

Continuatio naturae. La arquitectura monástica de Dom Hans van der Laan

Continuatio naturae. The monastic architecture of Dom Hans van der Laan

Victoriano Sainz Gutiérrez

<https://doi.org/10.17979/aarc.2009.2.1.5040>

En un texto de carácter autobiográfico redactado hacia el final de su vida, Hans van der Laan señalaba, al recordar sus años de infancia y adolescencia, que el principal objetivo en esos años cruciales para su formación había sido el conocimiento de la naturaleza: «Lento pero seguro —escribe—, me adentraba en la vida de la naturaleza, siendo consciente de que había sido creada por Dios. Mi hermana mayor, la que murió durante la guerra, tuvo como profesora, tanto en la enseñanza primaria como en la secundaria, a una monja que, según la usanza de la escuela, acompañaba a sus alumnos desde la primera hasta la última clase. Esta sor Josefa les contaba siempre en clase la historia bíblica de la Creación, que aplicaba a cualquier cosa. Mi hermana se la contaba a su vez al hermanito pequeño —es decir, a mí—, y yo la verificaba en el campo, durante mis paseos solitarios»¹.

Ciertamente, las sucesivas etapas de su formación juvenil estuvieron marcadas, como testimonia él mismo en ese texto, por otros objetivos: los años universitarios por el conocimiento de la sociedad, los del comienzo de la vida monástica por el conocimiento de la liturgia. Sin embargo, ese interés por descubrir el orden que subyace en la naturaleza, no sólo no desaparecería, sino que con el transcurso del tiempo se intensificaría y se haría más profundo. De hecho, toda su arquitectura estuvo marcada por el afán de prolongar y completar ese

orden, pues siempre concibió el espacio arquitectónico como el lugar que permite al hombre establecer una relación armónica con el medio natural. Para conseguirlo, Van der Laan se serviría del ‘número plástico’, que fue ideado como el instrumento capaz de introducir, en el mundo artificial creado por el hombre, la inteligibilidad característica de la Creación en cuanto obra divina.

Pero ¿quién era este singular arquitecto (Fig. 01) que, en pleno siglo XX, osó defender que era posible, no ya la formulación de una regla para el diseño de la forma arquitectónica, sino la definición de las ‘leyes intrínsecas’ de la arquitectura en cuanto tal? Dom Hans van der Laan había nacido en 1904 en Leiden (Holanda), en el seno de una familia de arquitectos. En 1923 inició sus estudios de arquitectura y cuatro años más tarde, desilusionado por el tipo de enseñanza que se impartía en Delft, los abandonó para ingresar en la abadía benedictina de Oosterhout, donde fue ordenado sacerdote en 1933. Desde finales de esa década desarrollaría su labor docente y proyectual en colaboración con su hermano menor Nico, también arquitecto. En 1956 recibió el encargo de proyectar la iglesia de la abadía benedictina de Vaals, cuya construcción se había visto interrumpida en 1923. Cuando en 1968 se acabó la iglesia, trasladó a Vaals su residencia para ocuparse del seguimiento de las restantes obras del monasterio



Fig. 1. Dom Hans van der Laan (1904/91).



Fig. 2. Cementerio de la abadía de San Benito, en Vaals (Holanda, 1956/86); en primer término, la tumba de Dom Hans van der Laan.

hasta completarlo en 1986; otros dos monasterios — Waasmunster y Tomelilla— y una pequeña vivienda unifamiliar —la casa Naalden— constituyen prácticamente el resto de su obra construida. Su obra teórica se encuentra recogida en tres libros fundamentales: *El número plástico* (1960), *El espacio arquitectónico* (1977) y *El juego formal de la liturgia* (1985). Falleció en 1991 y se encuentra enterrado en el hermoso cementerio de Vaals (Fig. 02), que él mismo diseñara².

Esa triple condición de arquitecto, monje benedictino y sacerdote católico resulta esencial para comprender su arquitectura, que gira toda ella en torno a la relación existente entre el ‘mirar’ y el ‘hacer’: «Cuando hacemos algo —señalaba en una conferencia de 1939—, no debemos considerar en primer lugar lo que hacemos, ni las posibilidades que encierra lo que estamos haciendo, sino el hacer mismo, es decir, debemos reflexionar sobre lo que sucede cuando construimos»³. Naturaleza, arquitectura y liturgia se encuentran estrechamente entrelazadas en su obra, que también por ello bien puede ser calificada de ‘monástica’; pero lo más característico de Van der Laan quizá sea la rotundidad con que subrayó, no ya el entrelazamiento, sino la sustancial continuidad existente entre esos tres aspectos de lo que para él constituía una única realidad. A mi entender, no tiene nada de extraño que así fuera, puesto que, como repitió a menudo, las experiencias infantiles

constituyeron la fuente principal de sus ideas, y en esa historia de los primeros capítulos del Génesis, que su hermana le repetía cuando era niño, se encerraban ya muchas de las claves de lo que él mismo iría descubriendo más tarde, a partir de sus reflexiones sobre cuanto pudo observar en el mundo que le rodeaba.

Y es que la honda vinculación entre el hacer y el mirar, en torno a la cual gira el relato bíblico, había sido utilizada por el autor sagrado precisamente para expresar la idea de orden que preside el trabajo creador de Dios durante los seis primeros días de esa semana primordial. Todo ese trabajo encuentra, además, su razón de ser más profunda en el descanso del último día de la semana, que es a fin de cuentas una razón de ser cultural, litúrgica. Es esa estructura sabática de la Creación la que, en la perspectiva bíblica, vincula desde dentro el hacer humano a la naturaleza creada, por cuanto el conocimiento de ésta se convierte en medio para que el hombre comprenda su singular papel como criatura, llamado como está a completar el mundo natural en que se encuentra inmerso. Siendo, pues, a la vez creador y criatura, el ser humano ha de buscar en el trabajo creador de Dios las claves para su propio trabajo, si de verdad quiere que éste llegue a expresar su humanidad y que, más allá de evitar cualquier posible uso abusivo de la naturaleza, sea capaz de perfeccionarla y completarla. De ahí que todo ‘hacer’ que no esté fundamentado en

un ‘mirar’ permanezca continuamente expuesto —por más que esté guiado por las mejores intenciones— a acabar convertido en pura violencia depredadora, fruto de un voluntarismo ciego.

LA NATURALEZA: EL ESPACIO PERCIBIDO

En el caso de Van der Laan, familiarizado desde pequeño con las enseñanzas de la narración bíblica, la observación atenta del mundo natural fue lo que le permitió alcanzar, ya desde antes de comenzar sus estudios universitarios, un modo de entender la arquitectura que chocaba abiertamente tanto con el modo en que esa disciplina era practicada por su padre y su hermano mayor, ambos arquitectos, como con el tipo de enseñanza que luego se encontraría en la Escuela de Arquitectura de Delft. He aquí cómo lo relataba él mismo: «En mis años escolares, (...) cuando hube abandonado los juegos infantiles, me aficioné a dar largos paseos solo, lo cual fue aceptado por mi familia como algo completamente normal (...) Paseaba (...) por el gran parque que rodea un castillo de las afueras de Leiden, al que el dueño me permitía entrar a mi antojo. Allí reflexionaba solo, sin mucho contacto con mi entorno inmediato. Ese intenso descubrimiento de la naturaleza a una edad tan temprana determinó la orientación de toda mi vida. (...) Entre los diecisiete y los dieciocho años tuvieron que hacerme un tratamiento para la tuberculosis, durante el cual aproveché de nuevo para pasar aquella temporada en el bosque echado en una tumbona al aire libre, entretenido observando los pájaros, los animales y las plantas (...) Con ese bagaje mental comencé mis estudios en Delft, realizados entre los dieciocho y los veintidós años. Quise abordar la arquitectura del mismo modo, pero no tuve oportunidad de hacerlo, y en 1927 me retiré al monasterio»⁴.

