancia inusitada como reflejo de lo mítico y misterioso que acompaña a los peregrinos en una misa al aire libre. Otro aspecto fundamental es la importancia que le brinda Le Corbusier al hombre como centro de sus creaciones. En Ronchamp el arquitecto establece un contacto directo entre la obra y su entorno, ligando al ser humano con aquellas fuerzas cósmicas que rigen su existencia. Paolo Sustersic se refiere a esta edificación como una instancia en la cual se une la idea de lo sacro con el hombre y su materialidad.

Al pensar en la percepción espacial tanto en Ronchamp como en la Cripta Güell, es posible plantear una clara similitud a partir de estos espacios 'amorfos', misteriosos y que desbordan subjetividad. Gaudí rompe en esta edificación con las técnicas del pasado, utilizando nuevos sistemas que colaboran a crear ritmos espaciales que se alejan de las soluciones rectilíneas acostumbradas. El arquitecto incorpora figuras geométricas complejas que se apartan del típico uso del arco y la bóveda. Descubre las superficies compuestas por líneas rectas que determinan espacios curvos, como paraboloides, hiperboloides, helicoides y otras que se derivan de ellas. Se trata de una edificación que intenta superar, a través de nuevos sistemas constructivos, los conceptos góticos de la espacialidad, simplificando el exceso de contrafuertes y columnas que son reemplazados por una estructura global. Su obra es una mezcla de excesos simbólicos, espacios complejos pero racionales y, elementos tradicionales.

La Iglesia de San Givovanni Rotondo, por su parte, presenta espacios encerrados dentro de una estructura macro que los contiene, planteando una percepción contraria a la realidad. Renzo Piano juega con lo que parece y lo que no es, desarrollando un modo de percibir la realidad acorde a las circunstancias que la envuelven. El aula litúrgica puede acoger a miles de personas, pero manteniendo el sentido de recogimiento gracias a la disposición de los bancos y a la manera en que las vidrieras elaboran la luz interior. Otro aspecto importante en la percepción de esta iglesia es la sonoridad ambiental y las vibraciones que se generan, sobre todo al escuchar el órgano. Renzo Piano relacionó estos aspectos acústicos con todo el diseño de interior, buscando el vínculo entre las espacialidades compartimentadas y la música que se filtra entre ellas. La cripta, situada por debajo del templo, resulta de suma importancia para la acústica de la Iglesia. Este espacio actúa como caja de resonancia – incluso la disposición de los bancos ha sido estudiada por el arquitecto para mantener el tiempo justo de reverberación –. Una iglesia que busca el silencio, pero también la vibración en la sonoridad espacial.

Queda claro que lo que vincula a la Cripta Güell, con Ronchamp y San Giovanni es esta búsqueda constante de experimentación e innovación, quebrando estructuras y límites ya establecidos. Los tres arquitectos han buscado dar un paso más por sobre lo que imperaba en su entorno, ligando las necesidades específicas con sus ideas aventureras y novedosas.

Simbología e iconografía

Charles Jencks (1984) afirma que cada edificio puede operar como metáfora, cuanto menos familiar resulta un edificio, más probabilidades hay de buscarle comparaciones y simbologías.

Según él, en Ronchamp esto queda descubierto dado su sugerente forma. La edificación de Le Corbusier ha sido vinculada al aspecto de un pato, de un barco y, también, a dos manos en actitud de rezo. Estos signos operan desde el inconsciente del espectador, vinculando la construcción con formas e ideas reconocidas. Hay que reconocer que esta iglesia desestabiliza a quien la observa por sus características formales, e induce a buscarle significados en lo cotidiano. La realidad es que, en palabras de Le Corbusier, la morfología de esta edificación tuvo origen en un viaje que hizo el arquitecto en 1946 a la playa de Long Island, cerca de New York, donde al ver un cangrejo, sintió el deseo de copiarlo. Él mismo describe que al ver el caparazón tuvo ganas de diseñar esta forma en alguno de sus proyectos y lo guardó en un cajón, como un *objet trouvé*, hasta el momento en que dibujó el tejado de la capilla de Ronchamp.

