

ÁNGEL MEDINA

Profesor de Filosofía (R)  
Georgia State University

MILÁN V. VANČURA

Arquitecto PhD.  
Institute of Technology  
Georgia, USA.

**LA ARQUITECTURA RELIGIOSA**  
**DE JOŽE PLEČNIK**

*Introducción: Estética y realizaciones.*

La obra arquitectónica de Jože Plečnik tiene un valor ejemplar para un momento como el nuestro en que, en la ausencia de principios culturales que rijan el diseño, el arte en general oscila entre el sometimiento extremo a paradigmas conceptuales, la pura experimentación sin limitaciones de género o estilo, y la copia o aprobación de obra hecha, como si se tratara de datos informativos, sin adecuado respeto hacia el imperativo creador que ha guiado siempre a la ética de la estética. La arquitectura de este maestro, tanto en artesanía como en estilo, no se somete fácilmente a juicios limitados dentro del espacio, el tiempo, la ideología o el gusto. Porque en efecto Plečnik vivía, entre 1872 y 1957, en un período de transición y de pleno auge del Modernismo, y trabajó en la zona histórica y geográfica del centro y sureste de Europa, también de transición entre culturas engendradas por el imperio ro-

mano y luego asimiladas por el imperio austro-germánico, pero siempre con pretensiones de genuina identidad eslava. Nuestra dificultad de enjuiciamiento de este hombre humilde y al mismo tiempo magistral se debe sobre todo a la común incomprensión del movimiento moderno en estética.

Al Modernismo se le ve en la actualidad como una colección de obras expresionistas, abstractas y funcionalistas, divididas entre el culto de la poesía y el de la técnica, frutos de personalidades egocéntricas, y a fin de cuentas miradas siempre desde posiciones, o bien tradicionalistas, o bien postmodernas, que impiden por lo general un abordaje claro y sin prejuicios del tema. Lo que un modernista docente, Paul Klee, enseñaba, o mejor dicho, lo que transmitía a sus estudiantes de arte y arquitectura en la Bauhaus era precisamente su curiosidad ante el desarrollo de los eventos materiales y vitales del entorno. Tal curiosidad era activa y manipulativa y, paradójicamente, hacía que la forma, la naturaleza misma de las cosas y procesos, llegara al ojo del creador "desde dentro", es decir, desde el interior del tiempo y de la atención aplicados al entorno. Pero la abstracción, la prolongada atención a las circunstancias, no era en Klee acto individual de un sujeto sino que se enmarcaba siempre dentro de los procedimientos de un género, oficio o menester, y estilo. Para Klee, la abstracción artística no era, pues, un medio de desembarazarse del estilo, sino un modo intuitivo de hacer que estilo y contenido se adaptaran a las sugerencias ofrecidas por cada arte y sus oficios para la creación de formas reales en vez de imágenes representativas. Según Klee, las formas engendradas por la abstracción no eran formas puras sino formas con vida propia dentro de un repertorio de quehaceres y temas heredados. En este sentido, intuición, imaginación y abstracción eran, para él, sólo distintas maneras de describir y dar nombre a una creación y recreación de la realidad en la que cooperan el ser humano y su circunstancia.

Las dos notas más importantes del Modernismo contenidas en las mencionadas actitudes de Klee son: en primer lugar, la substancialidad de la obra de arte como cosa más bien que como representación, y, en segundo lugar, la necesidad de arraigar reiteradamente el oficio artístico en la *naturaleza de las cosas*, es decir, en una coherencia *vivida* (tal como la entendía Maurice Merleau-Ponty) entre las posibilidades del entorno y la libre determinación de fines o programas diversos por cada comunidad humana. Estas notas son claramente más signi-

ficativas con respecto a la arquitectura que para el resto de las artes. El arte del arquitecto Plečnik se fundó precisamente en los dos principios citados: el de la substancialidad, no instrumental sino vital, del objeto construido, y el de su relación con valores tectónicos naturales.

Al mismo tiempo que Plečnik daba forma a sus obras en Viena, Praga y Lubliana, los teóricos de la arquitectura cubista en Praga, Hofman y Janák entre ellos, elucidaban intelectualmente dos tectónicas que ellos consideraban naturales, la primera asociada con las culturas del sur de Europa, y la segunda con las del norte, pero también con Egipto, el Medio Oriente y Asia. Siguiendo y ampliando a Riegl, definieron estos teóricos una tectónica prismática básica, es decir, de tensiones horizontales y verticales, y de despliegue visual en perspectivas de concavidad longitudinal. En contraposición con esa tectónica Clásica o Mediterránea, definieron ellos, también, una tectónica piramidal anti-Clásica, es decir, de tensiones oblicuas y de despliegue táctil, donde la profundidad se manifiesta ante todo en una concentración de la consistencia interior en superficies convexas de planos modulados.