Esas experiencias adolescentes pronto le llevaron a descubrir la doble condición, en parte natural y en parte artificial, del mundo antropizado en que vivimos. Sin embargo, Van der Laan fue muy claro a este respecto: a pesar de la extraordinaria calidad del contexto arquitectónico que le rodeaba en Leiden⁵, lo que en esa primera etapa de su vida le marcó por encima de todo fueron sus paseos por el parque del castillo de Poelgeest, en las afueras de la ciudad. «Mirar: en torno a esto giraba toda mi vida en aquellos años», escribió en el texto autobiográfico antes citado⁶. No tardó en hacerse plenamente consciente de que es en el medio natural donde el hom-



Fig. 3. Convento de Roosenberg, Waasmunster (Bélgica, 1972/74); la huerta con el edificio al fondo.

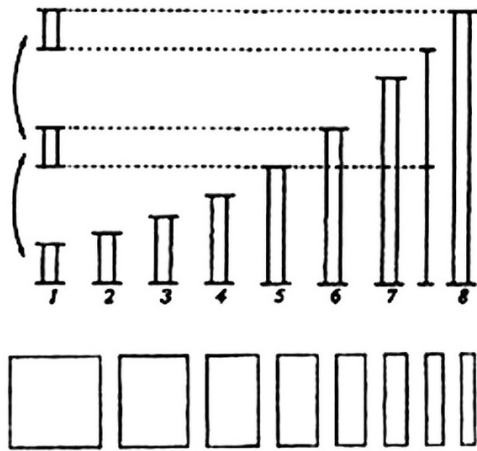
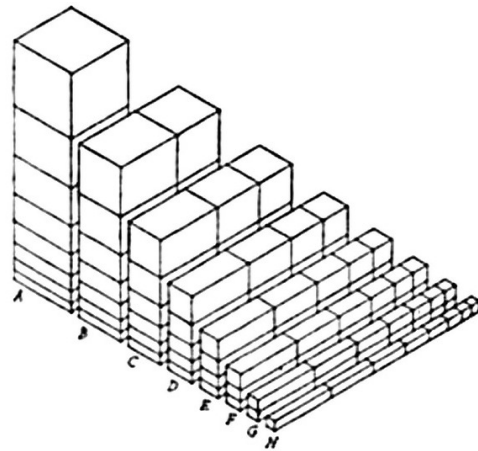


Fig. 4. El número plástico: las bases tridimensionales del sistema.



bre fue colocado inicialmente y de que lo artificial sólo había surgido en un segundo momento, por la necesidad que el hombre tuvo de adaptarse a ese medio para sobrevivir. La naturaleza fue, para el joven Hans, *magistra vitae*; observándola, se familiarizó con el ciclo de la vida, aprendió los mecanismos a través de los cuales los seres vivos logran satisfacer sus funciones vitales básicas y las estrategias que les permiten adaptarse al medio natural, ya fueran nidos o madrigueras. Comprendió, en fin, que «el animal encuentra ese complemento de su existencia en la propia naturaleza y por instinto, porque está plenamente integrado en el orden natural. Nosotros, en cambio, debemos construir una vivienda sirviéndonos de nuestra inteligencia (...), que no está determinada por la naturaleza, sino que se dirige libremente al fin que se ha propuesto eligiendo los medios para lograrlo»⁷.

La inteligencia es así la facultad que distingue al hombre de los restantes seres naturales, y la que le permite asumir un papel del todo singular en relación con la naturaleza: «Las formas, en la naturaleza —afirmaba Van der Laan en el primero de sus libros—, están regidas por leyes naturales, basadas en la inteligencia infinita del Creador, de la cual ellas mismas constituyen un testimonio. Allí donde se interpone nuestra inteligencia, somos nosotros quienes determinamos la forma; y ésta se convertirá en un testimonio de nuestra propia inteli-

gencia». Y a renglón seguido se preguntaba: «¿Es entonces un desorden lo que esta libre intervención de la inteligencia va a producir en la naturaleza? No necesariamente, pues esas nuevas formas pueden ser el tema de un nuevo orden, un orden artificial que tiene su lugar en la naturaleza»⁸. El orden natural y el artificial se distinguen, por tanto, con total claridad⁹; pero no se oponen entre sí, sino que el segundo está llamado a completar al primero (Fig. 03). Para ello resulta imprescindible que las formas artificiales, además de resolver un problema de carácter utilitario —en el caso de la vivienda, la necesidad de un lugar de refugio en el que se restablezca la armonía entre el cuerpo humano y el medio natural—, manifiesten con claridad su origen inteligente, es decir, expresen la función a la cual la inteligencia las ha destinado. Y es que «se introduce una ruptura en el orden de la naturaleza si se construyen casas cuya forma no pertenece a un orden artificial regido por nuestra inteligencia»¹⁰. Aquí se encuentra el origen y la razón de ser de la arquitectura.

Por otra parte, Van der Laan consideraba que no somos capaces de conocer la naturaleza directamente, por cuanto ésta nos sobrepasa. Siguiendo la tradición tomista en la que fue formado en el monasterio —que en esto concordaba con sus propios descubrimientos juveniles—, sostendrá que, respecto a las cosas naturales, nuestra inteligencia es *mensurata et non mensu-*

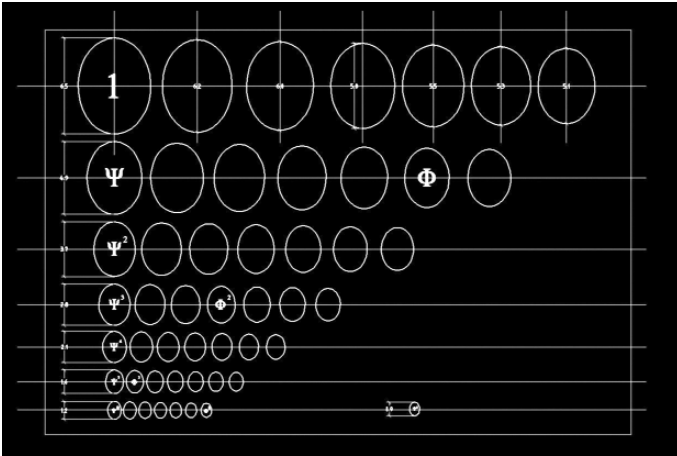


Fig. 5. El número plástico: margen, tipo y orden de tamaño.

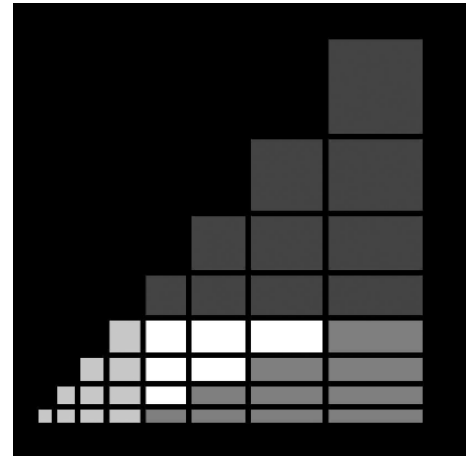


Fig. 6. El número plástico: la morfoteca.

rans: es medida por ellas, pero no constituye su medida¹¹. La experiencia humana de la naturaleza es, pues, necesariamente limitada; así, refiriéndose al espacio natural continuo, ilimitado y homogéneo, afirmaba que sólo podemos hacernos una idea de él en la medida en que lo referimos a nosotros mismos, a nuestro ‘espacio de experiencia’, como ámbito en el que nos movemos, que abarcamos con la mirada y del que nos formamos un concepto. La función de la arquitectura resulta ser entonces «organizar lo dado de manera espacial en la naturaleza mediante la imposición de límites: límites impuestos a los espacios, a las formas y a los tamaños»¹². Sólo la existencia de esos límites nos permite comprender lo que percibimos. Van der Laan precisaría que lo que experimentamos por medio del movimiento son los espacios, lo que percibimos a través de los sentidos son las formas y lo que conocemos con la inteligencia son los tamaños, pero en cualquier caso todo se reduce a un problema de medidas y de proporciones. La incapacidad de nuestra inteligencia para manejarse con la tridimensionalidad del espacio reclama algún mecanismo conceptual (Fig. 04) que nos permita dar una medida al espacio inmensurable de la naturaleza¹³.