En cuanto a la iconografía, el protagonismo absoluto se centra en la puerta de entrada a la Iglesia. Se trata de una puerta, revestida en cada cara por ocho láminas metálicas pintadas a mano por el arquitecto y luego esmaltadas en horno. Los temas y motivos a los cuales hace referencia Le Corbusier en estas imágenes son muchos y muy variados. La Biblia, la mitología griega, la observación del cosmos son algunas de las fuentes que utiliza como punto de partida de su obra plástica. Es importante tener en cuenta que no es posible simplificar la interpretación a un único significado, pues de esa manera no se aborda lo esencial de su creación. Esta diversidad de miradas, de reminiscencias y contenidos es lo que le da riqueza a su obra y, a la vez, lo ubica como un visionario de ideas y conceptos que se desarrollan en la segunda mitad del siglo. Las fuentes que sirven para dar comienzo a una imagen se terminan diluyendo en el proceso de la creación. Uno de los relatos que aparece con mayor fuerza en la cara exterior de la puerta es el del Apocalipsis. Allí, pueden verse franjas que se apilan unas sobre otras: la franja superior corresponde al cielo, cargada de nubes, mientras que la franja inferior se relaciona a la tierra. En ella hay un río cuyo recorrido sinuoso, puede compararse a la figura de una serpiente, animal vinculado a la tierra que, según el retrato del Apocalipsis, correspondería al dragón. Este río sinuoso simboliza también - según palabras de Le Corbusier - el camino de la vida y las vicisitudes que hay en ella. En la franja intermedia están las manos, que también podrían ser las alas de la mujer que huye del dragón según el relato del Apocalipsis. Estas manos cobran mucha importancia por su tamaño y ubicación, remitiendo a la idea del rezo y la oración. Alberto Sarmiento (1998) argumenta que posiblemente el gesto de las manos se inspira en una pintura bizantina que le llamó la atención al arquitecto. En esta imagen, Cristo levanta la mano derecha en actitud de bendecir y María con su mano izquierda y la palma hacia arriba recuerda la actitud de recibir. Es importante, para el análisis iconográfico, tener en cuenta que esta franja intermedia actúa como espacio de reconciliación de los opuestos. El lugar de encuentro entre cielo y tierra. En ambos extremos se erige una figura simbólica, el pentágono y la estrella. Por último, en la parte inferior de esta franja intermedia se ven dos letras F, giradas una respecto a la otra. Aquí Le Corbusier hace referencia a la idea de fusión, concepto y simbología ya usada por él en otras obras. También, en esta franja se destaca la figura de una ventana que hace alusión a la luz y la posibilidad de encontrar otros horizontes. Respecto de los colores, se puede ver como el artista sigue la misma línea del diálogo entablado a partir de las formas. Se genera un juego constante entre el rojo y el azul, dos colores opuestos. El primero ligado a la actividad y el calor, mientras que el segundo asociado a la calma y el frío. Otra vez la interacción de los opuestos: el día y la noche, el ruido y el silencio.

En la cara interior, los elementos simbólicos que se destacan especialmente son las huellas, las cuales

hablan de una presencia anterior y transitoria, símbolo del visitante. De esta manera, Le Corbusier hace referencia a la presencia de seres vivos vinculados con la tierra y el cosmos. Esta idea de huella o impresión grabada que traspasa las fronteras del tiempo, también está presente en otros sectores de la capilla, tales como en la puerta de hormigón que comunica los dos altares por el este, donde dejó grabada una concha de cangrejo o, en uno de los extremos de la puerta principal, donde quedaron las huellas dactilares del arquitecto, a modo de firma. Esta puerta principal proclama gran parte de la filosofía de Le Corbusier, mostrando su capacidad y sensibilidad al momento de exteriorizar el contacto humano con la eternidad. No es tan solo una puerta, sino que es el traspaso hacia un terreno espiritual, inundado de alusiones a lo sagrado y lo divino.

Cabe mencionar aquí otros elementos importantes respecto a la iconografía de la capilla, como por ejemplo la escultura policromada de la Virgen que se encuentra emplazada, como ya se mencionó, sobre el soporte giratorio en el muro este que divide el altar interior del exterior. Esta imagen resulta de suma importancia debido a que es el único vestigio de la antigua iglesia destruida. Otra escultura trascendente, en el conjunto de la capilla, es la gárgola que sobresale de la cubierta y que actúa como único desagüe que abastece un estanque circular de hormigón, que es por sí mismo un elemento escultórico. La direccionalidad de la gárgola ayuda a identificar desde el exterior el eje longitudinal interior. Tanto esta escultura como la pileta de hormigón resultan ornamentos esenciales que acompañan a la blancura del muro.