En vez de insistir en una oposición entre una arquitectura historicista alegórica o figurativa y una arquitectura abstracta o funcionalista, Plečnik comprendió desde sus inicios en la escuela de Wagner que tanto el figurativismo clásico como la abstracción nórdica y oriental obedecían a posibilidades tectónicas naturales, cada una con su monumentalidad peculiar. Cada una de estas tectónicas debería aplicarse a la realización de fines distintos. O bien, ambas deberían ser combinadas cuando los fines de una creación concreta permitían una coordinación entre ellas, como en el caso de la compenetración entre lo visual y lo táctil en sus brillantes reformas del ingente complejo del Castillo de Praga [il. 1: Jardines de las murallas; *Impluvium*]. Por otra parte, cuando ciertos fines sugerían la necesidad de subordinar lo visual a lo táctil, Plečnik utilizaba otras combinaciones tectónicas que se adaptaban a tales intenciones, como en el caso de sus múltiples intervenciones en su Lubliana natal que crearon en ella en pleno siglo xx una intimidad comunitaria más típica de la ciudad-estado que de la urbe moderna, es decir, una intimidad no reñida con la monumentalidad [il. 2: Circuito del río].

*Arquitectura religiosa: celda, faro y ataúd.*

La arquitectura religiosa de Plečnik es en muchos sentidos la parte más personal y, no obstante su belleza e intrepidez constructiva, la parte más simple de su obra. En vez de ser gobernada, como los trabajos de urbanización en Praga y Lubliana, por motivos tradicionales recreados de acuerdo con ideales políticos y estéticos modernistas, la extensa obra religiosa del maestro (iglesias de ciudad o de campo, capillas conmemorativas, monumentos, fuentes y cementerios) se inspiró en su sobria moralidad popular casi jansenista. Ésta, a su vez, se fundó, de acuerdo con la compulsión de repetir descubierta por Freud, en aspiraciones inconscientes a 'vivir muriendo', es decir, a poner el fin último en el más allá y a posponer al mismo tiempo todo fin. No es de extrañar, pues, que no encontremos en su obra religiosa recursos formales tan complejos como el montaje y el *collage*, que crearon en Praga y en Lubliana densos juegos de lenguaje arquitectónicos. El recurso formal casi exclusivo en su obra religiosa es la metáfora entre objetos artesanales, como la celda, el faro y el ataúd, y objetos arquitectónicos dedicados a varios aspectos del culto y ceremonial religiosos. Pero hay que insistir en que esas metáforas no produjeron triviales paralelos formales entre objeto artesanal y objeto arquitectónico; Plečnik dio al objeto arquitectónico una robusta continuidad metonímica con respecto a los usos y contextos humanos del objeto artesanal.

Los motivos principales de la obra religiosa de Plečnik están de acuerdo con sus contribuciones, dentro de la arquitectura civil, a la creación de una moralidad pública democrática, robusta y austera, en los nacientes estados checoslovaco y yugoslavo. Las antiguas virtudes étnicas de sus pueblos, que habían sido modificadas y realzadas durante el paso a la Edad Media por una práctica espiritualidad monacal, habían de renacer con esa moralidad. En las principales iglesias que Plečnik construyó en sus años de iniciación y madurez, se recrea simbólicamente la simbiosis entre la solidez clásica y la inquietud eslava que diera resultados tan peculiares en la arquitectura románica y en el Barroco Gótico del sureste europeo. Pero la nota privada de interacción inconsciente con la muerte se apunta siempre acá y allá en esas iglesias, principalmente en la prominencia de las criptas que se ilustrará más adelante en la discusión de ejemplos concretos. A medida que se acen-

túa su preocupación por el tema de la muerte, empezará a manifestarse claramente en sus obras una decidida actitud constructivista y, junto a ella, un abandono casi total de los rasgos visuales clásicos por los rasgos kinéticos y táctiles que según Worringer caracterizan a las formas nórdicas. Estos últimos rasgos adquieren una prominencia total en las iglesias rurales de los años de senectud y, sobre todo, en esa obra espléndida de culminación que es el cementerio de Žale en Lubliana.

Con estas breves indicaciones del desarrollo de la obra religiosa, se puede pasar ya al examen de ejemplos significativos. La iglesia del Espíritu Santo (1910-1913), situada en uno de los barrios obreros de Viena [il. 3: Iglesia del Espíritu Santo, fachada], ilustra muy bien la mezcla de la actitud visual clásica, encarnada en la planta y elevación basilical de la nave, con la actitud táctil nórdica, encarnada en la cripta. En la nave, el espacio está tectónicamente *definido* como volumen; en la cripta, el espacio está tectónicamente *modulado* por medio de la distribución en cubículos. Como en la planta-en-el-espacio (*Raumplan*) de Loos, la unión de estas dos variedades tectónicas apunta aquí a una elaboración de las actitudes étnicas por medio de motivos plásticos proto-Cubísticos. La nave [il. 4: Espíritu Santo, nave] encierra un espacio continuo cuya densidad cambia desde una zona profunda en sombra a una zona elevada de luz en suspensión; la obscuridad se define por los tenues vislumbres de claridad, y la claridad por las sombras fantasmas que flotan en la luz. La tensión interna de este espacio continuo se halla incrementada por el contraste entre la orientación de la casi cuadrada planta en sombras y el ritmo de columnas, vigas y ventanas en el clerestorio.