En este sentido, Van der Laan afirma que cuando la inteligencia humana examina los innumerables tamaños que nos rodean en el entorno natural, buscando entre ellos las diferencias significativas, es capaz de llegar a

establecer una escala de relaciones que reduce las posibilidades infinitas de los tamaños naturales a una clara gradación, que puede ser distinguida y comprendida intelectualmente (Fig. 05-06). Se trataría, en último término, de agrupar los tamaños que se le presentan en ‘tipos de tamaño’ netamente diferenciados: «Ya no hablamos entonces del tamaño de tal o cual cosa, sino de una cosa de tal o cual tamaño. Ese tamaño, aunque derivado del tamaño concreto, es sin embargo totalmente distinto de él: es de carácter intelectual, mientras que el tamaño concreto pertenece al ámbito de lo sensible»¹⁴. Aquí tenemos ya esbozado el ‘número plástico’, que se encuentra a caballo entre lo dado en la naturaleza de manera ilimitada e inmensurable, por una parte, y nuestra predisposición para la medida exacta y limitada, por otra. Ni está basado sólo en la naturaleza, ni es puramente intelectual, ya que tiene su origen tanto en la continuidad del espacio como en la incapacidad de la inteligencia para comprender esa continuidad. Por tanto, para Van der Laan, el número plástico no constituye sólo un sistema de ordenación que proyectamos sobre el espacio natural con el fin de hacerlo comprensible para nosotros, sino que esa ordenación del espacio natural es a la vez la razón de por qué construimos. A eso se estaba refiriendo cuando apuntaba que, para él, «el número plástico no representa un medio, sino el fin del hacer arquitectura»¹⁵.

Van der Laan subrayó a menudo que lo que le interesaba del número plástico era su vínculo con la realidad. Y es que éste estaba concebido precisamente para que los objetos construidos por el hombre llegaran a reflejar la complejidad y el orden de la naturaleza creada: «Dios (...) hace cosas infinitamente pequeñas, infinitamente grandes, infinitamente numerosas (...) y de entre ese caos de medidas parece que escogemos sólo siete: el número plástico. (...) Ahora os pido que creáis que la profusión de la creación divina sólo se logra alcanzar cuando se la ha filtrado a través de esa escala de siete medidas. (...) La arquitectura aparece entonces como un juego en el que volvemos a representar, bajo la mirada de Dios, el esquema completo de la creación natural: respondemos con siete medidas a lo que Él ha hecho con infinitamente más»¹⁶. Por eso la arquitectura podía dar una medida al espacio de la naturaleza, porque el número plástico no era otra arbitraria fórmula matemática, como a Van der Laan le parecía que lo eran los diversos sistemas de proporción existentes, sino que estaba enraizada en nuestra experiencia perceptiva del dato espacial. Así, la arquitectura podía completar la naturaleza, pues al ordenarla mediante la construcción de edificios que manifestaran el número plástico, la estaba haciendo habitable para el hombre. O dicho de otro modo, al someter la arquitectura a las exigencias de nuestra inteligencia, se estaba garantizando su integración en el medio natural. Desde este punto de vista se podía afirmar, pues, que para Van der Laan la arquitectura resultaba ser, en cierto modo, una *continuatio naturae*.

LA ARQUITECTURA: EL ESPACIO CONCEBIDO

Con el descubrimiento en 1928, mientras hacía el noviciado, de lo que Van der Laan denominó la ‘proporción fundamental’, quedaron puestas las bases del número plástico, ese sistema de proporciones cuya primera formulación sistemática fue desarrollada por el arquitecto holandés en un ciclo de conferencias impartido en Den Bosch durante la década de 1950 y publicada luego en forma de libro con ese mismo título: *Het plastische getal (El número plástico)*¹⁷. Esa primera intuición le sobrevino mientras trabajaba en su primer encargo de arquitectura, el diseño de la fachada de una pequeña capilla (Fig. 07) que había proyectado otro benedictino, Dom Paul Bellot, en una localidad cercana a Oosterhout: «Todo lo que recuerdo ahora es el



Fig. 7. Dibujo para la fachada de una capilla en Baarle-Nassau (Holanda, 1938).

momento: mientras íbamos al refectorio, a unos cuantos metros de la puerta, tuve la idea clara de lo que más tarde llamé *la proporción fundamental*, y entonces, durante la comida, calculé las medidas del sistema que procedía de esa proporción. Nunca olvidaré la experiencia de haber descubierto el firme fundamento que había buscado durante todo el tiempo que pasé en Delft»¹⁸.

El convencimiento de que esa búsqueda suya no respondía a ninguna pretensión de originalidad, sino a un deseo de remediar el olvido que impedía a los arquitectos modernos acceder a las ‘leyes intrínsecas’ de la arquitectura, le llevó a estudiar las formas de la arquitectura histórica con la intención de confirmar que los edificios antiguos y medievales habían sido proyectados siguiendo esas mismas reglas que él pensaba haber redescubierto. De ahí, por tanto, que en las pocas obras de su primera época no tuviera reparos en utilizar un lenguaje historicista que no se distinguía del de quien había sido su único maestro en Delft, el arquitecto Jan Granpré Molière. Tanto la hospedería de la abadía de Oosterhout (1938) como la capilla de San José de Helmond (1948) (Fig. 08), con sus muros de ladrillo visto, sus arcos de medio punto y sus vanos pareados divididos por pequeñas columnas, respondían a ese tipo de lenguaje; al presentar la capilla de Helmond, proyectada con su hermano Nico, advertía: «De manera

deliberada no hemos evitado las formas sacadas de la historia, sino que por el contrario elegimos formas tan antiguas que nunca habían sido nuevas. (...) El único medio por el que intentamos hacer de la capilla algo nuevo era el uso intencionado de un sistema de ordenación, y estábamos decididos a que nada nos distrajera de ese propósito. Por ordenación entendíamos sencillamente el juego de proporciones espaciales puramente arquitectónicas, tanto en cada parte como en el todo»¹⁹. Así pues, en esas arquitecturas todo el énfasis estaba puesto en el sistema proporcional del número plástico, que era el único aspecto de su teoría completamente desarrollado por entonces. La presencia de elementos ornamentales procedentes de la historia pretendía ayudar a que se mantuviera un cierto equilibrio entre lo ‘intelectual’ (las formas rectas) y lo ‘sensible’ (las formas convexas), que Van der Laan consideraba imprescindible para que pudiera darse una arquitectura verdaderamente artística²⁰.

Fig. 8. Capilla de San José, Helmond (Holanda, 1948).



Sin embargo, no tardaría en producirse un doble fenómeno en el pensamiento arquitectónico del monje holandés, que acabó provocando un vuelco completo de éste hacia el aspecto más ‘intelectual’ de su arquitectura: por un lado, Van der Laan se hizo consciente de la necesidad de afirmar el carácter ‘plástico’ del sistema de proporciones utilizado, estableciendo una estricta correspondencia entre el interior y el exterior del edificio; por otro, el interés del arquitecto se desplazó de las proporciones al espacio, con lo que incorporaba un segundo y fundamental elemento al desarrollo de su teoría: el ‘espacio arquitectónico’, que vino a enriquecer su comprensión del número plástico. La capilla de Helmond permite hacerse cargo de las dificultades que Van der Laan encontraba para establecer esa correspondencia entre interior y exterior. Así, por ejemplo, aunque la estructura de nichos ciegos del interior de la capilla se tradujera al exterior en una serie de arcos que enmarcaban las diminutas ventanas, esa relación era puramente figurativa, pero no plástica; tampoco entre la bóveda del interior y la cubierta exterior se establecía relación plástica alguna, más allá del empleo de un sencillo listel ornamental sobre la cara externa del muro que indica el punto de arranque de la bóveda. Como ya señalara Tom Maas, «el espacio interior está positivamente relacionado con la piel interior de los muros por la mutua afinidad de su forma y sus proporciones, [pero] la superficie exterior aparece como una envoltu-

ra colocada en torno a ella», sin que se llegue a establecer correspondencia alguna entre interior y exterior. «Ese contraste frustra el carácter plástico del sistema de proporciones y evidencia la ausencia, en este estadio de desarrollo de la teoría, de cualquier idea de carácter urbano»²¹.

