

LA IGLESIA Y EL CONVENTO DE SANTA MARÍA DE BELÉN -STELLA MARIS- DE JOSÉ MARÍA GARCÍA DE PAREDES¹.

María Teresa Méndez Baiges

Este artículo es un estudio histórico-artístico de la Iglesia y el Convento de Santa María de Belén -Stella Maris- (Málaga, 1961-1965) del arquitecto José María García de Paredes. Tras contextualizar este proyecto en la obra del arquitecto y en el ámbito de la arquitectura española e internacional de la época, se acomete una descripción del mismo. Por último se lleva a cabo una aproximación a su análisis estilístico.

Un rectángulo de 14,30 por 33,40 metros con tres fachadas y una medianería, para un programa complejo: una iglesia absolutamente diáfana que ocupara la totalidad de su superficie, y un convento de frailes carmelitas descalzos. Evidentemente era obligado situar la iglesia a nivel con el paseo de la Alameda; esta condición implicaba superponer el convento sobre ella en tres plantas, la primera para los ambientes comunitarios, la segunda para el claustro y la tercera para las celdas².

Con estas escuetas palabras describe el propio arquitecto José María García de Paredes (Sevilla 1924-Madrid 1990) las condiciones del programa de la iglesia y convento de Santa María de Belén (más conocida como Stella Maris) de los Padres Carmelitas Descalzos en el centro de Málaga³, cuyo proyecto data de septiembre de 1961 y cuya terminación tuvo lugar en marzo de 1965⁴. Un punto de partida

¹ Quiero agradecer al Padre José Luis y a la comunidad carmelitana su amable invitación a la visita del convento, así como su esclarecedora guía al mismo, y también su gentileza por permitirnos hacer las fotografías que acompañan a este artículo, cuya autoría corresponde a Noelia García Bandera, a la que también agradezco su trabajo. Asimismo quiero expresar mi gratitud a la doctora Rosario Camacho por la ayuda prestada y sus valiosas sugerencias.

² GARCÍA DE PAREDES, J.M.: "Santa María de Belén (Málaga)", *ARA. Arte Religioso Actual*, n. 16, a.V, Madrid, abril-junio 1968, pág. 68.

³ Sus nombres responden a las advocaciones de Santa María de Belén, San Rafael y Stella Maris. Sus fachadas dan: la principal al Paseo de la Alameda, la lateral a la calle Tomás Heredia y la trasera a la calle Trinidad Grund.

⁴ La Comisión Permanente del Ayuntamiento de Málaga examinó por primera vez el anteproyecto de la obra, y por cierto para rechazarlo, el 1 de septiembre de 1961; Archivo Municipal de Málaga (A.M.M.), Actas Capitulares (A.C.), Comisión Permanente, vol. 373, 1 septiembre 1961, fol. 267v. La iglesia se bendijo el día 25 de marzo de 1965, tal y como se informa en la prensa: "Bendición de la parroquia de San Rafael", *Sur*, viernes 26 marzo de 1965, p. 18, y "La parroquia de San Rafael, bendecida", *La tarde*, viernes 26 de marzo de 1965, pp. 1 y 7. En la portada de este periódico aparecía una foto del interior de la iglesia. En esa misma página 7, en la crónica de opinión titulada "Nueva iglesia", su autor, bajo la firma de Martirico, escribía: "Desde luego es singular el esfuerzo realizado por los Padres Carmelitas en el logro de esta realidad

efectivamente complejo que el arquitecto supo comprender y resolver con tanta sutileza como austeridad, y con un resultado final que denota extremada sencillez y claridad. La concisión de sus palabras compete sólo con su precisión, y ambas son cualidades igualmente presentes en el propio proyecto arquitectónico.

La solución estructural, la modulación del espacio interior de la iglesia (basada en un criterio de unidad espacial y total austeridad para favorecer la “participación de los fieles”), el tratamiento de la luz como uno de los materiales constructivos, la consideración de la acústica, su sensibilidad hacia el entorno exterior, y un presupuesto final de poco más de ocho millones de pesetas⁵, son, tal y como se explica en el artículo ya mencionado, los fundamentos de este proyecto que mantiene, después de 35 años, si bien no una vejez, sí la madurez permanentemente digna bajo la pátina del tiempo que deseó su constructor.

En su momento, las revistas de arquitectura madrileñas se hicieron eco de la nueva obra. Carlos Flores, en 1965, dedicó un número especial de *Hogar y arquitectura* a la obra hasta entonces proyectada por García de Paredes⁶, que incluía el breve pero elocuente artículo mencionado; dos años después se reseñó en la revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid⁷; y en la primavera de 1968 fue cuando apareció ese mismo artículo del arquitecto en *ARA. Arte religioso actual*⁸. En ese mismo año también se hace mención de la obra en el libro de Domenech Girbau⁹, consagrado a las obras realizadas en España entre 1959 y 1968.

Salvo una excepción¹⁰, la bibliografía no volverá a ocuparse de Stella Maris hasta los años ochenta. Durante esta década y la siguiente vuelve a ser objeto de análisis en algunos libros de arquitectura española o andaluza contemporánea¹¹.

que hoy es noticia. Los hemos visto, a pie de obra, seguir las incidencias de la construcción, interesándose por todos los problemas, atentos al menor detalle. Aun ayer, a las seis de la tarde, a una hora escasa del comienzo de la ceremonia, se estaba trabajando en la enorme fábrica del templo”. En la actualidad, junio de 2000, se están llevando a cabo obras de conservación –limpieza y pintura- de las fachadas.

⁵ Ocho millones de pesetas de 1965 podría ser el equivalente en la actualidad (año 2000) a unos 320 millones de pesetas, calculado a partir de un factor de multiplicación de 40 sobre los índices aproximados de salario mínimo y precio de la vivienda correspondientes a 1965 y a 2000. Se puede confirmar el presupuesto como normal, e incluso ajustado y poco exagerado para un edificio de las singulares características del que estamos estudiando. Agradezco a J.M.Teuma la ayuda prestada para estos cálculos.

⁶ FLORES, Carlos: “La arquitectura de García de Paredes”, *Hogar y arquitectura. Revista bimestral de la Obra Sindical del Hogar*, n. 61, Madrid, noviembre-diciembre 1965, págs. 18-61. El artículo de García de Paredes aparecía en págs. 55-61.

⁷ “Iglesia y convento de los Padres Carmelitas Descalzos (Málaga)”, *Arquitectura. Órgano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, a. 9, n. 105, septiembre 1967, págs. 5-8.

⁸ Los artículos de *Hogar y arquitectura*, *Arquitectura* y *ARA* son prácticamente el mismo, aunque con ligeras diferencias, seguramente introducidas por indicación de los editores de cada una de estas revistas.

⁹ DOMENECH GIRBAU, Luis: “El paisaje urbano preexistente”, en *Arquitectura española contemporánea*, Barcelona, Blume, 1968, págs. 40-43.

¹⁰ Nos referimos a “Convento de Carmelitas de Málaga”, *Boden*, n. 18, verano 1978.

¹¹ Véanse FLORES, C.: *Arquitectura española contemporánea. 1950-60*, Madrid, Aguilar, 1989, t.2; PÉREZ ESCOLANO, Víctor et alii: *50 años de arquitectura en Andalucía 1936-1986*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1987, pág. 255; VV.AA.: *Arquitectura española, años 50-80*, Madrid, MOPU, 1986, págs. 25 y 87; MOSQUERA ADELL, Eduardo y CANO, M^a Teresa: *La vanguardia imposible*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transporte, 1990, págs. 316-319; RUIZ CABRERO, G.: *Spagna Architettura 1965-1988*, Milán, Electa, 1989, págs. 37 y 47.

Mención aparte merece el profundo y sensible estudio que hace Hernández Pezzi¹² de la trayectoria de nuestro arquitecto. Y recientemente, en 1999, y aunque en un libro dedicado a la arquitectura madrileña del siglo XX, Gabriel Ruiz Cabrero, en el capítulo que aborda la arquitectura en Madrid en las décadas de los sesenta y setenta, menciona la iglesia y el convento de Santa María de Belén y la coetánea iglesia parroquial de Almendrales (en Madrid) como dos de las obras de mayor valor de nuestro arquitecto. De ellas dice que “ambas participaban, por una parte, del sentido de los materiales austeros y la construcción directa, común con la tradición racionalista madrileña (...), y por otra parte, en consonancia con lo orgánico, exhibían una interpretación del espacio y de la forma más compleja”¹³. Y, en efecto, la obra de García de Paredes destaca por la síntesis entre el tratamiento racionalista de los exteriores y la cuidadosa articulación del espacio interior.

Mesura, coherencia, sobriedad, falta de espectacularidad, equilibrio, ausencia de énfasis y efectismo, austeridad, economía de medios expresivos, son los rasgos que la bibliografía atribuye normalmente a la obra arquitectónica de García de Paredes y que apreciamos en *Stella Maris*. Tanto más destacados cuanto que una parte importante de esa obra se da en un contexto internacional en el que muchos arquitectos no declinan sumarse a la “sociedad del espectáculo”.

Carlos Flores, en su influyente *Arquitectura española contemporánea*, lo situó como uno de los miembros más jóvenes de lo que denominó la “segunda generación de postguerra”¹⁴, conjunto de arquitectos que se encargaría de renovar el panorama arquitectónico de nuestro país a la altura de los años 50 y 60 y una vez superada la inmediata e indefinida postguerra. Flores mencionaba como integrantes de esta generación a Bohigas, Carvajal, Corrales, Correa, Cubillo, la Hoz, Martorell, Milá, Molezún, Ortiz Echagüe, Romany, Sáenz de Oiza y Sierra, los enmarcaba cronológicamente en la década de 1946 a 1956 y había apuntado como sus rasgos más sobresalientes: una generalización del trabajo en equipo (García de Paredes colaborará con Rafael de la Hoz, Javier Carvajal, Aranguren, Corrales, de la Sota y Vázquez Molezún), preocupación por el problema social y urbanístico, divorcio ideológico con respecto a los compañeros de cierta edad (en concreto, los graduados antes de 1936) relacionado con la aversión a las formas del pasado, puesto que dicho divorcio se traduce en rechazo de la vuelta a la resurrección de formas pretéritas (tomada en su sentido más romo), y, junto a todo ello, deseo de conocer la arquitectura del exterior y la evolución del pensamiento arquitectónico.

Titulado en 1950 en la Escuela de Madrid, García de Paredes es un personaje cosmopolita, cuyos frecuentes viajes, añadidos a la estancia como pensionado de

¹² HERNÁNDEZ PEZZI, Carlos: *García de Paredes*, Málaga, Colegio de Arquitectos de Andalucía Oriental, 1992.

¹³ RUIZ CABRERO, Gabriel: “Arquitectura en Madrid, años 60, años 70”, en VV.AA.: *Arquitectura de Madrid, siglo XX*, Madrid, Biblioteca Antonio Camuñas de Arquitectura, Tanais Ediciones, 1999, pág. 108.

¹⁴ FLORES, C.: *Arquitectura española contemporánea*, Madrid, Aguilar, 1961, pág.207.