Al dejar la nave romana y descender a la cripta, el concentrado espacio de la nave se despliega y se pone en movimiento [il. 5: Espíritu Santo, cripta]. Un ensamblaje de parales y vigas, no romano sino nórdico, transforma la precedente definición del espacio por medio de la luz, en una modulación por medio de planos fracturados oblicuamente dentro de cubículos. La profundidad visual de la cripta se desplaza a estas equívocas superficies táctiles. En efecto, la organización básica de cada una de las celdas creadas por los pilares y vigas de la cripta es en principio perfectamente cúbica, pero las aristas de las bases y capiteles y las aristas de los pilares han sido contorneadas y, en la parte superior de los capiteles, las conexiones con las vigas y con el techo se han desplegado en forma de pirámide invertida. Toda esta



modulación se encamina a redondear los cubículos básicos creando una oposición virtual entre esfera y cubo que es la que pone a las superficies en movimiento y las traza y retraza con afán que no es ya visual sino táctil [il. 6: detalle de la cripta].

Si la iglesia del Espíritu Santo en Viena es romana con capa eslávica la del Sagrado Corazón en Praga, 1919-1932, es, en los propósitos del arquitecto, una iglesia nacional eslávica, pero con capa romana. Si, en la primera, la nave se orientaba imaginariamente hacia el altar, en la segunda tiene una orientación mucho más equívoca en la que se diluye la perspectiva visual romana [il. 7: Sagrado Corazón, interior]. Como hay sólo un delicado balcón que delimita un estrecho clerestorio, la totalidad de la nave es aparentemente más unitaria aquí que en el Espíritu Santo; pero la orientación kinética y táctil, y por tanto eslávica, de este espacio es indudable. La profundidad visual típica de la planta basilical resulta aquí imposible porque, aunque esta nave es aproximadamente un cuadrado, su suelo está diseñado en ritmos circulares que se despliegan, en ángulos de sesenta grados, en todas las direcciones. Las pilastras y las cruces metálicas aplicadas a los muros se alternan también rítmicamente distrayendo la continuidad de la mirada, y, cuando la luz de las ventanas estratégicamente situadas a gran altura se desliza ajustadamente bajo el techo, el artesonado de doble capa de vigas alinea en direcciones contrapuestas su típico diseño de cofres.

La cripta de este templo eslávico es, sin embargo, romana, completándose así su oposición diametral al conjunto nave-cripta del Espíritu Santo [il. 8: Sagrado Corazón, cripta]. En el Sagrado Corazón, la cripta en vez de ser monástica es un recinto funerario típicamente clásico. Está trazada transversalmente al término de la nave y constituye así la base subterránea de la ingente y aplastada torre que sirve de muro al altar mayor en toda la anchura del edificio. Una serie de lunetas que dan cobijo a la iluminación a intervalos regulares acentúa la perfecta geometría de la bóveda de medio cañón. El diseño de este sereno y misterioso túnel es claramente paralelo al de la majestuosa *porte-cochère* del apartamento presidencial que Plefenik había instalado ante el tercer patio del castillo.

Si todos estos elementos del interior contribuyen inicialmente a la caracterización de la iglesia del Sagrado Corazón como la sede

de un poder espiritual eslávico afín al del estado checoslovaco, no puede dudarse de las intenciones del arquitecto, en tal sentido, cuando se percibe en su exterior la masiva armonía de este edificio-contenido-en-edificio de típica factura plečnikiana [il. 9: Sagrado Corazón, exterior]. Un muro de ladrillo lustroso marrón, casi morado, constituye la enorme base de la iglesia. La base reviste y también sirve de pedestal a una estructura de templo Clásico que asoma en el remate. Esa estructura está cubierta por un tejado Clásico a dos aguas y puntuada por un ritmo de ventanas rectangulares con guirnaldas que las enmarcan. La concentración de pilares y ventanas en el remate crea la impresión de un fino templo griego que se sumerge en, y al mismo tiempo se eleva sobre, un mausoleo bárbaro. En los morados muros del panteón se inserta un diseño de ladrillos enclavados rítmicamente al sesgo con la argamasa. Cuando el solemne muro se despliega al elevarse en forma de embudo, los ladrillos aplicados quedan reducidos a proyecciones angulares distribuidas a modo de espinosa corona [il. 10: Sagrado Corazón]. El imponente muro morado protege el templo sumergido en él contra la agitación de la ciudad y lo hace retraerse hacia su propio interior como ocurre en los palacios renacentistas urbanos. Pero liberándose de esta reclusión, el blanco remate de la torre mira con el ojo de su reloj hacia las alturas del castillo en diálogo de poder a poder con la ciudad de por medio.