Ya en *El número plástico* Van der Laan decía que, si la arquitectura está llamada a establecer una relación armónica entre el cuerpo humano y el medio natural, «la expresión de esa función deberá basarse en la armonía entre la pared que separa y el espacio separado»²². Esa armonía se establece cuando el espesor del muro que separa y la anchura del espacio separado pertenecen al mismo ‘orden de tamaño’ y, para ello, resulta necesario horadar el muro con el fin de que su espesor quede a la vista (Fig. 09). Por eso, si bien es cierto que «para ser habitable una casa necesita puertas y ventanas, no hay que olvidar que éstas, en tanto que horadadas en la pared, son ya esenciales desde el punto de vista puramente arquitectónico», precisamente para mostrar su espesor; de ahí la trascendencia, ‘desde el punto de vista arquitectónico’, de la relación plástica entre la masa y el espacio creado por ésta. «La respuesta a una necesidad de orden práctico —continuaba Van der Laan— de ninguna manera debe hacernos perder de vista la función arquitectónica, con sus propias exigencias. Es la convergencia de las dos funciones en una única forma lo que fundamenta (...) la verdadera belleza de la arquitectura»²³.

Pero en su segundo libro, *De architectonische ruimte (El espacio arquitectónico)*, el arquitecto holandés dio un paso más, en orden a completar su teoría. Y lo hizo precisando el sentido de la relación existente entre ese espacio arquitectónico plásticamente definido y el espacio natural en el que se inserta. Para Van der Laan, el espacio arquitectónico nace al colocar dos muros suficientemente cerca el uno del otro (Fig. 10). Esa ‘proximidad’ crea en su interior un nuevo espacio que se contrapone al espacio natural y, a través del cual, éste «recibe un perfeccionamiento que le permite ponerse en relación con nuestro espacio de experiencia, al mismo tiempo que nuestro espacio específicamente humano llega a integrarse en el orden homogéneo de la naturaleza»²⁴. Así, la definición de un espacio arquitectónico dentro del espacio natural produce tres cosas: unos muros, un adentro y un afuera. El hecho de que esos muros, que en apariencia nos separan del espacio natu-



Fig. 9. Abadía de Vaals; portería.

ral, sean en realidad el instrumento para insertar nuestro espacio de experiencia en el espacio de la naturaleza, lleva consigo que en el proceso del habitar humano aparezcan dos modalidades espaciales, cada una con su lleno y su vacío: «En primer lugar, el vacío al cual habíamos dado origen entre unos muros y que ahora está lleno con nuestro espacio de experiencia; seguidamente, el vacío situado alrededor de nuestro espacio de experiencia, que nuestra presencia no podía apropiarse y que ahora está lleno con el espacio natural. De esas dos componentes, la primera es llamada ‘adentro’ y la segunda ‘afuera’»²⁵. Queda claro, por tanto, que el habitar humano no puede reducirse tan sólo a una cuestión de espacios interiores; debe asociar siempre un adentro y un afuera. Y esto era justamente lo que no expresaba con suficiente nitidez la arquitectura de la primera etapa de Van der Laan.

La clarificación conceptual que acabo de exponer de manera sintética —y cuya formulación más explícita se contiene en *El espacio arquitectónico*— la alcanzó el monje arquitecto en 1956, el mismo año en que recibió el encargo de construir la iglesia de la abadía de Vaals (Fig. 11). Ese proyecto, que representa la definitiva consagración de una arquitectura absolutamente esencial²⁶, le permitió poner por obra algo que, aunque ya recogido en *El número plástico*, aún no había tenido ocasión de llevar a la práctica. Puesto que la proporción



Fig. 10. (en la página anterior)
Abadía de Vaals; galería del claustro.

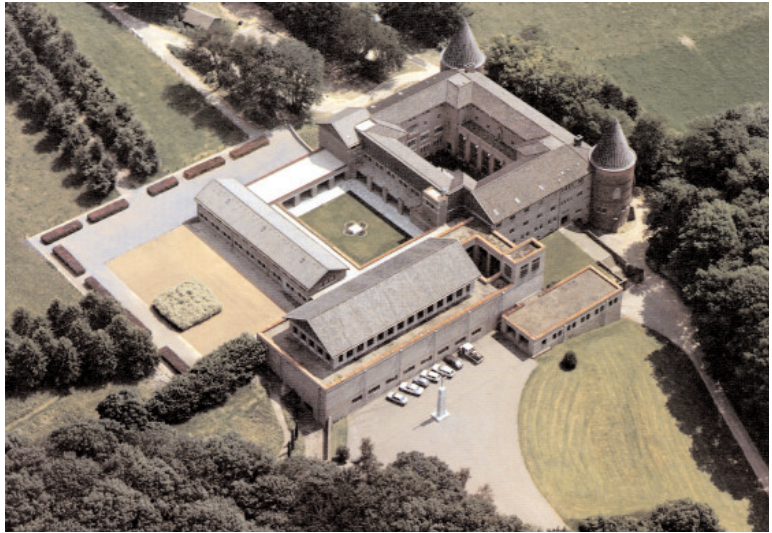


Fig. 11. Ampliación de la abadía de Vaals (Holanda, 1956/86); vista aérea.

era ahora la clave de la generación del espacio —y, por consiguiente, de la función básica de la arquitectura— se hacía necesario determinar las medidas de cada elemento del edificio con toda precisión, lo cual sólo podía hacerse excluyendo todas las formas no rectas, de modo que las dimensiones lineales de cada forma quedaran directamente expresadas a través de los bordes rectos de las superficies rectangulares. La iglesia de Vaals (1956/68) respondía a ese nuevo modelo, que supuso una completa ruptura con su obra anterior (Fig. 12). En el proyecto para la iglesia abacial dejó reducido el edificio a su estructura esencial: la planta estrictamente rectangular, los muros rectos, el suelo y el techo, cada uno con su longitud, anchura y altura²⁷ A la hora de decidir esas medidas, el arquitecto holandés recurrió, como es natural, al número plástico, escogiendo para ello, de toda la gama de medidas generada por ese sistema proporcional, la que ocupaba el lugar central, es decir, aquélla que, según sus propias palabras, no era «ni demasiado larga, ni demasiado corta»; al fin y al cabo, se trataba de una iglesia benedictina y debía responder al proverbial espíritu de ‘moderación’ de la *Regla* de san Benito.

Como el propio Van der Laan explicó más tarde, «esa proporción reaparece luego en la separación entre pilares de los muros laterales y del muro del fondo de la propia iglesia. La vemos como una proporción interme-

dia entre la de una habitación cuadrada y la de un corredor alargado. Todas las restantes proporciones entre las longitudes y las anchuras se habían derivado a continuación de ella: la del atrio, la de las divisiones de las galerías y la de la anchura y el espesor de los pilares, de modo que una cadena de proporciones vincula la dimensión mayor de la iglesia a la más pequeña, que es el espesor del muro»²⁸. Así, éste se convertía en la medida de referencia a partir de la cual quedaban fijadas las dimensiones fundamentales de las restantes partes de ese todo que era la iglesia (Fig. 13). Conviene precisar a este respecto, que al número plástico —tal como fue concebido por Van der Laan— no le correspondía determinar rigidamente todas y cada una de las medidas finales del edificio, sino definir, en el continuo del espacio natural, los límites dentro de los cuales las proporciones derivadas de esas medidas podían ser comprendidas por la inteligencia humana. De ahí que «la iglesia se hiciera relativamente independiente del edificio mayor (preexistente), y fuera colocada directamente en el paisaje natural»²⁹.