Conclusiones

Michel Vovelle (1984) plantea la importancia de buscar las creencias compartidas por una sociedad y vincularlas con las representaciones y objetos creados por el hombre. De esta manera, las imágenes pasan a ser mediadoras entre los pensamientos y la realidad, dejando a la vista los esquemas colectivos. El siglo XX, desde esta perspectiva, se funda sobre la idea del entendimiento científico y la producción industrial. Algunas formas de ver el mundo se arrastran desde los siglos anteriores y se mantienen intactas tales como la fe en la razón y el empirismo que se adopta como el método que guía al mundo, dejando de lado otras formas intuitivas de conocimiento. Según Benévolo (1994), se trata de un período en donde se enfatiza el concepto de civilización frente a la idea de barbarie. Desde aquí parte el arte moderno y los estudios arquitectónicos en general. El ejemplo más paradigmático de esta manera de apropiarse del mundo y su estética es la Bauhaus.

Por otro lado, para reflexionar acerca del concepto de espacialidad en el ser humano se debe partir de las fuertes influencias del contexto sociocultural. La evolución de los factores económicos, tecnológicos y sociales determinan ciertos cambios en el diseño de los espacios que afectan al comportamiento del hombre. El espacio no es un concepto abstracto, desligado de la vida cotidiana sino que se organiza a partir de una interacción constante con la estructura ideológica de la comunidad que lo rodea. Con la llegada del siglo este concepto se acomoda al ciudadano contemporáneo, dejando de lado la idea de un espacio único. Los arquitectos modernos manejan los espacios y sus funciones de una manera novedosa, alejada de las teorías que se imponen desde la Antigüedad. Esto se puede ver en la funcionalidad que juega un papel muy importante en el tratamiento del interior, así como también en la integración con el entorno. Especialmente el movimiento racionalista de entreguerras fue quien marcó el retorno a los volúmenes elementales y la evasión del ornamento a favor de los espacios limpios y austeros.

Si se presta atención a las artes plásticas de las primeras décadas del siglo, específicamente el movimiento cubista, aparece la búsqueda de una visión abierta mediante el uso de puntos de vista simultáneos. Se trata de la intención de mostrar muchos aspectos de un mismo objeto en una sola imagen. En concordancia con este planteo Christian Norberg Schulz (2005) propone que se puede pensar la concepción de la espacialidad en el siglo a partir de la idea de simultaneidad. En el mundo moderno el papel predominante de los medios de comunicación y la movilidad potencial contribuyeron a generar una nueva concepción del espacio mediado por lo simultáneo. Esto despierta la idea de coexistencia de lugares, ya explicado por Moholy Nagy en 1929 y Gropius años más tarde, lo cual ubica al hombre contemporáneo en una nueva espacialidad y una nueva visión del mundo. Se trata de una 'apertura virtual' que se enfrenta al espacio cerrado y autosuficiente del pasado. Esta mirada le brinda mayor importancia a la idea de apertura y continuidad en contraste con los lugares aislados de otros períodos históricos, pero esa apertura es principalmente horizontal, ya que la dirección vertical, más vinculada con el cielo y la 'dimensión sagrada', va quedando en el olvido. Se trata de nuevas ideas que comienzan a gestarse en las últimas décadas del siglo XIX y tienen como característica fundamental la pérdida de la autoridad del centro simbólico. Se genera una mirada más libre del mundo que busca, al menos en la teoría, estar al alcance de todos. Son concepciones que hablan de un nuevo hombre y nuevos vínculos con la tierra y el cielo. Este sujeto moderno plantea la idea de participación global dentro de un mundo abierto.