Arquitectura en la Academia española en Roma, entre 1956 y 1958, le permiten, entre otras cosas, mantenerse al día de las novedades que están teniendo lugar en la arquitectura a escala internacional. Antes de proyectar Santa María de Belén ya había construido, junto a La Hoz, una obra emblemática del racionalismo madrileño, el Colegio Mayor de Santo Tomás de Aquino, de 1953-57, que les hizo merecedores del premio nacional de Arquitectura de 1956 y donde, entre otras cosas, ambos arquitectos ya hubieron de resolver los espacios de una capilla y un convento. La iglesia se singulariza por ser un volumen dentado, y uno de sus mayores logros se cifró en su iluminación.

Aunque en el conjunto de su carrera García de Paredes ha acabado destacando por su capacidad en el terreno de la arquitectura de auditorios musicales, los años cincuenta y sesenta le reportarán varias experiencias en proyectos de tipología religiosa. En dichas décadas lo encontramos entregado al diseño de varias iglesias: aparte del ejemplo mencionado, entre 1958 y 1959 se construye la Iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles en Vitoria, fruto de una colaboración con Javier Carvajal, cuya imagen exterior queda definida por la imponente, casi expresionista, arista de la cabecera, volumen de ladrillo contundente al exterior que corresponde a una planta triangular cuya forma, aliada, de nuevo, a la iluminación contribuyen a crear un espacio marcadamente direccional y ascendente hacia el altar. Su fábrica es de ladrillo y el techo de madera se articula mediante una estructura metálica de color negro a la vista. En 1960 participó en el concurso de la Iglesia parroquial de San Esteban protomártir en Cuenca, donde ideó una solución cercana en algunos aspectos a la que finalmente daría a un proyecto posterior, y de 1962 data un anteproyecto para Carmelitas Descalzos en Cádiz. Por los mismos años en que realiza Stella Maris, García de Paredes se dedicaba a otro proyecto de tipología religiosa, el centro parroquial Nuestra Señora de Fuencisla del poblado dirigido de Almendrales (Madrid, 1961-1964), que incluía la iglesia y las dependencias parroquiales. En la iglesia conseguirá un espacio continuo, isótropo, aunque en medio de un bosque de delgadas columnas, a partir de un módulo estructural con cubierta en forma de pirámide truncada rematada por un lucernario. En el interior de esta obra estaba utilizando, como en Stella Maris, materiales industriales sin revestir, en concreto fibrocemento, lucernarios de plástico y tubos de hierro.

Si en los años en los que se idea el proyecto y se construye Santa María de Belén la arquitectura española está experimentando una renovación encabezada por los arquitectos de esta segunda generación¹⁵, para el panorama de la arquitectura internacional estamos ante una época especialmente convulsa. Ya se había entrado

¹⁵ El propio Carlos Flores, autor de este apelativo, alentaba con sus artículos en las revistas profesionales la revisión del Movimiento Moderno depurada de sus elementos negativos y la esterilidad del formalismo; véase por ejemplo "La superación del Movimiento Moderno", *Hogar y arquitectura*, n. 58, mayo-junio 1965.

en esa crítica al Movimiento Moderno que dará como resultado un despliegue en múltiples vías. Se adivinaban, y sometían a crítica, los fallos del Movimiento Moderno, o lo que se podría llamar el Estilo Internacional, dando lugar al debate sobre racionalismo-organicismo (las propias revistas españolas se interrogaban si estábamos asistiendo al final del racionalismo), a la crisis de los CIAM, al nacimiento de propuestas como las que entrañaba el Nuevo Brutalismo propugnado por el matrimonio Smithson y teorizado por R. Banham¹⁶, el metabolismo, las posturas de grupos como Archigram o la Internacional Situacionista, o la formulación de un “regionalismo crítico” procedente de diversos ámbitos. Con sus fervientes defensores, múltiples caminos despuntaban así sobre el horizonte de la arquitectura internacional como alternativas sólidas al Estilo Internacional.

Las revistas madrileñas de arquitectura daban cuenta de estos acontecimientos¹⁷, y, por su parte, García de Paredes viajaba constantemente y concedía tal importancia, como es lógico, a estos viajes para su formación vital y profesional, que los incluía en su *Curriculum Vitae*, de tal forma que si se hubiera tratado de un caballero inglés del XVIII o el XIX, no dudaríamos en considerarlos etapas de un auténtico *Grand Tour*, si bien a esa mayor escala que permite el ritmo de los tiempos y favorece la inquietud intelectual, pues en él estaban comprendidas Inglaterra, Italia, Francia, Alemania, Suecia, Noruega, etc.

Nuestro arquitecto prestaba enorme atención al cariz que proporcionaban a la evolución de la arquitectura contemporánea estos nuevos acontecimientos. Algunos años antes de emprender el proyecto que nos ocupa, en 1958, a una encuesta que la revista *Hogar y arquitectura* había dirigido a los arquitectos españoles más eminentes del momento, la última de cuyas preguntas era: “¿Quiere decirnos cuáles son los cinco edificios que más le gustan?”, García de Paredes había respondido:

*Cito cinco, entre muchas más, ejemplares en su función y en su plástica: Ayuntamiento de Rodovre, Copenhague. Arquitecto: Arne Jacobsen. Escuelas de Gontofte, Copenhague. Arquitecto: Arne Jacobsen. Capilla universitaria Otaniemi, Helsinki. Arquitecto: Eikki Siren. Iglesia de Nuestra Señora de Ronchamp. Arquitecto: Le Corbusier. Manufacturer's Trust Bank, Nueva York. Skidmore, Owings & Merrill, arquitectos.*¹⁸

¹⁶ R. Banham había definido los rasgos principales del nuevo brutalismo en “The New Brutalism”, *Architectural Review*, Londres, diciembre 1955.

¹⁷ En *Hogar y arquitectura*, por ejemplo, se pueden leer artículos sobre Louis Kahn, Kenzo Tange, Moshe Safdie, Isozaki, Archigram, etc.

¹⁸ “Encuesta sobre arquitectura y urbanismo”, *Hogar y arquitectura*, 15, 1958, pág. 47. Merece la pena apuntar que algunos de los arquitectos respondieron a esta pregunta con cierta vaguedad, lo que contrasta con la precisión y claridad de ideas de García de Paredes.

Detengámonos un momento en esta respuesta, pues da la medida de que los conocimientos arquitectónicos de García de Paredes estaban efectivamente a la orden del día (se refería a obras sólo y exclusivamente de los años cincuenta)¹⁹, y también atestigua la amplitud de miras o la falta de dogmatismo de sus intereses y gustos; sus preferencias se inclinan por una arquitectura que incluye tanto los logros del Estilo Internacional como las novedosas propuestas regionalistas (muchas de ellas nórdicas) que estaban contribuyendo a conceder una mayor amabilidad y restar uniformidad a los espacios del Movimiento Moderno.

El danés Arne Jacobsen (1902-1971) pasa por ser uno de los máximos renovadores de la arquitectura noreuropea, gracias a su formulación de un “regionalismo crítico” que sabe sintetizar técnicas tradicionales y un uso artesanal del material con el credo funcionalista, partidario asimismo de un “diseño total”. “Debido a la cuidadosa atención que concedía a los detalles, sus interiores eran luminosos y delicados con un ascético pero nunca estéril estilo”²⁰, dice de él Dennis Sharp, juicio que podría aplicarse igualmente a la obra de nuestro arquitecto. El diseño integral era una de las cuestiones que acaparaban la atención de los arquitectos españoles del momento. García de Paredes es, como otros arquitectos de su generación, autor del diseño de por ejemplo la Estantería Extensible Es-Ex, los elementos para exposiciones RA-64, o apliques de luz del Auditorio Nacional, etc., y en la obra que nos ocupa diseñó numerosos elementos del mobiliario, perfectamente integrados en el conjunto del proyecto. Por su parte, la obra de la firma SOM, el Manufacturer’s Trust Co., (a la que se ha aludido más como una joya que como un edificio), sobre la 5ª Avenida, es una de esas delicadas y miesianas cajas de cristal interrumpida por finos parteluces de metal, y uno de los mejores ejemplos de los logros que es capaz de alcanzar el Estilo Internacional en el campo de la innovación estructural.

Pero hemos de interesarnos, sobre todo, por la capilla de la Universidad Técnica de Otaniemi, de 1956-57, de Hekki y Kaija Siren, no sólo porque su tipología coincide con la del proyecto de García de Paredes, sino por tratarse de un edificio que incorpora un planteamiento extremadamente original a la arquitectura religiosa. En su reciente monografía sobre el templo en el siglo XX, Paloma Gil sitúa este proyecto entre los que acogen las influencias corbuserianas del convento de la Tourette. Su planta es rectangular, como la de Santa María de Belén, sus muros laterales, ciegos, y lo más llamativo es que su recta cabecera está totalmente acristalada dando a una cruz situada sobre el paisaje del bosque: “El espacio umbrío

¹⁹ La obra de Gordon Bunshaft, de la firma Skidmore, Owings y Merrill (SOM) data de 1954; la escuela en Gentoft, de Arne Jacobsen, es de 1952-56, y de 1955 su Ayuntamiento de Rodovre; mientras que la capilla universitaria de Heikki y Kaija Siren se acababa de construir cuando García de Paredes respondió a esta encuesta, es de 1957. Notre Dame du Haut de Le Corbusier, como es suficientemente conocido, se construyó entre 1950 y 1955.

²⁰ SHARP, Dennis: *The Illustrated Encyclopedia of Architects and Architecture*, Nueva York, Quatro Publishing, 1991, págs. 80-81.

La iglesia y el convento de Santa María de Belén –Stella Maris–...

del templo se focaliza totalmente hacia una suerte de retablo verde y luminoso durante los escasos meses de óptima climatología; blanco y estremecedor durante los largos meses del invierno finlandés”²¹, de tal forma que el espacio sagrado se extiende a la naturaleza circundante de majestuosos árboles. Por último, Le Corbusier en los célebres proyectos de Ronchamp y de la Tourette, no sólo había renovado la arquitectura religiosa, sino empleado la luz para definir los espacios, tal y como hará García de Paredes. Aunque se ha convertido en un tópico, sobre la capacidad de Ronchamp de establecerse como modelo para la arquitectura cristiana se han expresado serias reservas, alegando que se trata de una obra en extremo singular, cuya función de capilla de peregrinación no comporta el planteamiento de la problemática organización del espacio litúrgico que entraña una iglesia²². Lo cual no influye en su excelencia ni en su célebre integración en el entorno, esa integración que movió a Le Corbusier a decir en la entrega de la capilla al obispo de Besançon: “El drama cristiano ha tomado desde ahora posesión del lugar”.