Esa disposición facilitaba la creación de «un ‘afuera’ relativamente limitado, consistente en un recinto exterior (...) definido por el porche abierto de la portería que hace ángulo recto con el largo muro de la fachada de la iglesia. (...) Sin embargo, para manifestar también la relación dentro-fuera respecto al espacio de la

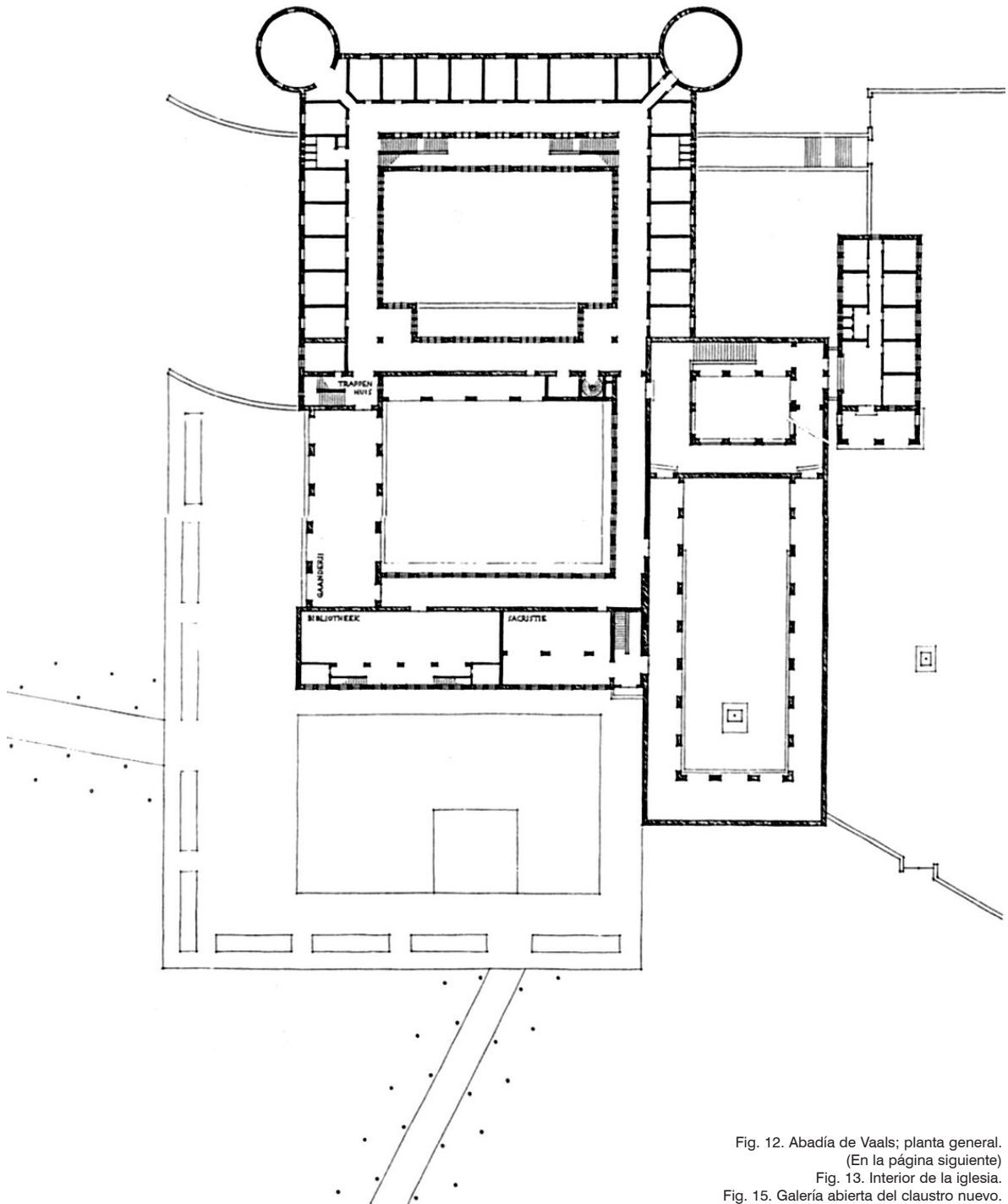


Fig. 12. Abadía de Vaals; planta general.
(En la página siguiente)

Fig. 13. Interior de la iglesia.

Fig. 15. Galería abierta del claustro nuevo.

Fig. 14. Atrio de la iglesia.





Fig. 16. Convento de Roosenberg, Waasmunster (Holanda, 1972/74); vista desde el bosque.

iglesia propiamente dicho, una porción del espacio delimitado (el atrio) está concebida y tratada como un afuera. El trazado de la escalera (Fig. 14), necesaria porque la iglesia se encuentra a un nivel más alto, proporciona el pretexto para ello, pero el hecho de volver a entrar en un espacio exterior después de haber atravesado previamente el espacio interior de la portería responde a un efecto completamente intencional y estrictamente arquitectónico. La necesidad de una galería superior cubierta es utilizada igualmente para articular dos partes dentro de las reducidas dimensiones de este afuera artificial: un espacio central abierto, puesto en relación con las galerías, que se encuentra a su vez directamente relacionado por medio de las grandes puertas con el interior de la iglesia»³⁰. De este modo se resolvía con extraordinaria maestría lo que constituía el punto más débil de la anterior etapa de su obra: la articulación del interior y el exterior, de la cual encontramos una ulterior confirmación en la última pieza construida por Van der Laan para completar la abadía, la galería abierta que cierra el claustro nuevo del monasterio (Fig. 15), con la que en 1986 se puso la última piedra del edificio y, en cierto sentido, de su propia obra.

En 1972 Van der Laan recibió el encargo de proyectar un convento para religiosas franciscanas en Waasmunster, un pueblecito a mitad de camino entre Gante y Amberes. Ese proyecto le dio la oportunidad de

diseñar un edificio completo de nueva planta en un solar abierto, situado a las afueras del núcleo urbano, en una especie de claro en el bosque (Fig. 16). En *Roosenberg* (1972/74) la relación entre el exterior y el interior constituye la clave para entender tanto el modo concreto de configurarse el edificio como la manera en que se halla implantado en el lugar; de hecho, la forma del solar es la que determina la del claustro en torno al cual se organiza el convento (Fig. 17): «El edificio se adapta fácilmente al lugar como un niño al regazo de su madre», escribió Van der Laan a este respecto. Y es que se trataba de considerar «no sólo el adentro, sino el adentro junto con el afuera (...) y no sólo los espacios de las habitaciones, sino esos espacios en relación con la forma de los muros y de los pilares»³¹. Ahora bien, la cuestión que en Roosenberg se plantea de un modo particularmente agudo es si esas relaciones gobernadas por el número plástico, referidas fundamentalmente a las medidas en planta del edificio, llegan a ser comprendidas por quienes experimentan sus espacios. En el caso del claustro, que se encuentra acristalado, resulta casi imposible captar la relación que existe entre la anchura de la galería perimetral y las dimensiones horizontales de éste. Se interrumpe con ello la cadena de proporciones que debería vincular las dimensiones de la huerta al

Fig. 17. (en la página siguiente) Convento de Roosenberg; planta.