La combinación de celda y faro, que se ha señalado en las respuestas de Plečnik a las necesidades simbólicas profundas de la arquitectura religiosa en un país naciente, se complica y enriquece en los ejemplos construidos en su país natal. Por razones de espacio, se examinarán aquí sólo tres iglesias del tipo populista eslávico. La primera de éstas es la de San Francisco, 1925-1930, que pasa casi desapercibida en el barrio urbano de Plečnik, en Lubliana. A pesar de su ubicación urbana, San Francisco, con el color marfil de su fachada y la alta aguja, montada en columnas, de su redonda torre, tiene el carácter típico de las iglesias populistas eslávicas [il. 11: San Francisco de Šiška, exterior]. Su forma, tanto como su función, es la del faro que congrega desde una loma o desde la solitaria y blanca lejanía a los trabajadores de la comarca.

El templo tiene una nave integral sin arcadas ni capillas laterales. Las columnas que hubieran definido esas arcadas están tan próximas a los muros que parecen ser los soportes exteriores de un templo grie-

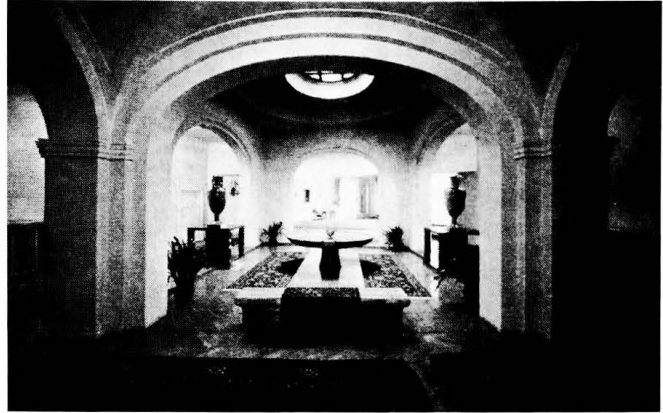


go desplazados al interior, y constituyen uno de esos edificios-contenidos-en-edificios tan usuales en Plečnik [il. 12: San Francisco de Šiška, interior]. San Francisco no tiene cripta como tal, pero la introducción de columnas en la nave y el hundido pavimento al centro de ésta dan la impresión de que cripta y nave se han convertido en un todo único. Refuerzan esa impresión las pequeñas y elevadas ventanas que confinan la luz en la parte alta de los muros y convierten las robustas columnas en cuerpos ingravidos. El hundido pavimento se convierte a su vez en piscina bautismal, en la que los fieles situados a tal nivel hacen presente con su inmersión la muerte en Cristo. Los estrechos reclinatorios invitan a su uso por un solo participante que se ve a sí mismo aislado de los demás y atraído sólo hacia la altura redoblada del altar, donde la sacra intimidad se centra en una blanca pirámide de mármol enmarcada en un coro triangular de serafines.

La integración sólo aparente de elementos y símbolos en todas estas iglesias es significativa. En realidad, más que de integración se trata aquí de una dispersión similar al carácter aditivo de las construcciones románicas, carácter que en Plečnik se manifiesta en un típico "desbandarse de las formas". La dispersión de éstas en cada obra y en las sucesivas apunta a una tendencia, dentro de la síntesis de Plečnik, a la ruptura del equilibrio entre la actitud visual y la táctil, las cuales, como se ha venido sugiriendo, cuando son auténticas, son actitudes étnicas y espirituales en el mundo más que simple uso estético de los sentidos. Y no es que quepa separar una dinámica puramente visual de otra táctil en la intencionalidad perceptiva ni en la constructiva, sino que, cuando predomina la primera en un todo armónico, se anticipan en él totalidades orgánicas en reposo, y, cuando predomina la segunda, las formas se anticipan sólo como horizontes provisionales de la acción. La ruptura de todos armónicos se deberá, pues, o bien a una confianza espontánea, casi pasiva, en las formas acabadas, o bien a una casi exclusiva entrega a la acción, con la consiguiente precariedad de toda forma. En la obra de Plečnik, la iglesia del Espíritu Santo y la del Sagrado Corazón son manifestaciones del *todo armónico visual-táctil*; por otra parte, la iglesia de San Francisco, y un segundo ejemplo de este tipo puramente eslávico, la de la Ascensión en Bogojina, 1925-1927, son manifestaciones del *todo armónico táctil-visual*.