Desde el punto de vista urbanístico la iglesia y el convento de Santa María de Belén se muestran respetuosos con el entorno sin por ello someterse pasivamente a sus condiciones, es decir, sin un ápice de tradicionalismo. Diferentes fuentes atestiguan que el arquitecto tuvo en todo momento en cuenta las condiciones urbanísticas en las que se insertaba su obra. Hernández Pezzi reproduce la carta en la que García de Paredes sosegaba las inquietudes del padre Plácido de Santa Teresa acerca del aspecto exterior del edificio. En ella defiende con firmeza sus alzados por ser la exacta traducción al exterior del sentido interno del edificio, reivindica la unidad del edificio y afirma: “No sólo creo que este edificio no desentonará en la Alameda, sino que ha de encajar plenamente en ella, y desde luego puede estar seguro que ‘parecerá’ una iglesia...”²³. Y en su explicación del proyecto indicaba que debido a dichas condiciones urbanísticas optó por descartar el blanco puro para la fachada, o cualquier otro color que desentonara con la fila de fachadas neutras que le acompañan; se inclinó así por el color cálido del ladrillo mezclado con un tono neutro. Además, ideó la cubierta en artesa para permitir el retranqueo de la planta superior de la fábrica, la que alberga las celdas del convento, de tal modo que la fachada lateral de la calle Tomás Heredia permitiera la llegada de la luz y el soleamiento de los edificios de la acera opuesta, dada la estrechez de esta vía. Tuvo asimismo un especial cuidado en que la fachada principal quedara enrasada con la altura de los restantes edificios de la Alameda.

²¹ GIL, Paloma: *El templo del siglo XX*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999, pág. 119.

²² PLAZAOLA, Juan: *El arte sacro actual. Estudio. Panorama. Documentos*, Madrid, B.A.C., 1965, págs. 365-366.

²³ Carta de García de Paredes al Rev. P. Plácido de Santa Teresa, Superior de los Carmelitas Descalzos, del 11 de octubre de 1961, reproducida en HERNÁNDEZ PEZZI: *op. cit.*, pág. 44.

En esta sensibilidad hacia el entorno urbanístico se ha querido ver una de las constantes de la obra del arquitecto. Así, Antón Capitel ha escrito sobre la arquitectura de García de Paredes que: “Una de sus principales preocupaciones es el encaje de sus edificios en el entorno. Su arquitectura es coherente y personal y se caracteriza por el uso masivo de ladrillo y las formas nítidas y poligonales despojadas de excesiva expresividad. De hecho, sus obras apenas llaman la atención en el medio urbano. Es una arquitectura discreta y silenciosa”²⁴. Tanto es así, para el caso que nos ocupa, que el propio arquitecto decidió no restar protagonismo con su obra a los frondosos árboles de la Alameda que sitúan en un segundo plano a la fila de fachadas.

En 1961, sin embargo, no todo el mundo coincidió en apreciar la existencia de esta sensibilidad urbanística; fue precisamente el juicio contrario lo que supuso el mayor escollo para que el proyecto de García de Paredes obtuviera la licencia municipal que habría de permitir el inicio de las obras. La historia del paso de anteproyectos y proyectos de la iglesia-convento por el Ayuntamiento de Málaga es también la historia de la confianza tenaz del arquitecto y sus clientes, los Padres Carmelitas Descalzos, en su obra y la obstinación en el mantenimiento de las directrices del proyecto aunque ello implicara los continuos rechazos por parte de los responsables de la gestión municipal. Varios son los apartados de “Fomento” de las Actas Capitulares de la Comisión Municipal Permanente que justifican una y otra vez sus razones para denegar la licencia al proyecto de García de Paredes. Dicha Comisión desestimó por primera vez el anteproyecto en septiembre de 1961 debido a que “si bien se atiende el mismo a las alineaciones y alturas establecidas en las ordenanzas vigentes, el aspecto de sus alzados resulta desfavorablemente del carácter uniformemente expresivo de este primer trozo de la Avda. del Generalísimo, estimándose que el edificio proyectado estaría más adecuado para una vía moderna, sin tradición”²⁵. Tanto les debió de alarmar a los responsables municipales el moderno diseño de la fachada, que en ese mismo pleno consideraron incluso necesario acordar “que se estudien unas Ordenanzas encaminadas a la conservación de los valores tradicionales y estéticos de la dicha Avda., en previsión de que se produzcan casos análogos como el presente”. Casi da la impresión de que los responsables municipales se hubieran sentido presa del pánico ante la sola idea de que las nuevas formas de la arquitectura empezaran a invadir sin piedad los hitos urbanísticos de la ciudad.

Fue tras esta decisión municipal cuando García de Paredes escribió al Padre Superior de los Carmelitas Descalzos la carta a la que aludíamos unas líneas más arriba, y acerca de la fachada, aclaraba: “Abunda, por lo que veo, la creencia que se puede cambiar de fachada como se cambia de chaqueta, cuando un edificio

²⁴ CAPITEL, Antón, “Las décadas oscuras: arquitectura de Madrid 1941-1960”, en VV.AA.: *Arquitectura de Madrid... op.cit.*, pág. 92.

²⁵ A.M.M., A.C., Comisión Permanente, vol. 373, 1 septiembre 1961, fol. 267v.

constituye –o debe constituir– una unidad armónica en la que todos sus elementos tienen su proporcional influencia y su razón de existir”²⁶.

Los Padres Carmelitas Descalzos volvieron a probar suerte en octubre de 1961, pero tampoco en esta ocasión la tuvieron: de nuevo les denegaron el permiso, aunque pudieron apuntarse un pequeño triunfo, pues el acta dice que “si bien se desestima el trazado de la proyectada fachada, se le autoriza para comenzar las obras de estructura del futuro edificio”²⁷, lo cual es fiel reflejo de que los encargados municipales no alcanzaban a comprender que estructura y fachada, en este edificio, eran prácticamente lo mismo. Poco después, el Ayuntamiento requería a los Padres a que presentaran un nuevo diseño de fachada que no desentonara con la zona donde habría de ubicarse el edificio, el número 27 de la “Avenida del Generalísimo”²⁸. Un mes más tarde, en diciembre, los responsables del Ayuntamiento aseguraban haber estudiado “con cariño” el enésimo anteproyecto presentado por el Padre Superior de la Comunidad, añadían que el Ayuntamiento “no se opone a las construcciones de tipo moderno, pues ello iría en contra de la natural y lógica evolución de todas las manifestaciones artísticas”, pero que las peculiares características de la Alameda harían desentonar “de una manera extraordinaria la ubicación en la misma de un edificio moderno (...) no sólo por sus líneas funcionales, sino por el colorido dado a la fachada”. En consecuencia, la comunidad de los Padres Carmelitas Descalzos, se agregaba, deberá presentar un nuevo proyecto²⁹. Lo que resulta realmente extraordinario es que ni el arquitecto ni los carmelitas perdieran la paciencia, y acabaran, a pesar de tantos impedimentos, imponiendo sus criterios para conseguir construir la obra tal y como hoy la conocemos.

Fue en marzo de 1962 cuando la Comisión Municipal otorgó, por fin, la licencia para la construcción de la obra. No deja de ser interesante el lenguaje oficial en el que se expresan las actas, ya que se denomina al anteproyecto sometido esta vez a su juicio como “plano para la *decoración* de las fachadas”, y se estima que “se aprecia en la nueva decoración presentada características aceptables bajo el punto de vista de ornato y para el lugar donde se ubica el proyecto”³⁰.

En su momento, Santa María de Belén se presentó ciertamente como una obra polémica. Pero su acogida no fue tan unánimemente desfavorable como cabría esperar del relato que acabamos de presentar, pues no todas las opiniones resultaban tan opuestas como las de los responsables del ayuntamiento. El cronista del diario *La*

²⁶ Véase nota a pie 23: Carta de García de Paredes al Reverendo P. Plácido de Santa Teresa del 11 de octubre de 1961. Las razones alegadas tendrían que ser suficientes contra toda tentación, pasada o futura, de revestir la fachada.

²⁷ A.M.M., A.C., Comisión Permanente, vol. 373, 13 octubre 1961, fol. 325v. El anteproyecto presentado en esta ocasión, según leemos en estas actas, no se “diferenciaba sensiblemente” del que ya se había denegado en la sesión anterior.

²⁸ A.M.M., A.C., Comisión Permanente, vol. 373, 3 noviembre 1961, fol. 355v.

²⁹ A.M.M., A.C., Comisión Permanente, vol. 373, 9 diciembre 1961, fol. 410.

³⁰ A.M.M., A.C., Comisión Permanente, vol. 374, 2 marzo 1962, fol. 9v. El subrayado es nuestro.

tarde que firmaba bajo el pseudónimo de Martirico expresó su admiración en el artículo de opinión que escribió con motivo de la bendición de la obra. Como usuario de la propia parroquia supo apreciar sobre todo las ventajas de su funcionalismo. Escribió: “Los que durante años hemos sufrido los calores y el frío de la pequeña cripta en la que ha venido funcionando la parroquia, podemos saludar alborozadamente este nuevo templo, amplio, luminoso, cómodo, ya que no hay que olvidar que hasta para la oración el hombre necesita un mínimo de comodidad”³¹.

Quizá era una reflexión semejante lo que permitía al arquitecto asegurar con tan firme convicción que su obra “parecería” en efecto una iglesia. Y así es, pero no porque siga dictados tradicionales; era, entre otras cosas, apropiada a los principios de la liturgia vigentes en el momento, y sus criterios de austeridad y sencillez entroncaban a la perfección con la tradición de la arquitectura carmelitana, pero no mediante una sumisión pasiva a la misma, sino en el sentido nietzscheano de que nadie honra mejor al pasado que quien lo renueva enteramente. Enseguida abordaremos en detalle estas cuestiones, a las que hemos de unir comentarios sobre la filiación de esta obra dentro de la arquitectura neobrutalista, atribución estilística que si bien no puede ser rechazada, es preciso matizar.

La fachada de Santa María de Belén [1]³² dispone, sobre un zócalo de mortero grueso, basto y sin revocar, paños de ladrillo rojo entre las franjas longitudinales de la estructura metálica de color gris que sirven a su vez de marco a los rectángulos alargados de cristal que iluminan el interior. La planta de la iglesia es de nave única, dando lugar a una acentuada unidad espacial, y su cabecera es recta, adaptados estos dos elementos a las dimensiones y la forma del solar del que disponía el arquitecto. La fachada principal se divide horizontalmente en tres cuerpos: el central se encuentra flanqueado por dos paños laterales lisos, sin ninguna concesión plástica. En algunos de los dibujos de García de Paredes³³, donde se esbozan al menos veinte soluciones distintas para la fachada (producto, muy probablemente, de las dificultades para su aceptación por parte del Ayuntamiento), se puede apreciar que los paños laterales representan el papel de sendos campaniles sobre los que se disponen dos cruces que, en el edificio ya construido, en lugar de alzarse por encima de estas torres, fueron incorporados a la parte superior de estos paños. En algunas de las versiones pensadas se rompía la simetría de la fachada mediante la incorporación de un único campanile que, en ocasiones, no arranca del suelo, sino de la línea de cota del convento. La mayoría de los tanteos que optaban por esta solución asimétrica desechaban asimismo la versión tripartita, de tal forma que algunos de ellos dan lugar

³¹ MARTIRICO, “Nueva Iglesia”, *La tarde*, viernes 26 de marzo de 1965, p. 7.