Otro aspecto importante a tener en cuenta en relación al espacio interior en este período, se vincula con la imposición de estilos; ya que desde fines del siglo XIX los teóricos empiezan a rechazar las composiciones académicas y esta idea de estilos como dictadores de estética y conservadores de un tipo de espacialidad. Este rechazo implica la necesidad de nuevos lenguajes formales para poner en práctica otras concepciones espaciales. En un primer momento, el siglo se abre con la estética modernista, un trampolín hacia los estudios, visiones y acciones que se llevarán a cabo en los siguientes años. Este estilo parte como respuesta estética contra el mundo industrial y se interesa por la morfología de la naturaleza y el simbolismo. A partir de allí, se salta a la concepción racionalista basada en la pureza geométrica. El espacio aparece como un punto de partida de la nueva arquitectura, así como también se relaciona con las búsquedas de pintores y escultores. Como se dijo en párrafos anteriores, la idea de construcción de espacios se vincula con la liberación de la forma, especialmente dada por las nuevas técnicas. También, la concepción lecorbusiana del hombre como el centro de la edificación va cobrando cada vez mayor importancia dentro de la concepción espacial del hombre y su arquitectura. Sus teorías, que tanto han influenciado en los demás arquitectos, recuperan la dimensión humana para incorporarla a su producción. Sobre todo por estas ideas, Le Corbusier se presenta como el personaje más emblemático del siglo.

Para terminar, se podría pensar que el movimiento moderno fue el punto de partida de una nueva manera de encarar la espacialidad. Buscó elaborar formas genuinas para suplantarse el historicismo imperante y abrió las puertas de una nueva sensibilidad que se hizo sentir no sólo en la arquitectura sino en todas las manifestaciones artísticas. Más adelante permitió la concreción de la planta libre y la forma abierta y los espacios públicos pasaron a tener una comunicación fluida con el interior de los edificios, permitiendo así pensar en conceptos tales como libertad e igualdad. Finalmente, con el posmodernismo se cierra la brecha entre pensamiento y sentimiento. Tal como plantea Norberg Schulz se puede hablar de una evolución desde las

reflexiones básicas, un tanto vagas, de los primeros años del siglo, “... hasta las obras variadas e inclusivas de la generación posmoderna ...” (2005, pg. 255).

Lista de Referencias Bibliográficas

- Algarín Comino, M. (2006) *Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción del espacio*. Barcelona: Editorial Fundación Caja de Arquitectos.
- Benévolo, L. (1994) *Historia de la Arquitectura* (7º ed). Barcelona: Ed. Gili.
- Baker, G. H. (1985) *Le Corbusier: Análisis de las formas*. Barcelona: Editorial Gili.
- Choay, F. (1961) *Le Corbusier*. Barcelona: Editorial Bruquera SA.
- Delgado Orusco, E. (2006) Entre el suelo y el cielo. Notas para una cartografía de la arquitectura y el arte sacro contemporáneo. En *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas* Nº 39. [consulta: junio de 2009]: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2358111>>
- Gans, D. (1988) *Le Corbusier*. Barcelona: Editorial Gili.
- Jameson, F. (1996) *Teoría de la posmodernidad* (2º ed). Madrid: Editorial Trotta.
- Jencks, C. A. (1984) *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. (3º ed). Barcelona: Ed. Gili.
- Mackay, D. (2002) La búsqueda de un nuevo lenguaje en el pasado en *Barcelona, Metrópolis Mediterránea*. [consulta: junio de 2009]: <http://www.bcn.cat/publicacions/b_mm/ebmm58/bmm58_qc56.htm>
- Moholy-Nagy, L. (1929) *De los materiales a la arquitectura*. Munich: Albert Langen.
- Norberg Schulz, C. (2005) *Los principios de la arquitectura moderna*. Barcelona: Editorial Reverté.
- Sarmiento, J. A. (1998) La puerta de Ronchamp. En *DC. Revista de crítica arquitectónica*, núm. 1. [consulta: junio de 2009]: <<http://hdl.handle.net/2099/1917>>
- Sustersic, P. (1998) Le Corbusier y la capilla de Ronchamp. En *DC. Revista de crítica arquitectónica*, núm. 1 [consulta: junio de 2009]: <<http://hdl.handle.net/2099/1914>>
- Vovelle, M. (1985) *Ideología y mentalidades*. Barcelona: Editorial Ariel.