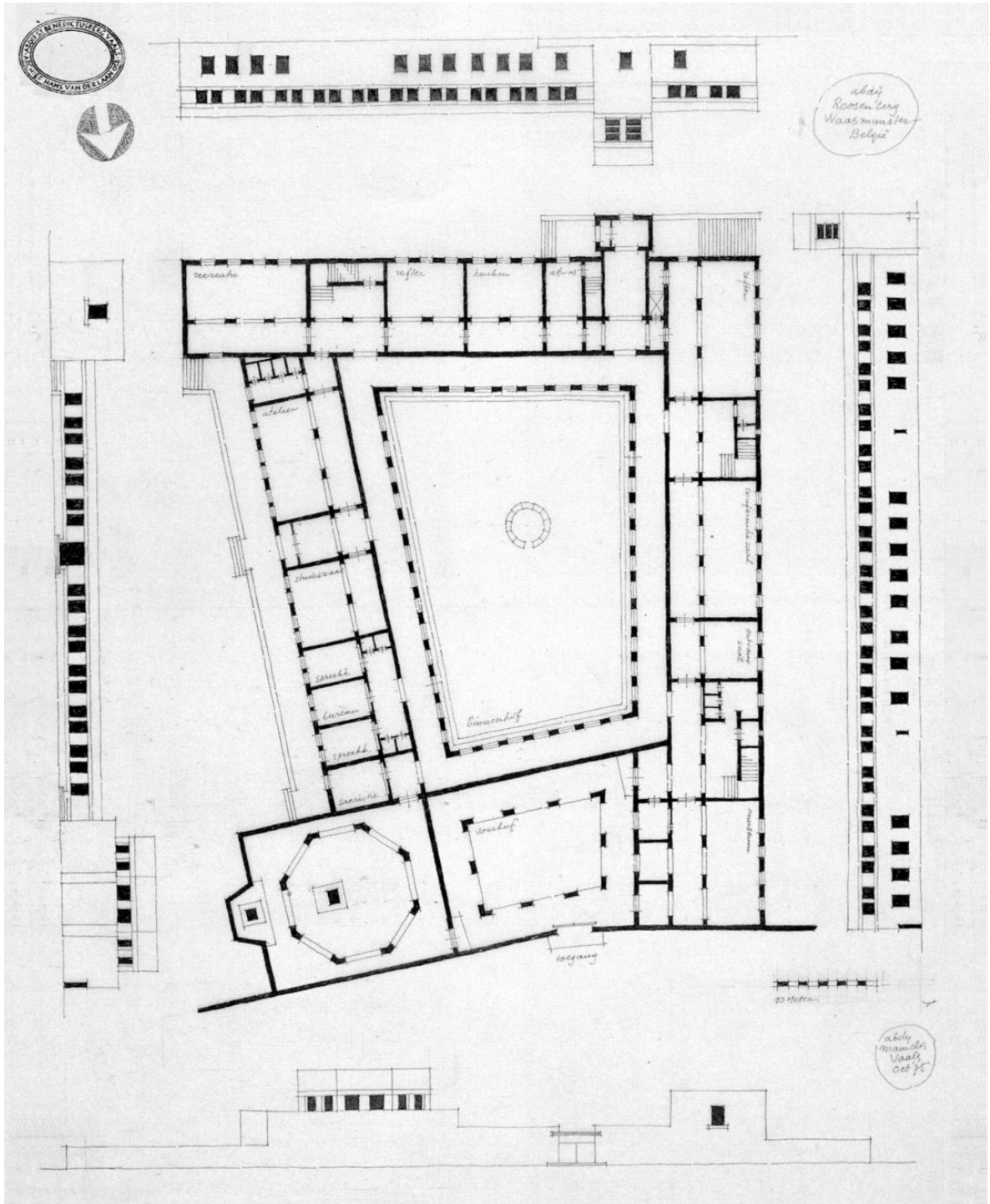




Fig. 18. Convento de Roosenberg; la iglesia vista desde la huerta.



Fig. 19. Convento de Roosenberg; refectorio con los muebles diseñados por Van der Laan.

tamaño de las celdas y la anchura de los muros, lo cual termina impidiendo que se alcance esa unidad entre el adentro y el afuera en que consistía, según Van der Laan, el fin último de la arquitectura, es decir, la posibilidad de que ésta se convirtiera en un instrumento para ‘completar’ la naturaleza.

La razón a la que Van der Laan atribuyó ese problema estribaba en que, para lograr ese elevado objetivo, no bastarían sin más la proporción fundamental y una precisa concepción del espacio arquitectónico; se necesitaría, además, una determinada configuración volumétrica de las masas construidas, de tal modo que el patio no apareciera como un espacio simplemente tallado en la masa del edificio, sino como el resultado de las relaciones plásticas entre los volúmenes edificados en torno a él. Es algo que el arquitecto holandés comprendió a comienzos de la década de 1980 y que le llevó a señalar retrospectivamente: «En Roosenberg debiera haber permitido al patio surgir entre edificios, pero eso sólo se consiguió hasta cierto punto en la esquina más próxima a la capilla, donde se encuentran edificios más altos y más bajos (Fig. 18). En los demás sitios las largas alas del edificio se unen unas a otras de manera imperceptible»³².

Ésa fue también la novedad más importante que incorporó a su último gran proyecto, iniciado en 1986: la construcción de dos abadías benedictinas, una mas-

culina y otra femenina, en Tomelilla, al sur de Suecia. Como Roosenberg, esos nuevos monasterios estaban organizados en torno a patios, pero las alas del edificio fueron tratadas como volúmenes separados (Fig. 20), de tal modo que el conjunto —piezas distintas, con una relativa autonomía, conectadas entre sí por las galerías que cierran los patios, para no perder la idea de una composición unitaria— adquiría un cierto carácter ‘urbano’. Se retomaba así, en cierto modo, la vieja idea de las abadías benedictinas construidas siguiendo el modelo de las *villae rusticae* romanas, concebidas como *urbes in rure*. «De este modo el espacio arquitectónico, que había comenzado siendo extraído de la naturaleza, volvía a ella»³³.

LA LITURGIA: EL ESPACIO VIVIDO

Van der Laan fue plenamente consciente de que lo que en último término daba sentido al mundo creado — a la naturaleza como creación divina y a la arquitectura como creación humana— era la vida que en él se podía desarrollar. Y solía cifrar las exigencias básicas de la vida humana en el alimento, el vestido y el habitar: «Alimentarse, vestirse, vivir en una casa, éstas son las tres necesidades esenciales de la vida de un ser humano. La inteligencia, que es su prerrogativa, permite al hombre dar por sí mismo a los complementos que requiere la forma más apropiada a su destino»³⁴. Todos

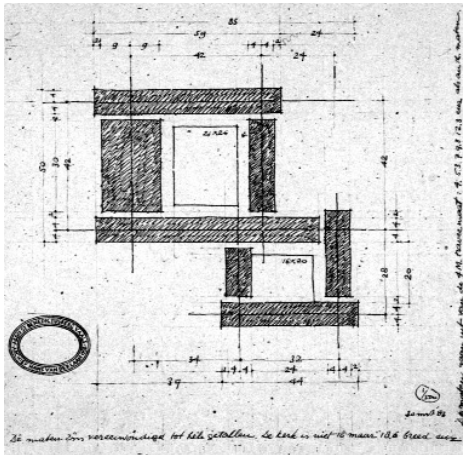


Fig. 20. Monasterio de las madres benedictinas de Tomelilla (Suecia, 1986).

esos complementos que el ingenio humano ha ideado y construido hacen posible que se desarrolle la vida cotidiana en el interior de los espacios ordenados por la arquitectura (Fig. 19); así, los objetos y los espacios, en cuanto productos del ‘arte’, están destinados a facilitar la vida del hombre en el medio natural. Su función es doble: de una parte, constituyen un cierto complemento del cuerpo, que le permiten adaptarse a la naturaleza; de otra, expresan nuestra condición de seres inteligentes, capaces de dar un sentido a lo que hacemos. Si en sus paseos infantiles Van der Laan había descubierto en la naturaleza la vida, y luego, en sus años de estudiante de arquitectura, se había aproximado a través de la sociedad a los fundamentos del habitar, durante sus años de noviciado comprenderá el sentido de la liturgia, a la que siempre consideró una representación de la condición humana; de ahí que, como ya he señalado, naturaleza, sociedad y liturgia constituyeran para él tres aspectos de una única realidad: «La estrecha interdependencia de los tres ámbitos se muestra con toda claridad si consideramos que la sociedad no puede existir sin la naturaleza, ni la liturgia sin la sociedad. El ámbito natural es el único de los tres que responde a un dato objetivo, los otros dos han de derivarse de él»³⁵.

En este sentido, no tiene nada de particular que, al ser preguntado en una entrevista, declarase: «El único pensamiento religioso, si puede llamarse así, que se

encontrará en mi obra está en la distinción que hago entre las cosas que fabricamos y las cosas creadas naturales: en el hecho de que yo vea en la relación entre estas dos clases de cosas, el arte y la naturaleza, una manifestación de la relación entre el Creador y la creación, pues las cosas que fabricamos están en relación con nuestra inteligencia creada como las cosas naturales lo están con la inteligencia creadora»³⁶. Y es que, como explicó en su tercer libro *Het vormenspel der liturgie (El juego formal de la liturgia)*, los objetos utilizados en las celebraciones litúrgicas responden, en cuanto a su forma, a los mismos principios que los demás objetos de la vida cotidiana; la diferencia está en su carácter de signo. Ahora bien, frente a lo que sucede con los monumentos civiles y los objetos para usos seculares, en el culto cristiano el signo es la liturgia como un todo: es el conjunto de las formas litúrgicas — y no los elementos litúrgicos tomados singularmente — lo que tiene carácter de signo. «Por consiguiente, las cosas ordinarias de la vida corriente, e incluso los gestos que utilizamos para comunicarnos con los demás, vuelven a hacerse presentes; pero esas formas sirven ahora como signos de nuestra comunión con Dios. A la vez, esa forma es un resumen, una imagen autónoma de nuestra existencia humana, en relación con la naturaleza y con los demás hombres»³⁷. Constituyen representaciones eminentes de la casa (Fig. 21), del vestido (Fig. 22) o de los utensilios que usamos para comer, el plato y la copa (Fig. 23), cuyo valor litúrgico procede del simple hecho de que han sido colocados aparte, separados en el espacio y en el tiempo, y dedicados a un uso sagrado³⁸.