³² Advertencia sobre las ilustraciones: aunque somos conscientes de que habría sido conveniente acompañar este artículo con las plantas y secciones del edificio que estudiamos, hemos prescindido de ello para poder dar cabida a otras imágenes, sobre todo del convento, inéditas. Plantas y secciones se pueden consultar en las publicaciones referenciadas en las notas a pie 2, 6, 7 y 9.

³³ C. Hernández Pezzi los publicó en *op.cit.*, pág. 46.

incluso a un equilibrio asimétrico de resonancias neoplasticistas. Finalmente se impuso la simetría, y los dos campaniles, absolutamente opacos, albergan en su interior los espacios servidores de escaleras y ascensor: el de la izquierda, en toda su altura, y el de derecha sólo a la altura de las plantas del convento, pues su franja inferior es parte del cierre del baptisterio, tribuna y coro. El matiz tiene su relevancia, puesto que la mayoría de las soluciones asimétricas adoptadas en algunos de los croquis mencionados se basaban precisamente en esta distinción entre espacios servidores y espacios servidos, y habrían supuesto una aún más precisa traducción del interior al exterior. Esta es una de las pruebas, en todo caso, de que el aspecto exterior de la fábrica es el resultado de la organización interior del edificio, o en otras palabras, que García de Paredes recurría al habitual procedimiento de los arquitectos del Movimiento Moderno de proyectar del interior al exterior³⁴. No hay que descartar en todo caso la hipótesis de que el diseño final de la fachada principal haya podido ser el resultado de una cierta solución de compromiso, dada su problemática aprobación por parte del Ayuntamiento.

En altura, el cuerpo central se divide en tres partes desiguales, rematado por la cubierta que se dispone casi a modo de frontón, aunque se trate en realidad de una de las cuatro aguas de su plementería. En la inferior se extiende el rectángulo apaisado que forma la entrada, escoltado por dos gruesas jambas de mortero que dan la réplica al desarrollo horizontal del zócalo. La superior es un juego de franjas horizontales corridas que muestran la indudable firma del Movimiento Moderno y se encargan de declarar al exterior la disposición de las plantas conventuales, de tal forma que la galería que rodea en su totalidad la entrada de las celdas (planta superior) vuela en la fachada sobre los amplios ventanales correspondientes al claustro, y bajo ellos se extiende la estrecha franja corrida que indica la cota superior de la planta del refectorio, correspondiendo, exactamente, al espacio del recibidor del convento. La larga fachada lateral marca un ritmo uniforme mediante los rectángulos de luz, que sólo se interrumpe al acercarse a la cabecera, donde el zócalo desciende para traslucir la disposición de la pequeña capilla-cripta, transversal al eje de la iglesia, que se encuentra situada bajo el presbiterio.

Tanto en la planta de la iglesia como en la fachada principal se podrían identificar ciertos paralelismos con la arquitectura tradicional carmelitana. Recordemos, para empezar, que en su *Libro de las Fundaciones*, Santa Teresa había recomendado que la casa “sólo cumpla la necesidad, y no (sea) superflua”, principio que, sobra decirlo, aconsejaba la más estricta funcionalidad. Santa María de Belén se singulariza por su contención formal y espacial, lejos de toda superfluidad, y es un excelso ejemplo de funcionalismo, aliado a una notable sensibilidad espacial sin

³⁴ Esta forma de proyectar es el resultado de la conformación de espacios y fachadas a las funciones y recorridos que Zevi apunta entre sus invariantes del lenguaje moderno de la arquitectura; ZEVI, Bruno: *El lenguaje moderno de la arquitectura*, Barcelona, Poseidón, 1978, págs. 18 y ss.

concesiones a formalismo alguno. De hecho, en ella encontramos reunida esa recomendación carmelitana, que incluirá también criterios de austeridad y humildad, con los principios conciliares de búsqueda de la belleza más que de la suntuosidad y de adecuación de las iglesias a la celebración de la liturgia.

Antonio Bonet ha apuntado como propio de la arquitectura carmelitana la planta de salón rectangular de nave única, con eje perpendicular a la calle, cabecera recta, un exterior que permite distinguir con precisión la disposición del interior y que denota un gusto por la eliminación, precisamente, de lo plástico y por lo plano³⁵. A principios del siglo XVII los tracistas oficiales y otras medidas de la orden de los carmelitas habían marcado una serie de directrices para la construcción de sus iglesias y conventos que dieron lugar, además, a que proliferara un modelo de fachada modesta y larga de ladrillo sobre zócalo de piedra³⁶ y que consistía en un rectángulo enmarcado por dos grandes pilastras verticales, dividido en tres zonas horizontales, la primera con un pórtico triple y las dos superiores con variantes en la colocación de ventanas, escudos y relieves, todo ello rematado por un frontón³⁷. En Santa María de Belén, el zócalo de mortero, los paños de ladrillo, la división tripartita tanto vertical como horizontalmente, la forma en la que se asoma el tejado, permiten evocar ligeramente referencias a este tipo de fachadas. Los campaniles que escoltan al cuerpo central podrían recordar a su vez el rectángulo enmarcado por las dos grandes pilastras laterales de orden gigante de la fachada carmelitana tradicional, si bien gozan de una anchura mucho más considerable, y son en realidad una especie de campaniles ópticos.

El interior de la iglesia de Santa María de Belén [2] logra un espacio unitario, amplio, modulado por la luz y basado en un sutil equilibrio asimétrico. El vacío rectangular diáfano, libre de todo soporte, se ve interrumpido en el lateral izquierdo por un corredor aéreo que sirve de comunicación entre la tribuna escalonada (a los pies, elevada sobre el nártex de entrada y parte de la nave) y el presbiterio. Entre sus funciones, aparte de permitir el paso entre la tribuna y el espacio del altar sin distraer a los fieles, también se encuentran la de dar resguardo a los confesionarios (diseñados por el arquitecto en madera, y perfectamente integrados a la arquitectura), pero además es un “paseo arquitectónico” que temporaliza el espacio sin alterar su quietud y consigue que el rítmico juego de luz que entra “por las delgadas líneas verticales de cristal de color ámbar colocadas entre los soportes de la estructura y los cerramientos de la fachada lateral” alcance en este lugar su expresión más plena, convirtiendo a la luz en uno de los materiales protagonistas de la modulación del espacio [3]. Se añade así a una lista de materias primas que incluyen ladrillo para

³⁵ BONET CORREA, Antonio: *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1984.

³⁶ MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel: *Arquitectura carmelitana*, Ávila, Diputación provincial de Ávila, 1990.

³⁷ Los creadores de este modelo, Francisco de Mora, Juan Gómez de Mora y su ayudante el carmelita descalzo Fray Alberto de la Madre de Dios, estaban dando lugar a un esquema que servirá de patrón para toda España durante los siglos XVII y XVIII, convirtiéndose en el equivalente, para nuestro país, de lo que representa el *Gesù* para la Europa católica, BONET CORREA: *op.cit.*, pág. 16.

el cerramiento, metal en gris para la estructura y parte del mobiliario, cristal para las ventanas, madera para los confesionarios, la schola y los bancos, piedra para el altar, el tabernáculo, los ambores, los candelabros, la pila bautismal [4], las pilas de agua bendita y los escalones. Todos estos elementos proclaman de manera simple y clara, sin ningún tipo de revestimiento, los materiales que les dan forma. Y todos ellos, con su desnudez material y su concisión formal, responden perfectamente a sus funciones prácticas y simbólicas. García de Paredes ya había dado muestras de su habilidad para combinar diversos materiales en proyectos anteriores, y especialmente en el Colegio mayor Santo Tomás de Aquino. Era partidario, tal y como señalábamos, de que el arquitecto se encargara del diseño total, que, en el caso que nos ocupa, es uno de los mayores responsables de la unidad orgánica a la obra; su aplicación se encuentra presidida por la idea de que no haya nada gratuito. Así, la geometría simple y limpia, de cuerpos volumétricos puros que se apodera de todo el proyecto, se extiende también del altar, ambores y candelabros, donde se somete a una rígida y robusta ortogonalidad, hasta las pilas, en las que la piedra, finamente pulida, adquiere formas curvas y cilíndricas. Esta es otra de las razones por las que se puede aducir el cariz al mismo tiempo organicista y racionalista de esta obra. Por su parte, las vigas de metal gris se encargan no sólo de la estructura, sino también de labrar las cruces del exterior (fruto de la unión de cuatro secciones de viga a escuadra) o las barandillas de algunos de los tramos de la escalera [5]. Se reserva también este material para las pequeñas cruces que, adosadas a la estructura metálica en el interior, conforman el Via Crucis, o para la configuración de la estructura de muebles como los bancos o las mesas que se encuentran repartidas por distintos lugares del edificio (por ejemplo las del refectorio, todavía en uso). Todo ello implica, además, la rotunda ausencia de elementos decorativos.

El protagonismo de la luz se ve aún acentuado por la fuente cenital del lucernario de la cabecera [6] que, ahora sin filtro de color, baña uniformemente y sin estridencias el espacio del presbiterio, produciendo un bello y simbólico contraste entre su claridad y la más atenuada y casi dorada intensidad de la iluminación de la nave principal. La orientación de la fábrica hacia el sur, y por tanto la este de la fachada lateral, provoca que estos efectos de luz alcancen su punto álgido en las horas matutinas. Aunque en esta obra la luz es un elemento sobre todo estructural o constructivo, tal y como venimos alegando, sí se articula una cierta jerarquización simbólica entre la luz cenital y natural, más intensa, del presbiterio, y la más apagada y ambarada que procede de las rendijas del lateral. Se consigue así cualificar la naturaleza de ambos espacios y activar la doble faceta de la luz de iluminar y crear un “ambiente”. Pero el arquitecto no se recreó en el contraste dramático entre ambas modulaciones, ni dio lugar por medio de ello a ese simbolismo atávico de lo “extraño” y lo “numinoso” a cuyos excesos puede entregarse fácilmente la arquitectura

religiosa³⁸, casi podríamos decir que se limitó a hacer de la luz el elemento básico en el que lo convirtió la arquitectura del siglo XX como consecuencia de la libertad espacial que ésta puso en juego al romper la caja.

La iluminación artificial, por su lado, se confió a unos faroles de Úbeda ligeramente modificados colocados de tal modo que coinciden con la dirección principal del eje hacia el altar; iluminan suficientemente el espacio de los fieles durante la liturgia, aunque con moderación. Frente a esos espacios, el más íntimamente recogido, gracias tanto a sus dimensiones como a la franja de luz que se adueña de nuestra percepción visual cuando lo contemplamos, es el del pequeño baptisterio situado a los pies de la iglesia.