1. Praga. Jardín de las murallas



Impluvium

## 2. Circuito del río



3. Iglesia del Espíritu Santo, fachada



4. Iglesia del Espíritu Santo, nave



5. Iglesia del Espíritu Santo, cripta



6. Iglesia del Espíritu Santo, cripta (detalle)



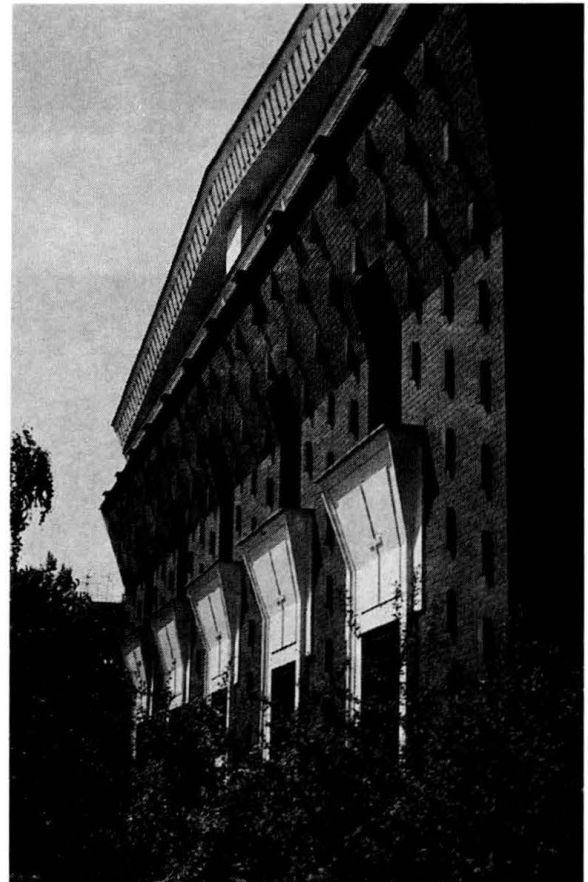
8. Iglesia del Sagrado Corazón, cripta



7. Praga. Iglesia del Sagrado Corazón, interior



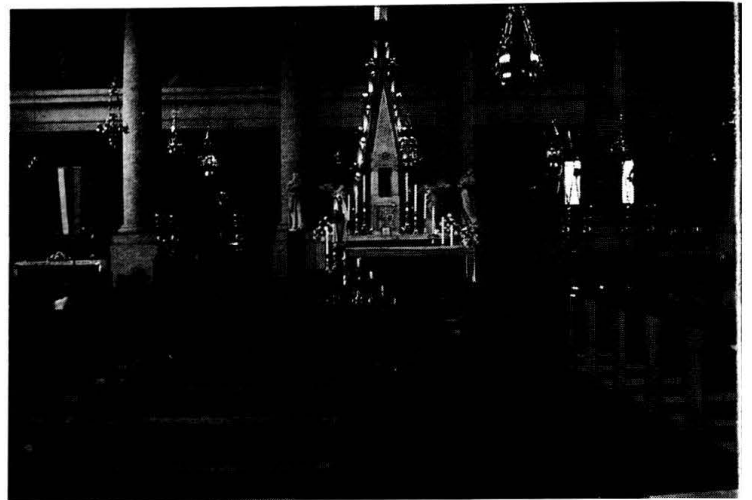
10. Iglesia del Sagrado Corazón, exterior



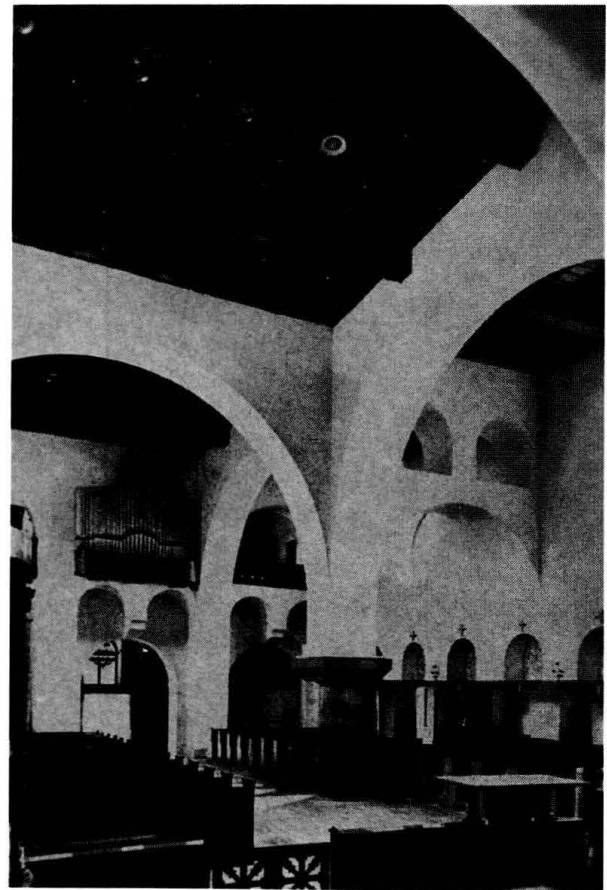
9. Iglesia del Sagrado Corazón, exterior