Bibliografía

- Argan, G. C. (1966) *El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Boesinger, W. (1992) *Le Corbusier*. Barcelona: Gili.
- Curtis, W. J. R. (2006) *La arquitectura moderna desde 1900*. Nueva York: Phaidón.
- Champion, R. A. (1980) *La arquitectura del siglo XX*. Buenos Aires: Espacio Editora.
- Ching, F. (1993) *Arquitectura: Forma, Espacio y Orden*. México: Ed. Gill.
- Cohen, J. L. (2004) *Le Corbusier*. Colonia: Taschen.
- Colquhoun, A. (1991) *Modernidad clásica y tradición*. Madrid: Editorial Júcar.
- Curtis, W. J. R. (1986) *Le Corbusier: ideas y formas*. Madrid: Editorial H. Blume.
- Drexler, A. (1981) *Transformaciones en la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Gili.
- Frampton, K. (2002) *Historia crítica de la arquitectura moderna* (11ª ed). Barcelona: Gili.
- Giralt-Miracle, D. (2002) *Gaudí. La búsqueda de la forma*. [consulta: junio de 2009]: <http://www.seacex.es/documentos/gaudi_introduccion.pdf>
- Lahuerta, J. J. (1993) *Antonio Gaudí: 1852-1926: Arquitectura, ideología y política*, Madrid: Electra.
- Montaner, J. M. (1997) *Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo*

- XX. Barcelona: Editorial Gili.
- Montaner, J. M. (1998) *La modernidad superada: arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Editorial Gili.
- Montaner, J. M. (1999) *Arquitectura y Crítica*. Barcelona: Editorial Gili.
- Pérez Rojas, J.; García Castellón, M. (1994) *El siglo XX: persistencias y rupturas*. Madrid: Editorial Silex.
- Pevsner, N. (1968) *Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño*. Barcelona: Editorial Gili.
- Rojo Albarrán, E. (1988) *Antonio Gaudí, esa incomprendido: La Capilla Güell*. Barcelona: Editorial Los libros de frontera.
- Sanz Botey, J. L. (1998) *Arquitectura en el siglo XX: la construcción de la metáfora*. Barcelona: Editorial Montecinos.
- Stirling, J. (1993) Ronchamp: la capilla de Le Corbusier y la crisis del racionalismo. En *Anales de Arquitectura*, num 5. [consulta: junio de 2009]: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2556557>

Summary: The 20th century is characterized by a wide profusion of movements and ideas; it turns out difficult to determine paradigms and examples to conceptually unify interior spaces of that period. On the other hand, the link of this century with sacred art suffers important changes. It is ordained by three key moments based on the history of mentalities and reigning aesthetics. During the first years the modernist spirit prevails; in a second term rationalistic character appears as a base of all operations and ways of thinking; and finally, postmodern design is an indicator of a new preponderant ideology for the last decades of 20th century and dawn of 21st. Among these three moments, modern rationalistic movement is outlined by the emblematic Le Corbusier whose thought officiates as a hinge of design productions for the last times.

Key words: Antoni Gaudí - Chapel of Notre Dame du Haut, Ronchamp - Church of Colònia Güell - Interior Design - Le Corbusier - Modernism - Posmodernism - Racionalism - Renzo Piano - San Giovanni Rotondo - 20th century - 21st century.

Resumo: O século XX se caracteriza por uma vasta profusão de movimentos e idéias, por isso, é difícil determinar paradigmas e exemplos que unifiquem *conceitualmente* o espaço interior do período. Por outro lado, o vínculo deste século com a arte sacra sofre importantes transformações. Ordena-se a partir de três momentos-chave baseados na história das mentalidades e estéticas reinantes. Nos primeiros anos domina o espírito modernista; em *segundo lugar* irrompe o racionalismo como base de todas as operações e formas de pensar; e, por último, o design posmoderno como indício duma nova ideologia preponderante nas últimas décadas do século XX e na aurora do XXI. Destes três momentos destaca-se o movimento moderno racionalista com o emblemático Le Corbusier cujo pensamento é um pivô com as produções do design dos últimos tempos.

Palavras chave: Antoni Gaudí. Capela Notre Dame du Haut, Ronchamp. Cripta da Colônia Güell. Design de interiores, Le Corbusier. Modernismo. Posmodernismo. Racionalismo. Renzo Piano. São Giovanni Rotondo. Século XX. Século XXI.