El espacio interior también se singulariza por el juego de alturas que, acentuando la fluidez espacial, le confiere un complejo ritmo que salta en primer lugar de la calle a la nave, pues ésta se sitúa a una cota de metro y medio, de la nave al elevado presbiterio, de ahí al corredor lateral, y de éste a la tribuna y el coro escalonado que se encuentra sobre la misma a los pies de la iglesia. La entrada a la iglesia por medio de un nártex o atrio que nos conduce con sus escaleras y su techo bajo e inclinado a la gran nave, redundando en beneficio de la experiencia espacial de la gran nave. El desnivel entre el presbiterio y la nave se salva mediante unos escalones situados en el lado del evangelio; sumada su cota a la de la propia nave, permitió situar bajo el mismo la capilla de la cripta conforme a un eje transversal, cuya anchura, lógicamente, se corresponde con la longitud del presbiterio. También en la pequeña capilla-cripta [7], transversal a la iglesia, hay un singular juego con la luz. Su atmósfera es recogida, y se deja iluminar por un filtro ámbar, en este caso se trata de una franja horizontal, y por una pequeña vidriera que focaliza la luz hacia el altar, para lo que se ha inclinado una sección del techo, dando la réplica así a la jerarquización lumínica que encontramos en el espacio principal.

Ubicado sobre la iglesia, el convento se erige a partir de una cota de algo más de doce metros de altura en tres plantas rematadas por cubierta (de uralita) a cuatro aguas. Descansa directamente sobre el techo de la nave sin soportes interiores de la iglesia.

La planta inferior corresponde al refectorio [8] y otros ambientes comunitarios como sala capitular, biblioteca [9], recibidor, cocina, despachos y servicios. También aquí la organización del espacio es axial; un amplio pasillo divide la planta en dos alas: la que da a la calle Tomás Heredia alberga las estancias principales y la interior despachos y biblioteca. Exteriormente, en la fachada de la calle Tomás Heredia, esta zona lateral no se distingue del cuerpo de la iglesia, mientras que en la fachada principal, asoma a través de la ventana apaisada y continua que se corresponde con el recibidor. De aquí nace la escalera (de nuevo combinando metal

³⁸ La crítica de esos excesos la hace GÓMEZ SEGADÉ, Juan Manuel: *Función y símbolo de la arquitectura eclesial del siglo XX*, Granada, Universidad de Granada, 1985, pág. 166.

gris y madera) que conduce a la planta superior [10]. En la planta-refectorio del convento se articuló también una ingeniosa solución para la iluminación, regida en este caso por un criterio seguramente más funcional que simbólico³⁹: su corporeidad imprime un carácter distinto a cada una de las alas de esta primera planta. Ya el pasillo de acceso [11]⁴⁰ a las dependencias de cada ala está modulado por un fondo de pared de ladrillo vidriado que situado en la parte superior del lucernario del presbiterio, consigue recibir su luz de este mismo foco, dando lugar a una penumbra azulada y silenciosa. Las estancias del ala interior se iluminan con lucernarios semejantes a los que forman la cubierta del módulo de Almendrales, que asoman sus claraboyas al claustro, y permiten el paso de una luz tamizada y homogénea, una atmósfera recogida, sosegada, y por ello mismo extremadamente adecuada para espacios como la biblioteca; las estancias de la calle Tomás Heredia, con el refectorio y la capilla como protagonistas, están bañadas por un alegre estallido de luz que procede de la parte superior de las franjas que recorren toda la altura de la fábrica, prescindiendo a estas cotas del filtro de color amarillo.

La segunda planta es un original claustro-terracea [12] que ocupa casi toda la planta, excepto un rectángulo transversal en la cabecera para el lucernario del presbiterio, y otro a los pies que cumple funciones de sala de estar y reunión. La tercera y última corresponde a las celdas y retranquea el rectángulo en sus lados mayores respecto a la planta inmediatamente inferior. García de Paredes recurrió aquí a una solución por medio de la cual las celdas quedan agrupadas en un prisma interior de eje longitudinal, con su acceso por una galería corrida [13] al aire libre, que se asoma a la fachada lateral entre la inclinada estructura metálica, casi con resonancias de peristilo, aunque algunos de sus habitantes asemejan esta disposición a la cubierta de un barco que diera acceso a los camarotes⁴¹.

La organización de las plantas del convento se basa en una rígida retícula de cuadrados de 3,55 metros de lado correspondientes a la estructura metálica. Esa retícula se materializa por medio de un bosque de finos pilares metálicos en el claustro, donde una fuente ladeada sirve de contrapunto a esta regularidad. La solución estructural [14] del convento es uno de los elementos más destacados del edificio y el propio García de Paredes la explicaba así:

³⁹ Hernández Pezzi señala en su estudio que “podrían comprobarse muchos de los perfiles simbólicos del espacio religioso en el análisis pormenorizado del empleo de la luz, cuya corporeidad se hace evidente en el convento y en la iglesia, desde la cubierta hasta la calle”, en *op.cit.*, pág. 43.

⁴⁰ El suelo de esta planta era originalmente de plaqueta catalana y se sustituyó por sintasol, como se puede apreciar en esta misma fotografía.

⁴¹ En la visita al convento pudimos apreciar que esta solución ha sido modificada en aras de lo que los habitantes de esta planta consideran una mayor funcionalidad aliada a un deseo de intimidad. El número de celdas se ha visto reducido a la mitad, por medio de la unión, en una única celda, del espacio que originalmente ocupaba cada par de ellas (en el sentido transversal al eje del edificio). El acceso a cada una de ellas se realiza ahora por la galería que da a la calle. Asimismo la galería se ha cerrado con cristal. La continuidad de la galería en el lado de la medianera se ha visto interrumpida por la colocación de unos paneles de separación que permiten articular una íntima terracita en la parte trasera de cada celda.

La solución realizada se basa en una serie de formas metálicas trianguladas cada 3,55 metros, de 14 metros de luz, con su cordón inferior a la cota de la última planta, de modo que, ocupando íntegramente la altura de ésta, queden ocultas entre los dobles tabiques que separan cada pareja de celdas. Así se consigue una gran economía en el volumen edificado, al situar la estructura fundamental dentro del espacio de una planta, y en el costo, al poder proyectar libremente unas cerchas de gran canto que, por la especial disposición de las celdas, no constituyen obstáculo normal para su funcionamiento. Las dos plantas inferiores del convento se sustentan por una sencilla estructura de retícula colgada, mediante tirantes metálicos, de las formas fundamentales.⁴²

La imagen final de Stella Maris queda confiada a este cuidadoso diseño de la estructura metálica y sus entregas a la pared de ladrillo⁴³, que interiormente configuran visualmente los tramos de la nave de planta libre y techo adintelado generados gracias a esa misma estructura, que cuaja el claustro de pilares y que con inusitada fuerza exhibe al exterior su formas metálicas y su origen industrial.

La construcción del proyecto de García de Paredes coincide en el tiempo con el desarrollo del Concilio Vaticano II, que tuvo lugar en cuatro sesiones entre 1962 y 1965, clausurándose en diciembre de este año. Santa María de Belén se adaptaba bien a las nuevas disposiciones conciliares y, especialmente, a las modificaciones introducidas por éste en la liturgia, cuyo objetivo principal se cifraba en la promoción de la participación activa de los fieles⁴⁴. La disposición relativa a este aspecto se promulgó a finales de diciembre de 1963 y en el capítulo dedicado al arte y los objetos sagrados se especificaba, entre otras cosas: “Al edificar los templos, procúrese con diligencia que sean aptos para la celebración de las acciones litúrgicas y para conseguir la participación activa de los fieles”⁴⁵. García de Paredes explicaba en su artículo sobre el proyecto que “el tratamiento del espacio interno se basa en un

⁴² GARCÍA DE PAREDES: “Iglesia de Santa María de Belén. Málaga”, *art. cit.*, pp. 55 y 57.

⁴³ DOMENECH GIRBAU, Luis: “Iglesia de Belén”, *Arquitectura española... op.cit.*, pág. 41.

⁴⁴ Ya en la noticia de los periódicos que daba cuenta de la consagración de la iglesia se apuntaba como nota original que “los fieles siguieron la misa en castellano, lengua en la que fue dicha totalmente”, “Bendición de la Parroquia...”, *art. cit.*, p. 18.

⁴⁵ Constitución “*Sacrosantum Concilium*” (*Sobre la sagrada liturgia*), Cap VII: “El arte y los objetos sagrados”, Roma, 4 diciembre 1963. Este capítulo contempla asimismo que las obras de arte han de ser dignas, decorosas y bellas; que se debe buscar en ellas más una noble belleza que mera suntuosidad; y que el arte ha de servir con el debido honor y reverencia a los propósitos marcados en el propio Concilio Vaticano II.

criterio de absoluta austeridad para conseguir, serenamente, la participación en el Sacrificio y en el ciclo litúrgico de la iglesia”⁴⁶. Según Plazaola ya en los años que precedieron inmediatamente al Concilio, entre 1960-1962, se advirtió en la arquitectura religiosa una tendencia a concebir la iglesia como un espacio apto para congregarse en torno al altar a una comunidad que se sintiera fraternalmente unida, y ya se iba adquiriendo conciencia de la función sacerdotal de los fieles laicos. Así, ya desde entonces hubo ejemplos de ese deseo de crear un espacio unificado, compacto, y también sencillo y familiar, exento de todo monumentalismo⁴⁷. Si bien es cierto que la simplificación de la liturgia que establecían las disposiciones conciliares, el principio de participación de los fieles en la mismas y la anulación de altares secundarios en beneficio de uno principal contribuyeron en gran medida a esta orientación, no lo es menos que la tendencia a la unidad espacial había nacido con el siglo y que ya se vislumbraba en el Perret de Notre Dame de Raincy⁴⁸. En España, concretamente, la tendencia renovadora en arquitectura religiosa se había emprendido en la Basílica de Aranzazu de Laorga y Sáenz de Oiza, no tanto con el planteamiento de un espacio revolucionario, pues presenta una planta tradicional, como a través de la exhibición de materiales al desnudo. Posteriormente vendrían los más originales proyectos espaciales de Fisac, uno de ellos en la propia Málaga⁴⁹.

Atendiendo a la forma en la que presenta García de Paredes su proyecto, se puede asegurar que se rige por criterios funcionales en sentido estricto⁵⁰, es decir, preocupándose, en primer lugar, por los usuarios del espacio de la iglesia, en función de los cuales se estudia y articula la iluminación, la acústica, las proporciones, etc. Y dentro de esta preocupación no se dejaron de plantear los aspectos referentes a la funcionalidad litúrgica, con los correspondientes simbolismos sacramentales y eclesiales que ello comporta. La condición de la participación activa de los fieles, que se convirtió en el criterio último de validez del funcionalismo de la arquitectura religiosa a partir del Concilio Vaticano II, se cifra, como explica Gómez Segade, en: perfecta visibilidad, cercanía, iluminación adecuada, acústica como en una sala de audición, condiciones de temperatura, altar exento, ambón para la palabra y cerca de los fieles, eliminación de los elementos perturbadores de la acción litúrgica en el entorno de su escenario, etc⁵¹. Como se desprende de la lectura del proyecto del arquitecto, éste tuvo en cuenta todos y cada de los aspectos mencionados.

⁴⁶ GARCÍA DE PAREDES, J.M.: “Iglesia de Santa María de Belén. Málaga”, *art. cit.*, p. 57.