Como tampoco debería llamar la atención que Van der Laan definiera su teoría de la arquitectura en el contexto de un curso de arquitectura sacra, pues la iglesia debía responder, según él, al tipo esencial de la casa; es allí donde la arquitectura se hace *pura arquitectura*, ya que su única razón de ser consiste en su significado, y donde se pueden observar mejor que en cualquier otro tipo edificatorio, las leyes intrínsecas que deben regir la construcción del espacio arquitectónico. Pero si la iglesia es una casa y las leyes que rigen la construcción de las casas son también las que sirven para determinar la forma de la iglesia, la consecuencia está clara: *no se debe buscar en la liturgia el fundamento para la forma de la iglesia, sino en la arquitectura*.

A explicar este punto de vista dedicó Van der Laan





Fig. 22 y 23. Abadía de Vaals; sacristía de la iglesia con los ornamentos litúrgicos y vasos sagrados diseñados por Dom Hans van der Laan.

una veintena de conferencias entre abril de 1946 y noviembre de 1948, en el seno de un grupo de trabajo convocado por el obispo de Breda con el fin de definir las normas que debían seguirse en la construcción de iglesias en aquellos momentos de reconstrucción postbélica. En la tercera de esas conferencias señalaba: «Porque creo que buscar tales indicaciones [para definir la forma de una iglesia] en la liturgia significa una completa ignorancia de las leyes intrínsecas de la arquitectura. Del mismo modo que la arquitectura secular ha intentado escapar de los problemas reales del proyecto buscando refugio en los requerimientos materiales, técnicos y prácticos, así también la arquitectura sacra ha caído en una especie de funcionalismo litúrgico, cuya naturaleza ilusoria habremos de reconocer»³⁹. Este punto de vista —por lo demás opuesto al del obispo de Breda— fue defendido con entereza a lo largo de toda su vida por el monje holandés, quien en esto sintonizaba con una larga tradición arquitectónica. Para Van der Laan resultaba evidente que no son los signos religiosos los que han de distinguir en primer término al edificio sacro, sino su propio modo de estar concebido y construido conforme al tipo esencial de la casa: es eso precisamente lo que lo hace idóneo para la celebración litúrgica.

Fig. 21. (en la página anterior) Monasterio de las madres benedictinas de Tomelilla; interior de la iglesia.

En la entrevista ya citada de 1981 volvía a insistir sobre ello: «No es que la forma de la iglesia —afirmaba— esté basada en el significado que ésta adquiere a través de la liturgia, es más bien su significado litúrgico el que está fundamentado en su forma. Y esta forma es pura y simplemente una cuestión de arquitectura»⁴⁰. De ahí que el sistema de proporciones fuera el punto de partida para el diseño de la iglesia de Vaals⁴¹, aunque ciertamente también se tuviera en cuenta, a la hora de determinarlas, la necesidad de que tanto la comunidad monástica como el resto del pueblo estuvieran situados en torno al altar en un espacio fuertemente unitario (Fig. 24). La mayor parte de sus ideas en materia litúrgica, luego confirmadas por el Concilio Vaticano II, las había sostenido desde su etapa del noviciado y ya entonces le llevaron a disentir de los planteamientos de Dom Paul Bellot, con quien coincidió en Oosterhout: «Dom Bellot construyó las iglesias de Oosterhout y Quarr como una secuencia de tres espacios: un espacio para el pueblo, otro para el coro de los monjes y un tercero para las ceremonias en torno al altar. Esta última parte, el santuario, hacia la cual estaban orientadas las otras dos, las superaba en altura, luminosidad y decoración. Sus iglesias eran así largas y estrechas. Cuando entré en el monasterio, me rebelé enseguida ante este planteamiento, que hacía de la liturgia un espectáculo, en vez de una acción colectiva. Decidí, por tanto, que el



Fig. 24. Abadía de Vaals; coro de los monjes.

altar debía estar colocado dentro del coro de los monjes, entre los asientos del coro»⁴². De hecho, los dos proyectos que Van der Laan presentó sucesivamente para la iglesia de Oosterhout, estrechamente relacionada con la hospedería que él mismo había proyectado y construido antes de la guerra, fueron rechazados precisamente porque reflejaban ese modo tan suyo de entender el espacio sacro. La iglesia que allí se construyó finalmente, y que fue consagrada en 1956, seguía todavía la fórmula de Dom Bellot.

En cambio, las iglesias construidas por Van der Laan —Vaals, Waasmunster, Tomelilla—, aun cuando responden, como se ha visto, a momentos diversos del desarrollo de su pensamiento, fueron planteadas todas ellas sobre la base de su concepción doméstica del espacio sacro: la iglesia como tipo eminente de la casa, en la que la expresividad de la composición puede ser máxima por cuanto en el espacio sacro la funcionalidad, extremadamente genérica⁴³, se encuentra reducida al mínimo. Esa expresividad está confiada al empleo del número plástico, mediante el cual se hallan diseñadas todas las formas y los espacios de sus arquitecturas respectivas, pero también las de los restantes elementos empleados para la celebración litúrgica, tanto el altar (Fig. 25) y el mobiliario de la iglesia como las vestiduras y los vasos sagrados utilizados por el sacerdote. Todo ello, en su extraordinaria sencillez —nos encon-

tramos aquí ante la *nobilis simplicitas* que pedía la *Instrucción General del Misal Romano* aprobada por Pablo VI⁴⁴—, resulta profundamente ennoblecido por la relación existente en la cadena de formas y medidas que vincula entre sí los diversos objetos que constituyen el signo litúrgico, desde la arquitectura de la iglesia al diseño del sagrario (Fig. 26). Ese carácter plástico —racional, por tanto⁴⁵— del marco creado por la arquitectura para el desarrollo de la liturgia, en el que se inscriben las palabras y los gestos prescritos por el ritual, posibilita que ésta, en cuanto signo de la comunión del hombre con Dios, sea también un signo de que esa comunión incluye a la naturaleza. Y es que, como el monje arquitecto afirma en *El juego formal de la liturgia*, el de la iglesia es verdaderamente un espacio arquitectónico esencial, carente de un uso social concreto; de ahí que sea «simplemente un espacio para estar, moverse y hablar en él, un espacio para vivir en el sentido más general del término: el espacio del que por naturaleza tenemos necesidad, para situarnos en el espacio natural y sentirnos como en casa en él»⁴⁶.

Fig. 25. (en la página siguiente) Convento de Roosenberg; altar.



NOTAS

(1) Hans van der Laan, «Il quadro liturgico dell'abbazia di Vaals. Un'autobiografía, 1988», en: Alberto Ferlenga & Paola Verde, *Dom Hans van der Laan: le opere, gli scritti*, Electa, Milán, 2000, pág. 33.

(2) Para una visión más completa de su trayectoria biográfica se pueden consultar los numerosos datos recogidos en Richard Padovan, *Dom Hans van der Laan, modern primitive*, Architectura & Natura Press, Amsterdam, 1994.

(3) Conferencia dada en Leiden, en septiembre de 1939, citada en: Hans van der Laan, «Il quadro liturgico dell'abbazia di Vaals», cit., pág. 39.

(4) *Carta de Van der Laan a Richard Padovan, 5 de noviembre de 1987*, citada en: Richard Padovan, cit., pág. 46-47.