11. Lubiana. Iglesia de San Francisco de Siska  
Exterior



12. Iglesia de San Francisco de Siska, interior



13. Iglesia de la Ascención de Bogojina  
Interior

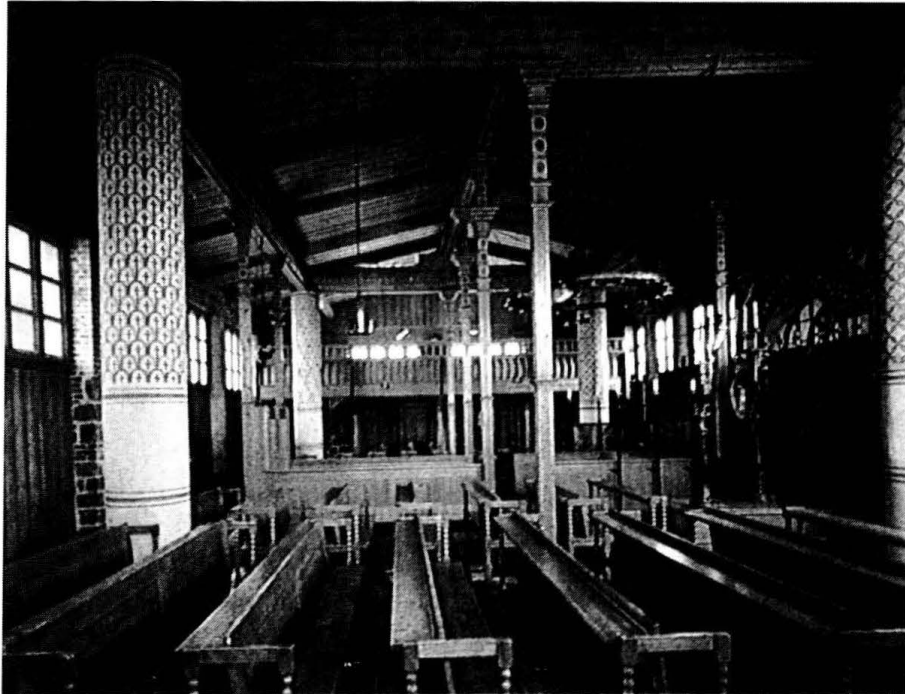




14. Iglesia de San Miguel de Barje, pórtico



15. Iglesia de San Miguel de Barje, exterior



16. Iglesia de San Miguel de Barje, interior



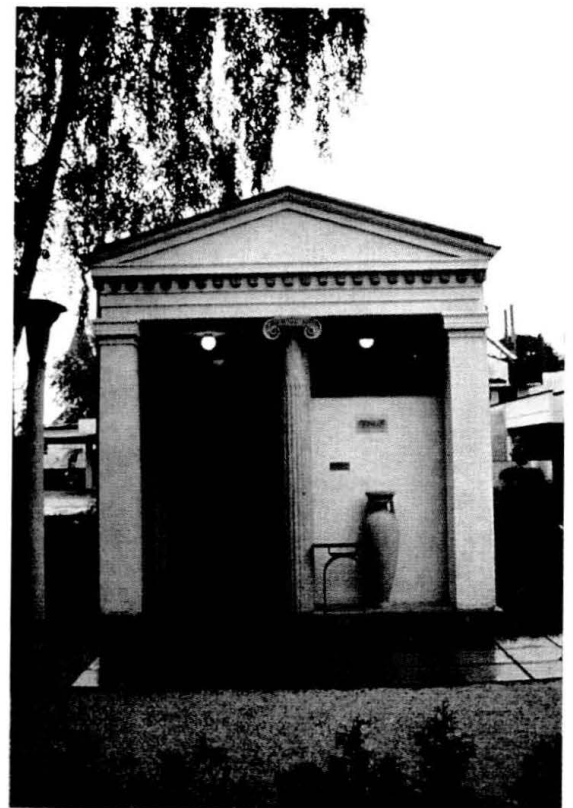
18. Cementerio de Zale, capilla principal



17. Lubliana. Cementerio de Zale, entrada



19. Cementerio de Zale, capillas privadas



20 Cementerio de Zale, capilla privada griega

Como iglesia rural eslávica, la Ascensión de Bogojina ha perdido toda apariencia clásica. Su complejo exterior, su rojo tejado principal en ángulo de cuarenta y cinco grados, y las estructuras cilíndricas en tres de sus esquinas, hacen referencia tipológica a los silos y pajares. La pluralidad de tejados manifiesta aquí el carácter aditivo románico. La torre principal tangente a la esquina izquierda se compone de varias fajas superpuestas de cemento y de columnas; la más alta de ellas, un anillo de columnas mucho más reducido que su base y desplazado del centro de ésta, se constituye en mirador sobre los prados y arboledas. El ábside cilíndrico de una capilla lateral en la esquina derecha, más amplio aún que la torre en la esquina opuesta, perfora el inclinado techo. A la espalda del edificio, sobre el baptisterio, una más fina réplica del tope de la torre principal sirve también de campanario. Todos éstos son elementos aditivos, como lo son también el pórtico de entrada; a la derecha de él, una arcada que abraza la capilla lateral que se ha mencionado; y a la izquierda, la sacristía que prolonga la fachada hasta la torre principal.

La articulación del interior está virtualmente impuesta por sus propios elementos aditivos, que se mencionan a continuación [il. 13: aspecto interior]. En el rectángulo básico de la nave se halla inscrito un triángulo isósceles cuyos vértices son los centros de las torres a un lado y otro de la fachada y a la espalda del edificio. Las circunferencias de las dos torres frontales han sido desplazadas con respecto a la nave: la mitad del círculo de la capilla de la derecha se inserta en la nave, mientras que la superficie total de la torre de la izquierda está fuera de ella. Como consecuencia, la base del triángulo inscrita a todo lo largo del frente de la iglesia no está centrada con respecto a la nave; en efecto, la mediana que une esta base con el tercer vértice del triángulo, que es precisamente el centro de la torre trasera, divide la anchura de la nave en secciones de dos tercios a un tercio.