⁴⁷ PLAZAOLA, Juan: *Futuro del arte sacro*, Bilbao, Mensajero, 1973, pág. 46.

⁴⁸ GIL, Paloma: *op.cit.*, pág. 101.

⁴⁹ Nos referimos a la iglesia y el colegio para los Dominicos de Arcas Reales (Valladolid, 1952), la célebre iglesia para esta misma orden en Alcobendas (Madrid), y los proyectos de Vitoria, Logroño y Málaga.

⁵⁰ Para las acepciones de funcionalismo en la arquitectura religiosa es conveniente consultar GÓMEZ SEGADE, Juan Manuel: *op.cit.*, pág. 166.

⁵¹ *Ibid.*, pág. 167.

Se optó por una planta rectangular, de tradición milenaria en occidente, definida por Rudolf Schwarz como un “espacio-camino”, pues en ella se ha querido ver el símbolo de una asamblea como escuadrón en marcha⁵². Las proporciones del rectángulo de la nave principal y el presbiterio (exceptuando evidentemente el espacio del nártex de entrada) son aproximadamente de 2 por 1, lo que contribuye no sólo a la armonía del espacio interior, sino también a la tarea de favorecer esa participación de los fieles. Plazaola escribía en 1965 que el tipo de planta rectangular manifiesta la tendencia a acercar la comunidad y aseguraba que para alcanzar la solución más adecuada: “dos principios deben dirigir hoy el ordenamiento de una planta rectangular: evitar el excesivo alejamiento de los fieles situados en las últimas filas y subrayar debidamente la zona del santuario. Lo primero –añadía– sólo se salva mediante un cuidadoso estudio de las proporciones del rectángulo y del emplazamiento que en él ha de hallar el altar. Para salvar el segundo principio (...) la liturgia actual exige que la luz y la plástica arquitectónica marquen el lugar donde ese ‘camino’ de asamblea debe detenerse”⁵³. En el caso de la iglesia de Santa María de Belén el módulo de la planta es un rectángulo, casi un cuadrado, de 3,55 por 3,45 metros⁵⁴; de tal forma que el conjunto de la planta es el resultado de 8 por 4 módulos. El espacio del presbiterio ocupa la longitud de 1 módulo y medio, mientras que la nave se reparte en los 6 y medio restantes. El presbiterio está apropiadamente subrayado por su elevada altura y, tal como hemos indicado, por la iluminación cenital proporcionada por el lucernario situado a la altura de la planta del claustro. Además, los fieles más alejados se sitúan en la tribuna sobre el nártex, cuya altura es una garantía para contrarrestar su posible alejamiento de la celebración litúrgica. Su aforo es de 300 personas en la nave principal y 150 situadas escalonadamente en la tribuna. También este tamaño es adecuado a la nueva liturgia, como lo es la situación del coro detrás de la tribuna para que su actividad se entienda como parte de la congregación que desempeña el papel de cantar sin mayor solemnidad⁵⁵. Estas medidas, sumadas al carácter isótropo del espacio, permitirían cualificar esta obra como una suerte de *domus ecclesiae*.

Igualmente la disposición de los elementos en el presbiterio, aparte de su exquisita austeridad, se conforman a las premisas conciliares. De ellas se desprende la necesidad para este espacio de redundar en el carácter orgánico del conjunto y de eliminar todo elemento que provoque cualquier tipo de interferencia en la celebración de la liturgia. En nuestro caso concreto, confiere unidad al espacio del

⁵² Así lo explica PLAZAOLA, a partir de Rudolf Schwarz, en *El arte sacro actual. Estudio. Panorama. Documentos*, Madrid, B.A.C., 1965, pág. 252. Añade que no conviene aumentar la proporción de 2 por 1 si se quiere facilitar la participación de los fieles.

⁵³ *Ibid.*, pág. 254.

⁵⁴ Las condiciones del solar del que se disponía impedían la articulación de un módulo cuadrado.

⁵⁵ La disposición y funciones del coro y la schola tenían su importancia, porque uno de los problemas que se intentaba evitar en esta época era la deserción de las misas cantadas por parte de los fieles.

presbiterio el diseño unitario de ambones, altar, pedestal para la virgen y candelabros. Éstos flanquean con elegancia el altar, lo suficientemente próximos a él como para relacionarlos visual y simbólicamente, y lo suficientemente distanciados como para no distraer la acción litúrgica. Los ambones, uno de los elementos que, desaparecido a principios del siglo XIV, coincidiendo con la aparición del púlpito, han sido rescatados precisamente en el siglo XX, son en nuestro caso dos, de epístola y de evangelio, y se sitúan cercanos a los fieles, delante del altar, y ligados orgánicamente a éste por una misma atmósfera. El tabernáculo halla su lugar a los pies del presbiterio, imbuido de su mismo ambiente y diseño, y la schola, convenientemente tras el altar, es un banco corrido de formas igualmente depuradas y elaborado con la misma madera que se empleó en los confesionarios⁵⁶. Todos los elementos de la iglesia, en realidad, parecen haberse reunido para dar la razón a Flaubert: *le bon Dieu est dans le détail*⁵⁷.

La limpia exhibición de su estructura, la desnudez de sus materiales sin refinar, la posibilidad que concede de recordar claramente su imagen, autorizan la filiación neobrutalista de Santa María de Belén. El Nuevo Brutalismo es una de las tendencias arquitectónicas que se habían afianzado a principios de los cincuenta en esa crítica generalizada al Movimiento Moderno. Son bien conocidos los tres rasgos que Reyner Banham apuntó en 1955 como singulares de esta tendencia: 1) legibilidad formal del proyecto, que a lo largo de su artículo se modificará para pasar a ser “notoriedad en cuanto imagen”, 2) exposición clara de la estructura, y 3) valoración de los materiales por sus cualidades inherentes, “tal como son”⁵⁸. El Nuevo Brutalismo combinaba el poco refinamiento del material en bruto con la inquietud por la realidad social de la época, en el contexto del Institute of Contemporary Arts que daría también nacimiento al Pop británico con años de antelación respecto al americano. Ahora bien, Banham señalaba también otras características, que atribuía además al más emblemático de los proyectos neobrutalistas, la escuela de Hunstanton del matrimonio Smithson (1954), y que, a nuestro juicio, no corresponden del todo al espíritu del proyecto de García de Paredes; nos referimos especialmente a aquéllas que ligan esta tendencia arquitectónica a los aspectos más brutalistas del arte defendido y producido por un Dubuffet, un Tapiè o un Burri. El *Art Brut* y el *Art Autre* se vislumbran en el artículo de Banham como el perfecto paralelismo en el terreno de las artes plásticas de la arquitectura neobrutalista, de tal forma que se llega a hablar incluso de una *Architecture Autre*. En definitiva, Banham establecía que “lo que en

⁵⁶ También en la schola se ha introducido una modificación: en su centro se elevó una cátedra, debido, muy probablemente, a que su altura original no permitía la visión del sacerdote desde la nave cuando está sentado.

⁵⁷ Esta misma frase se convertiría, con el tiempo, es uno de los lemas de la arquitectura de Mies van der Rohe.

⁵⁸ BANHAM, Reyner: “El nuevo brutalismo”, *Architectural Review*, Londres, diciembre 1955, en HEREU et alii: *Textos de arquitectura de la modernidad*, Madrid, Nerea, pág.306.

última instancia caracteriza al Nuevo Brutalismo, tanto en arquitectura como en pintura, es precisamente su brutalidad, su *je-m'en-foutisme*, su malignidad”⁵⁹. Relacionado con ello se valoraba especialmente la idea de edificio como “imagen”, y la imagen, frente al *quod visum placet* propio de la belleza según Tomás de Aquino, se definía como *quod visum perturbat*, bajo los presupuestos de antibelleza y antiarte. Si bien García de Paredes no se recreó lo más mínimo en el formalismo, tampoco optó abiertamente por tanta “brutalidad”. Aún así, su modo de proyectar está cercano al de los Smithson por la prioridad que concede a la intuición más que a la composición, por “prestar atención al uso del edificio y al contexto en el que debía construirse para luego trabajar con la intuición”, o porque su obra demuestra que “las ideas abstractas no pueden decidir la manera de vivir de las personas”⁶⁰. Sin ir más lejos, las diferencias observables entre el anteproyecto que ideó para el convento de carmelitas en Cádiz y las soluciones de la obra que nos ocupa, son buena prueba de ello.

El libro de Domènec Girbau que traza en su edición de 1968 el perfil de la arquitectura española de los sesenta destila una atmósfera pesimista y algo desasosegante, y no precisamente porque las obras que estudia entrañen la más mínima decepción; esa misma atmósfera, moral, política, social, que ha recreado recientemente Félix de Azúa en su novela *Momentos decisivos*; esa atmósfera que podemos corroborar ojeando las páginas de la prensa del momento⁶¹; y esa misma atmósfera en la que García de Paredes pensó, proyectó y construyó Santa María de Belén. Frente a esa atmósfera, que desde nuestra perspectiva histórica nos parece cuando menos plena de atavismos, lo que proyectaba y construía el arquitecto en ese momento mantiene plena vigencia, es su contrapunto: por los muros y el espacio, el tiempo puede pasar a otro ritmo, o medirse de otro modo.

⁵⁹ *Ibid.*, pág.307.

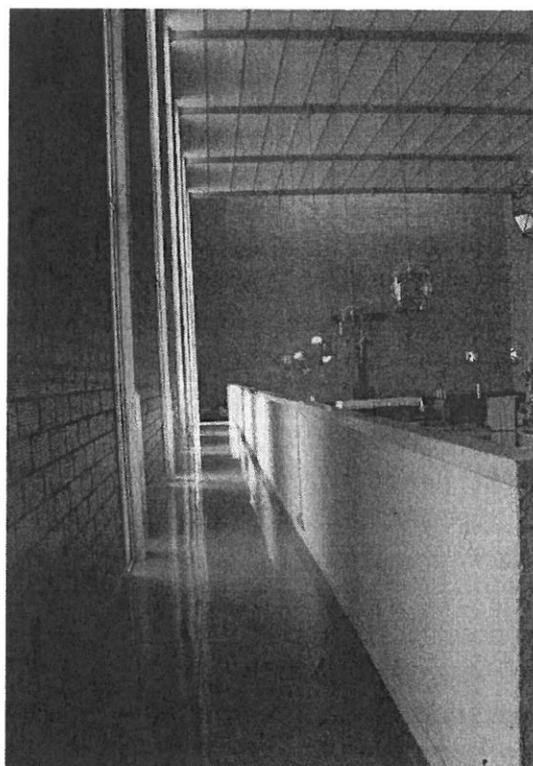
⁶⁰ Son algunas de las características que indicaba recientemente el propio Peter Smithson en una entrevista concedida a A. Zabalbeascoa: “Peter Smithson: ‘El mercado decide hoy la forma de los edificios’”, *Babelia. El País*, 8 de abril de 2000, pág. 21, cols. 2 y 3. Creemos además que García de Paredes es uno de los ejemplos de arquitecto para el que sería apropiado otra de las reflexiones de Smithson: “La erudición de un arquitecto viene, fundamentalmente, de la observación”.