(5) «El entorno arquitectónico de mi juventud, 1904-1927, era de una extraordinaria belleza. Nuestra casa (...) había sido construida como orfanato de la ciudad a comienzos del siglo XVII. Al fondo [estaba situado] el transepto de una magnífica iglesia gótica. Desde la pequeña ventana del ático donde dormíamos sólo podía ver esta fachada, que siempre me fascinó» (*Carta de Van der Laan a Padovan, 10 de julio de 1983*, citada en: cit., pág. 29).

(6) Hans van der Laan, «Il quadro liturgico dell'abbazia di Vaals», cit., pág. 33.

(7) Idem, *Le nombre plastique*, Leiden, 1960, pág. 5.

(8) *Ibidem*, pág. 6.

(9) Van der Laan no duda en afirmar que «siempre que interviene la inteligencia como principio de la forma, aparece la ruptura con el mundo homogéneo de las formas naturales» (*Ibidem*, pág. 5).

(10) Hans van der Laan, *Le nombre plastique*, cit., pág. 110.

(11) Cf. Tomás de Aquino, *Quaestiones disputatae de veritate*, q. 1, art. 2.

(12) *Carta de Van der Laan a Walter Lockefefer, 6 de abril de 1983*, citada en: Richard Padovan, cit., pág. 13.

(13) «No somos capaces de retener en la mente las relaciones mutuas entre tres elementos. Puedo juzgar la proporción adecuada entre dos medidas sólo manteniendo una de ellas constante y permitiendo que la otra cambie continuamente hasta dar con la proporción buscada. Con tres términos esto resulta imposible (...) Es necesario introducir reglas que permitan limitar las posibilidades de elección, librándome de tener que elegir entre un número infinito de posibilidades: reglas, por otra parte, que puedan derivar de manera lógica del fenómeno mismo de la tridimensionalidad» (*Conferencia dada en Den Bosch, 6 de julio de 1968*, citada en: Richard Padovan, cit., pág. 93).

(14) Hans van der Laan, *L'espace architectonique*, Leiden, 1989, pág. 59.

(15) *Carta de Van der Laan a Padovan, 26 de octubre de 1983*, citada en: Richard Padovan, op. cit., pág. 92. Téngase en cuenta, no obstante, que «esto no quiere decir, como es natural, que construyamos para poner de manifiesto el número plástico, sino que la construcción de nuestras casas es una ocasión para hacerlo, y lo exige» (Hans van der Laan, *Le nombre plastique*, cit., pág. 109).

(16) *Conferencia pronunciada en Den Bosch, 9 de diciembre*

de 1967, citada en: Richard Padovan, op. cit., pág. 58.

(17) El libro, que sintetizaba las dieciséis conferencias pronunciadas por Van der Laan entre 1953 y 1956, fue publicado en francés en 1960; la edición holandesa no apareció hasta 1967.

(18) *Carta de Van der Laan a Padovan, 29 de mayo de 1984*, citada en: *Ibidem*, pág. 86.

(19) Hans & Nico van der Laan, «Kapel te Helmond», *Bouwkundig Weekblad*, 35-36 (1951), pág. 319-321.

(20) «Como nuestra razón está esencialmente ligada a la percepción sensorial, toda representación auténticamente artística tiene que conservar algún recuerdo de la impresión sensible» (*Conferencia pronunciada en Breda, 26 de octubre de 1946*, citada en: Richard Padovan, cit., pág. 116).

(21) Tom Maas, «Bevrijd van symboliek en nut. Van der Laans weg naar 'de eigen wetgeving der architectuur'», *Architectuur en Bouwen*, 9 (1989), pág. 37.

(22) Hans van der Laan, *Le nombre plastique*, cit., pág. 7.

(23) *Ibidem*, pág. 113.

(24) Hans van der Laan, *L'espace architectonique*, cit., pág. 7.

(25) *Ibidem*, pág. 16-17.

(26) Cf. José Ignacio Linazasoro Rodríguez, «El tiempo detenido. Dom van der Laan, una arquitectura de esencias», *Arquitectura Viva*, 58 (1998), pág. 65-69.

(27) «Medir es lo primero. Se definen las medidas de los muros, con esos muros reciben su medida los espacios, y con los espacios el edificio en su conjunto. El arquitecto empieza midiendo, primero en el papel y luego en la realidad» (*Conferencia pronunciada en la Academia de Arquitectura de Maastricht, 28 de mayo de 1985*, citada en: Richard Padovan, cit., pág. 104).

(28) *Carta de Van der Laan a Padovan, 12 de diciembre de 1984*, citada en: *Ibidem*, pág. 172-173.

(29) Hans van der Laan, «Beschouwingen over het huis», *Plan*, 6 (1972), pág. 56.

(30) *Ibidem*, pág. 56-57.

(31) Hans van der Laan, *Negen brieven van de architect over de bouw van het klooster Roosenberg*, Vaals, 1975, pág. 6 y 8.

(32) *Carta de Van der Laan a Padovan, 18 de julio de 1988*, citada en: Richard Padovan, op. cit., pág. 196.

(33) *Carta de Van der Laan a Padovan, 18 de marzo de 1987*, citada en: *Ibidem*, pág. 213.

(34) Hans van der Laan, *L'espace architectonique*, cit., pág. 1.

(35) Idem, *Het vormenspel der liturgie*, Leiden, 1985, pág. 14.

(36) Hilde de Haan & Ids Haagsma, «Dom Hans van der Laan: speuren naar de grondbeginselen van architectuur», *Intermediair*, 13 de febrero de 1981, pág. 13.

(37) Hans van der Laan, *Het vormenspel der liturgie*, cit., pág. 40.

(38) «El medio para garantizar ese nuevo valor litúrgico a los objetos ordinarios y a los signos monumentales es crear, por decirlo así, un hiato dentro de las dos condiciones primordiales de nuestra vida física —el espacio y el tiempo—, con el cual las cosas reciben su significado litúrgico. Al ser designados e instituidos para ese fin específico, unos fragmentos del espacio y del



Fig. 26. Abadía de Vaals; sagrario de la cripta.

tiempo son colocados aparte, y allí los objetos y los signos adquieren su valor litúrgico (...) Dentro de los muros del templo, en el espacio definido para la celebración del ritual sagrado, las cosas sólo tienen el significado litúrgico. Desde que la campana suena para anunciar el comienzo de la función litúrgica, todos los gestos y las palabras pierden su significado normal, para adquirir sólo el significado litúrgico previamente establecido» (Ibidem, pág. 42).

(39) *Conferencia impartida en Breda, 27 de abril de 1946*, citada en: Richard Padovan, op. cit., pág. 21. Algunas de esas conferencias aparecieron luego en *L'Art d'Église*; una de ellas, con una breve introducción de Esteban Fernández-Cobián, ha sido publicada recientemente en castellano: Hans van der Laan, «Principios de arquitectura religiosa», *Ars Sacra*, 40 (2006), pág. 75-83.

(40) Hilde de Haan & Ids Haagsma, «Dom Hans van der Laan...», cit., pág. 13.

(41) «La primera cuestión a la que nos enfrentamos en 1956, tras haber decidido la ubicación de la iglesia, fue la determinación

de sus dimensiones: la longitud y la anchura, y su mutua proporción» (*Carta de Van der Laan a Padovan, 12 de diciembre de 1984*, citada en: Richard Padovan, cit., pág. 172).

(42) *Carta de Van der Laan a Padovan, 24 de enero de 1985*, citada en: Ibidem, pág. 144.

(43) «Todos sabemos que desde un punto de vista material, técnico o funcional los requerimientos de una iglesia son mínimos. ¿Qué más pide la Iglesia para su culto que un espacio único, grande y sencillo, un 'aula' y basta? ¿Dónde podemos, por tanto, buscar los parámetros en que basar su forma? Sólo en un simple objetivo que equivale a esto: ofrecer un espacio para nuestro cuerpo y representar un espacio para nuestra mente» (*Conferencia pronunciada en Breda, 16 de abril de 1946*, citada en: Ibidem, pág. 109).

(44) Cf. Hans van der Laan, «Il quadro liturgico dell'abbazia di Vaals», cit., pág. 44.

(45) Cf. *Romanos 12:1*.

(46) Hans van der Laan, *Het vormenspel der liturgie*, cit., pág. 89.