Esa partición del interior está marcada por una hilera de pilares alternados con columnas que sustentan los arcos longitudinales y transversales de la nave, desde el zaguán hasta el fondo del presbiterio. Mirados desde la entrada, los arcos de la derecha son mucho mayores que los de la izquierda, y estos últimos son más planos y con un extenso pedimento en el que se han horadado dos más de menor tamaño. Tanto los arcos de la derecha como los de la izquierda tienen como extremos a los muros interiores sostenidos por las bajas columnas de los ambulatorios y, sobre ellas, por una serie de arcos menores aún que los ya descritos.

Otro conjunto de arcos dobles de tamaño intermedio, sostenidos por pilares en los extremos y por corbeles en el centro, ha sido excavado en la parte interior del muro de entrada, pasado el zaguán. Aunque de una gran variedad de proporciones, ninguno de los arcos de esta compleja urdimbre contiene elementos decorativos tales como entabladuras, arquivoltas o claves; sin duda alguna, funcionan aquí únicamente como aperturas y clausuras que definen con ritmo musical la animada tectónica del blanco espacio interno. El melódico laberinto que todos ellos constituyen para la vista pone de manifiesto un dinamismo táctil cuyo complemento visual está integrado principalmente por virtualidades. Se puede afirmar que la Ascensión de Bogojina es el ápice del equilibrio entre las actitudes táctiles y visuales en Plečnik.

Ese equilibrio se hace ya mucho más precario, aunque sin pérdida alguna de valor estático, en la tercera de las iglesias del tipo eslávico que se está examinando, San Miguel, 1937-1938, en la villa de Barje al sur de Lubliana. Esta pequeña y peculiar iglesia debe ser descrita a partir de su inserción en un medio pintoresco y también a partir de los humildes materiales utilizados, por ejemplo: tubos de alcantarillado, piedra en bruto de Podpeč, sin argamasa, y planchas de madera. Sin embargo hay que insistir en que aquí, como en el cementerio de Žale que será discutido a continuación, todos los elementos básicos han sido asimilados sin residuo alguno por la inquietud constructiva y temática del arquitecto.

Una arboleda rodea al edificio con su celaje de ramas; en amigable vecindad, naturaleza y obra humana se confunden, y, por la magia del arquitecto, cada una adopta las cualidades de la otra. La variada composición de las fachadas y de la ingeniosa torre-pórtico que se perfila espectralmente entre los árboles evocan discretamente el espíritu del lugar [il. 14: San Miguel de Barje, pórtico]. Dejando vacante el nivel más bajo del edificio, el arquitecto conduce a los fieles o visitantes hacia la plataforma de la nave por una gradual escalinata a dos niveles cuyos grupos de escalones se apoyan en arcos acoplados al modo, tan usual en Plečnik, de los puentes venecianos [il. 15: San Miguel de Barje, exterior]. En vez de utilizar barandas, el arquitecto ha enmarcado la escalinata con filas de postes cubiertos de hiedra, contrastando su ritmo descendente con un ritmo ascendente de escalones y aperturas murales sincopadas en la torre-pórtico. Capturada en

esos ritmos, la vista asciende hasta el campanario de la torre que con su masiva cornisa y pabellón penetra en el azul entre los ramajes.

La nave de San Miguel se extiende no a lo largo sino a lo ancho de la planta, pero el arquitecto no ha tratado de constituirla como estructura central en derredor del altar [il. 16: San Miguel de Barje, interior]. Los que asisten al culto en los distantes extremos del rectángulo tienen frente a sí la lisa y vacante madera de las paredes. O bien, si volviéndose esforzadamente dirigen su atención hacia el altar a la espalda de la sala, encuentran numerosos obstáculos y restricciones de por medio. En primer lugar, desde la entrada hasta el angosto presbiterio se extiende un corredor guardado por parapetos a cada lado, los cuales se alzan hasta la tarima misma del altar. Y como los bancos están situados bajo el nivel de esos parapetos, el humilde altar sin retablo, aunque suspendido a media altura, desaparece entre los tonos ocres de la madera del suelo, las paredes, las columnas y el techo, que varían desde el morado al oro al ser vistos, desde forzados ángulos, al contraluz de la alta hilera de reducidas ventanas en todo el perímetro de la nave. Las delicadas columnas de madera tallada, que sostienen la viga angular, y las cuatro tuberías-columnas bellamente esmaltadas que sostienen las vigas del cuadrado central, no mitigan sino que mantienen la opresión táctil que ha de sentir el ocupante de este espacio desde las forzadas perspectivas que lo colocan *velis nolis* en posiciones yacentes imaginarias.