⁶¹ Sólo como recordatorio de esta atmósfera tal y como la reflejaba la prensa, nos gustaría dar un par de ejemplos. En la reseña realizada con motivo de la inauguración de un convento de madres carmelitas en la Costa del Sol, estamos en mayo de 1964, se celebraba la aparición de esta casa de “moralidad” en medio de “pecadores y caídos” y se amonestaba: “No olvidemos que la inmoralidad no es sólo una señora en bikini”; en MENA, Lisardo: “Welcome Carmelitas”, Sección: “Aquí, la Costa del Sol”, *Sur*, jueves 7 de mayo de 1964, pág. 7, cols. 4-6. Por esas mismas fechas, se celebraba el concurso de Miss España en Málaga, y en el pie de foto que mostraba a las finalistas y ganadora se comentaba que aparecían tan contentas porque “nada, por supuesto, agrada más a una mujer que saberse guapa sobre las guapas”, en “Guapas oficiales”, *Sur*, domingo 10 de mayo de 1964, pág.1

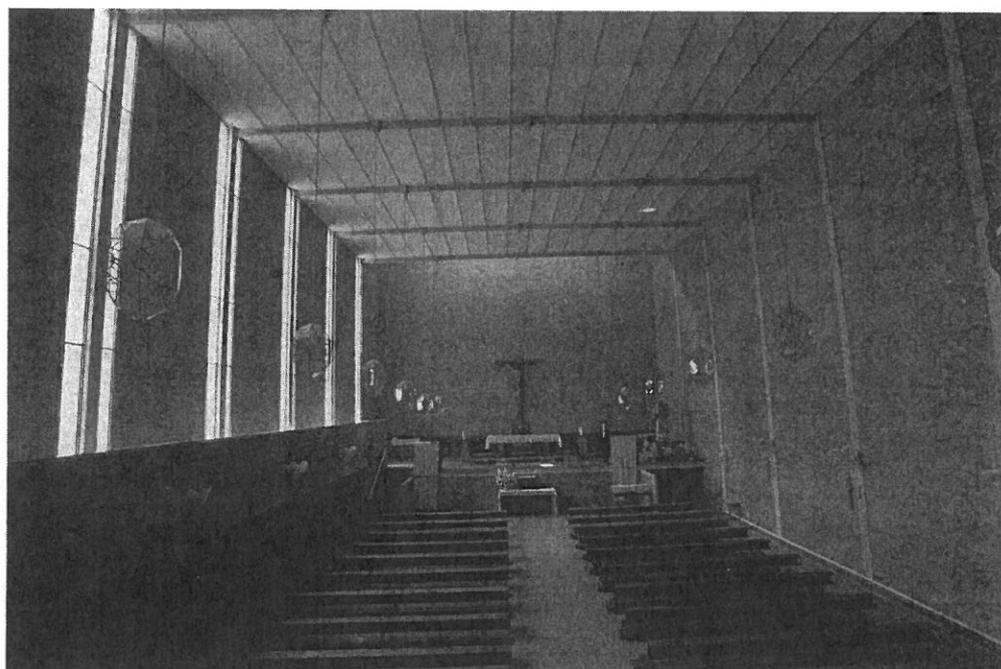
La iglesia y el convento de Santa María de Belén –Stella Maris–...



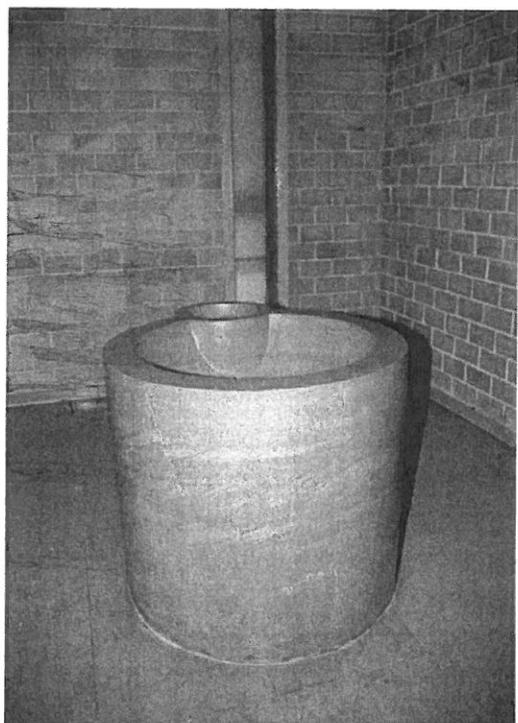
1.- Fachada principal.



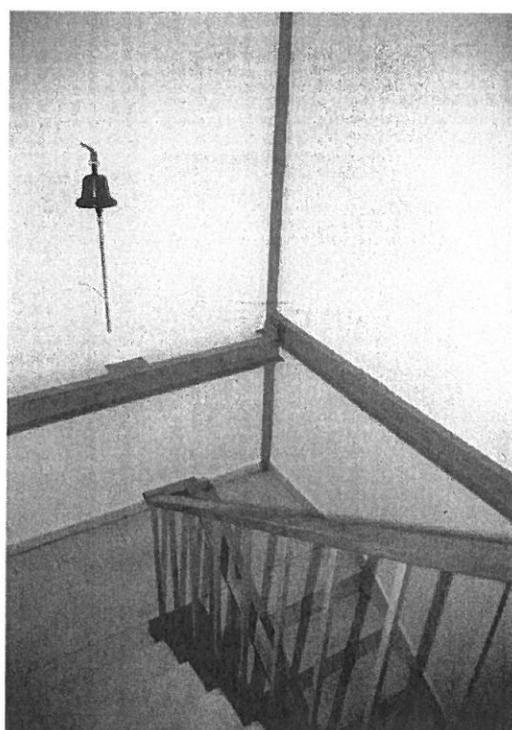
3.- Interior de la iglesia: corredor lateral.



2.- Interior de la iglesia.



4.- Pila bautismal.

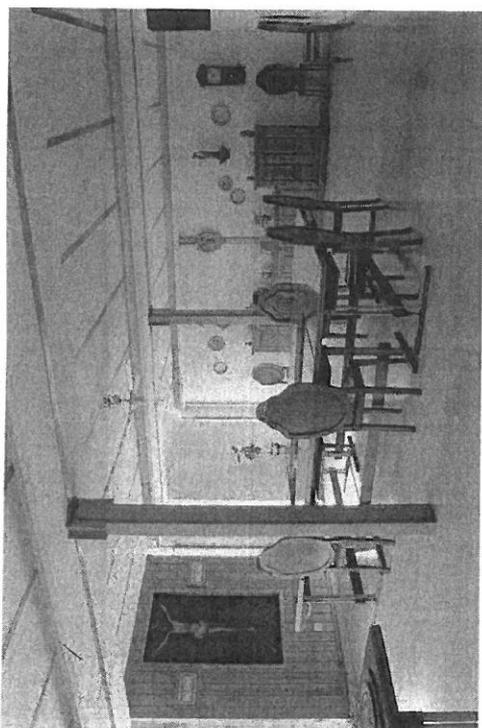


5.- Escalera del convento.

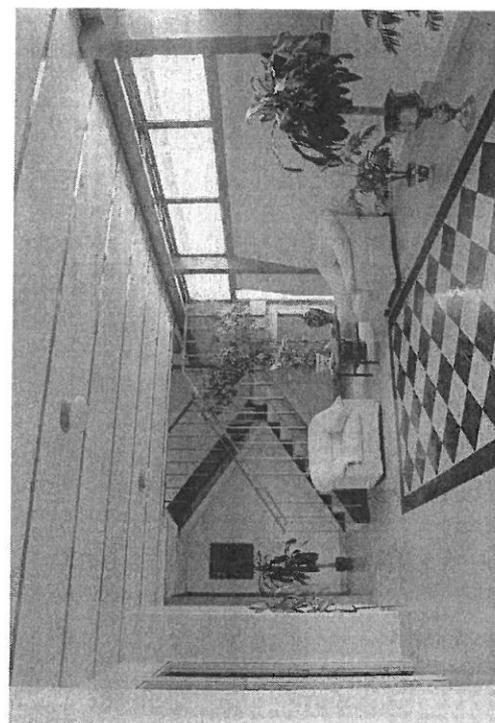


6.- Lucernario del presbiterio.

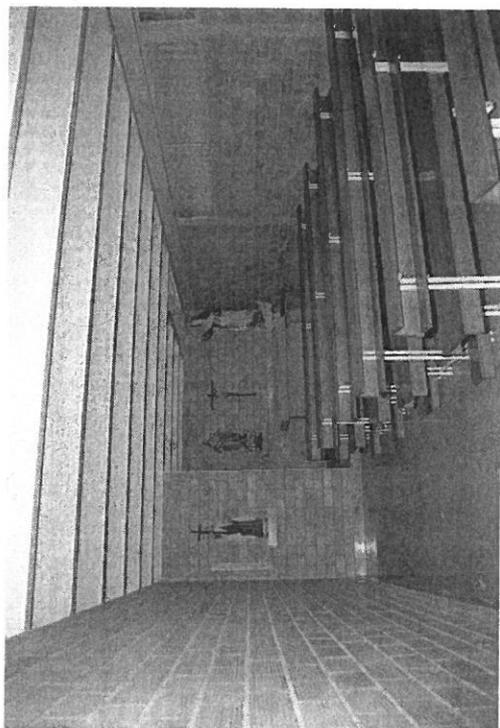
La iglesia y el convento de Santa María de Belén –Stella Maris–...



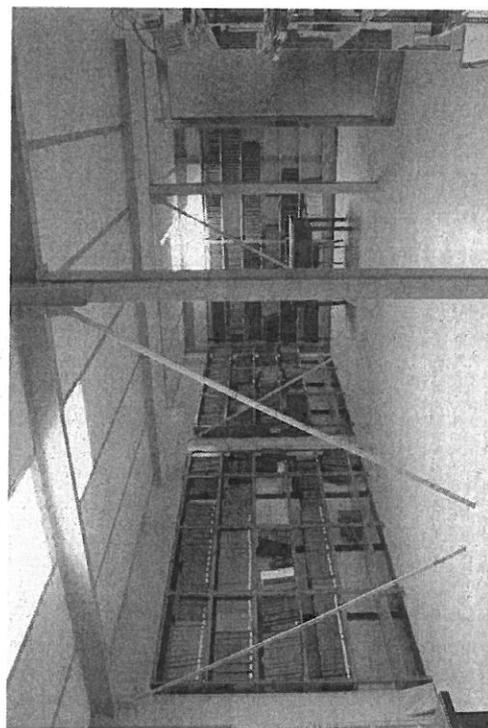
8.- Convento: refectorio.



10.- Recibidor del convento.