Como es obvio, esta estructura de 'caja de muerto' tiene poco que ver con las necesidades litúrgicas y se explica ante todo por tendencias constructivas motivadas por las preocupaciones inconscientes del arquitecto. Por el emparentamiento de esas preocupaciones con las del Barroco Gótico bohemio, cabe aplicar a tales tendencias constructivas las profundas observaciones de WORRINGER [*Form in Gothic*, London, 1964, págs. 81-82] sobre ese estilo:

Como las normas estilísticas de ese Gótico se articularon en un vocabulario abstracto de relaciones estructurales, nos hallamos aquí ante un afán de construir por construir, sin otros propósitos... Y ya se sabe cuáles son las intenciones estilísticas expresivas de este Gótico: aspira a ensimismarse en una conciencia de reiterada actividad y alto nivel de energía más allá de los sentidos... tal exceso de sutileza constructiva no tiene otro objeto que el de mantener una actividad sin final, continuamente intensificada, en la que la conciencia se disuelve en el éxtasis.



Esas actitudes constructivas del arquitecto culminan en el cementerio de Žale, en Lubliana, 1938-1940, que es un verdadero *tour de force* arquitectónico. El propósito general de esta 'villa de los muertos' es el de avanzar las posibilidades de tratar compasivamente, dentro de las perspectivas de una sociedad moderna, el lamento y la consolación ante la desaparición de nuestros semejantes. Bajo este benéfico propósito se ocultan las experiencias del arquitecto-artista que simbolizan su propio forcejeo con la muerte como situación límite.

Hay un aspecto comunitario de la lamentación por los difuntos que no se caracteriza por la pena sino por la necesidad de recobrar la energía y el valor vitales que ellos poseyeron. A este aspecto de la lamentación se dedican las partes verdaderamente monumentales del cementerio de Žale, entre ellas el arco triunfal en el que termina un largo paseo entre dos filas de árboles que da acceso al recinto [il. 17: Cementerio de Žale, entrada]. El arco está flanqueado por columnatas a dos niveles, cuya disposición en círculos opuestos al exterior y al interior parece abrir paso a los que entran y cerrarlo a los que quieren salir. Todos esos espacios procesionales se enfocan hacia un baldaquino que cubre el catafalco y la plataforma para eulogías en público. Detrás de éstos se halla la capilla principal cuya columna individual *in antis* marca el final de las procesiones [il. 18: Cementerio de Žale, capilla principal]. Desde este punto se distribuyen por todo el recinto pequeñas avenidas marcadas por delicadas columnas que conducen a las diversas capillas dedicadas a la lamentación de los familiares en privado [il. 19: Cementerio de Žale, capillas privadas].

Estas últimas capillas no son realmente funcionales; la mayoría de ellas tiene cabida para un escaso número de personas, limitándose así los participantes en el más íntimo adiós. El aislamiento de esos participantes en tan reducidos espacios está muy a tono con la variedad de estilos étnicos de estas capillas: el templete griego alterna aquí con el baño turco y el túmulo rural [il. 20: Cementerio de Žale, capilla privada griega]. La ausencia de toda función de culto es precisamente lo que ha motivado la caracterización crítica de esas capillas como "arquitectura absoluta". En Žale, Plečnik ha tratado de duplicar el *collage* de espacios urbanos, tales como los puentes, foros, jardines y monumentos, que hacían de Lubliana una comunidad en el tiempo. Pero las tareas vitales han desaparecido en este archivo de memorias. No hay aquí ni pasajes, ni puentes, ni foros (éstos han dado paso como

hemos visto en los espacios religiosos a la opresiva clausura de la celda y el ataúd). El monumento sirve aquí sólo hasta cierto punto para la transmisión de valores vivos y se subsume románticamente dentro del poder restrictivo del límite existencial.

Desde todos los puntos de vista implícitos en este breve recorrido por una parte de la extensa obra religiosa de Plečnik, hay que afirmar, en conclusión, que para él la cosa arquitectónica era enteramente símbolo, y el símbolo era enteramente imagen construida. Ni en sus mayores extremos opuso él la cosa al símbolo como lo hace hoy Frampton interpretando erróneamente el *Origen de la obra de arte* de HEIDEGGER. En función de las notas más sobresalientes del Modernismo de Plečnik, se podrá entender mejor ahora la ausencia de afinidades entre sus imágenes y las imágenes tradicionales y post-modernistas. Por motivos diferentes, pero siempre en contra de la intimidad de la naturaleza con el arte, tanto la imagen representativa tradicional como la post-moderna son, o aspiran a ser, ficciones radicales. Muchos de los actuales esfuerzos conceptualistas y deconstructivos en arquitectura se rebelan contra lo que para ellos hay, en la imagen modernista, de excesivo formalismo o de concentración restrictiva en las posibilidades del medio apropiado de cada arte o género artístico. Insistamos de nuevo en que ninguno de los grandes maestros de la imagen modernista fue abstracto en el sentido de ser formalista o de limitarse a las posibilidades de un medio o material único. Lo que ellos hicieron fue explorar y amplificar, con materiales concretos y con oficios y géneros apropiados al caso, las posibilidades de recrear humanamente el mundo.