7.- Capilla-cripta



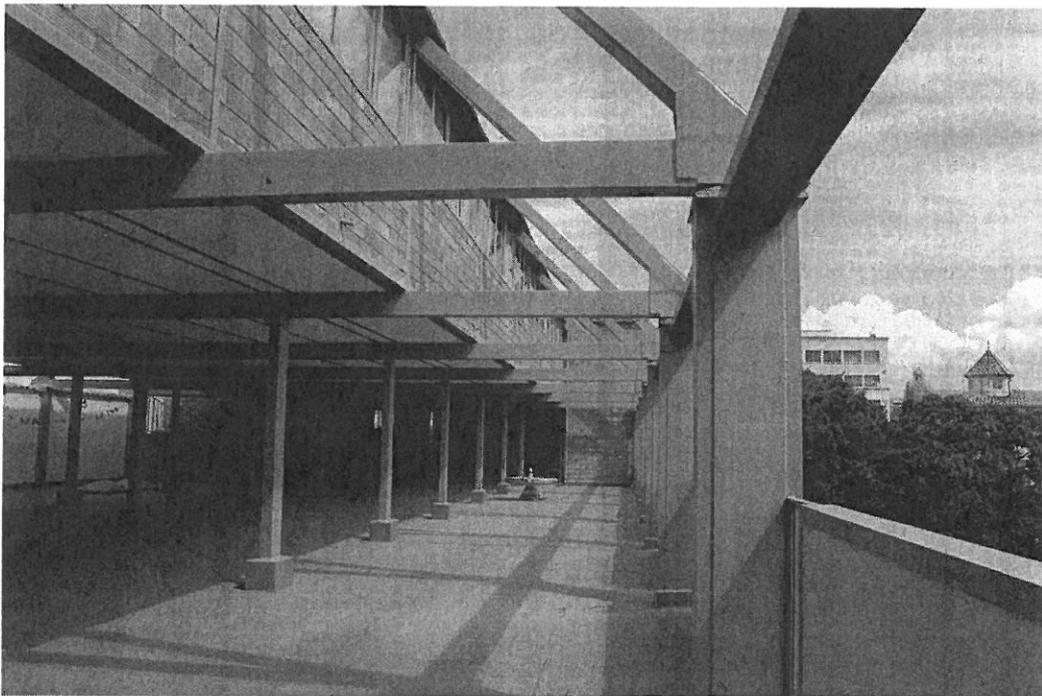
9.- Convento: biblioteca.



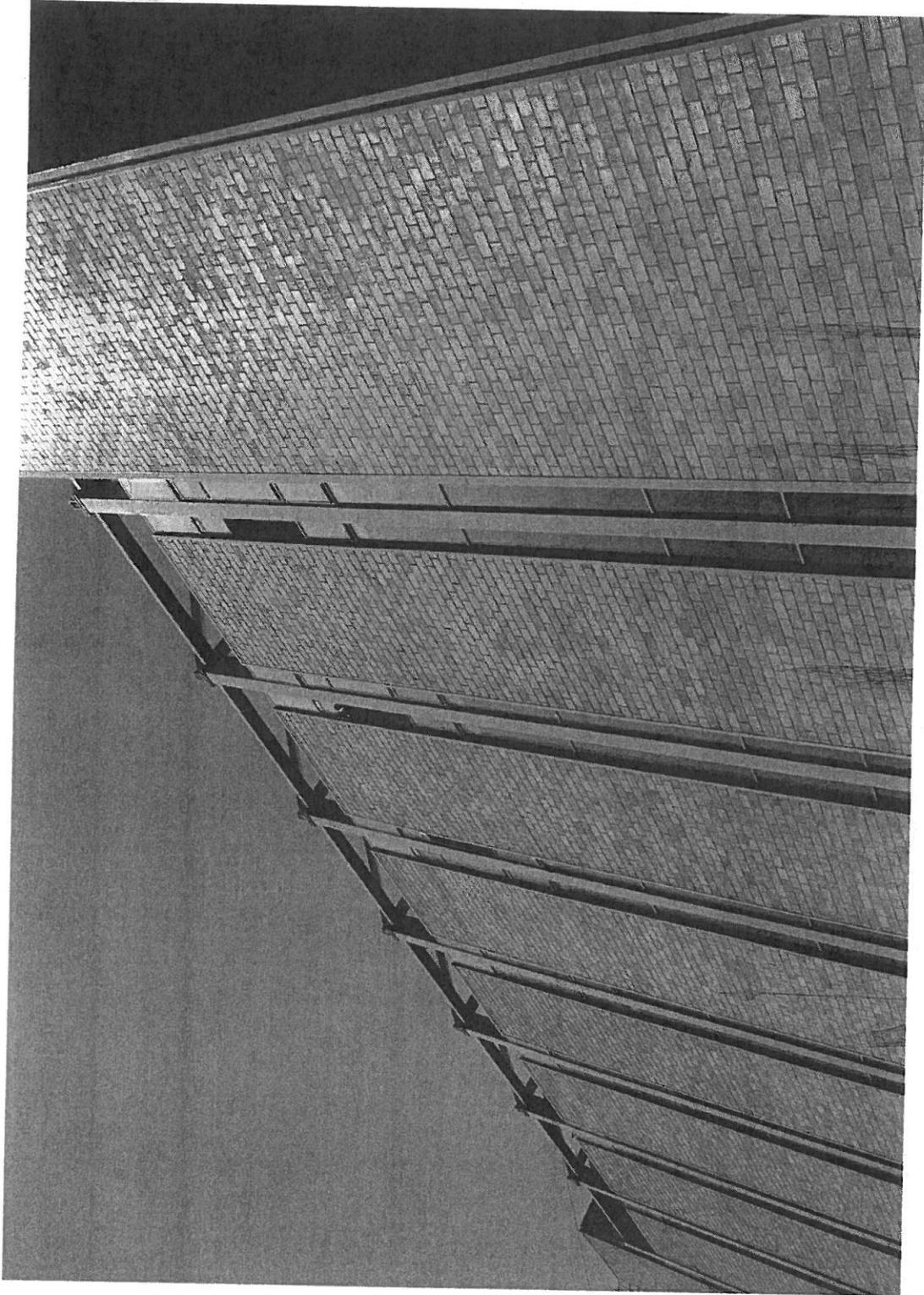
11.- Pasillo central de la planta refectorio.



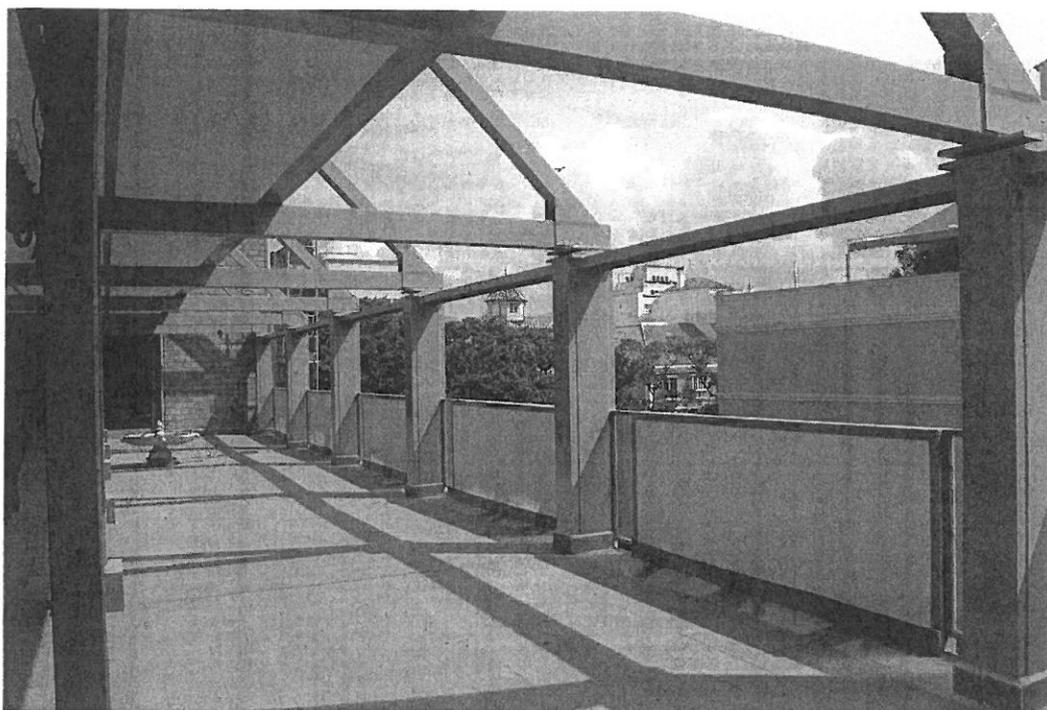
13.- Galería de acceso a las celdas.



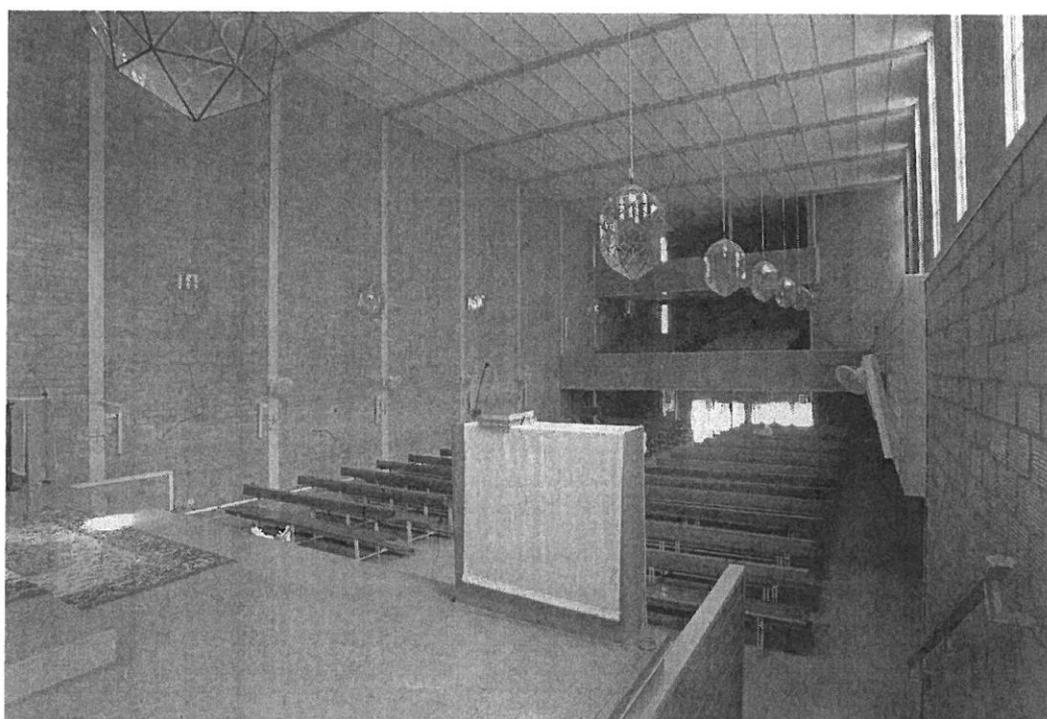
12.- Claustro.



16.- Fachada lateral.



14.- Detalle de la estructura, en claustro.



15.- Interior de la iglesia.