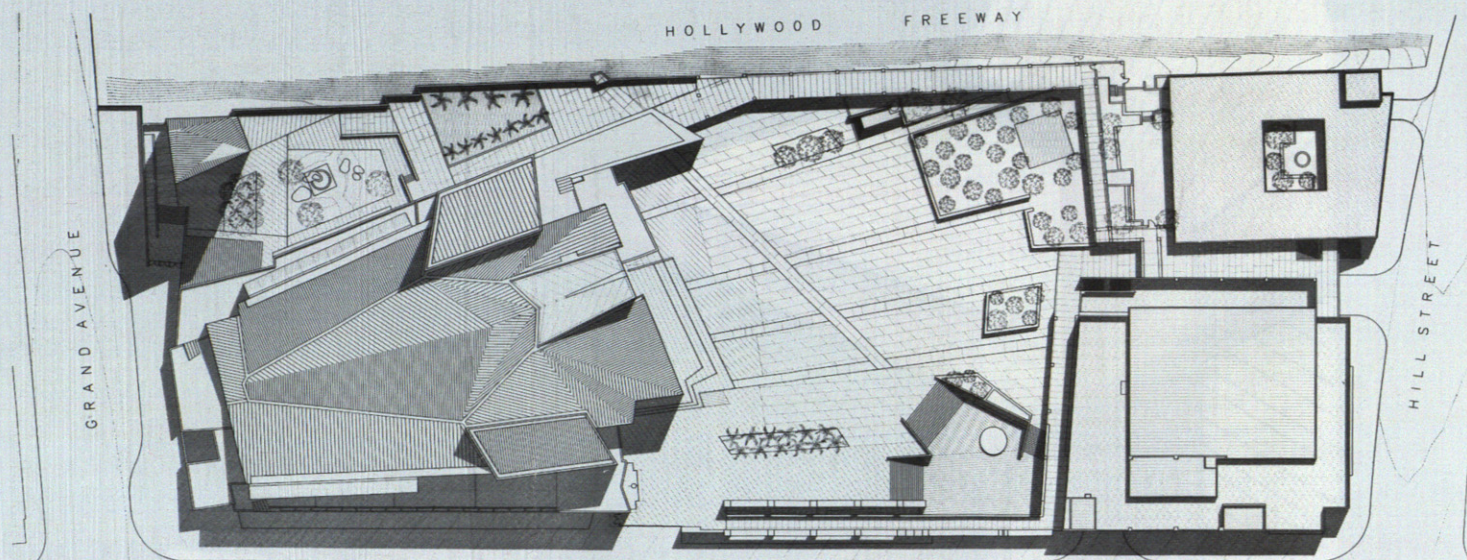


46 acerca de la catedral de nuestra señora de los ángeles
paloma gil

25



47 - PLANTA GENERAL

The cathedral in Los Angeles has been the object of attention since it was originally commissioned. Once finished, Rafael Moneo made public a text that describes the project and helps in interpreting part of what the building says. It verifies evidence, manifests intentions and calls to mind many moments of the architecture through a precise and a slightly laconic tale. Perhaps it has been written by the intimate need to enclose in affected interpretations to which this kind of building is excessively prone. For his tone it reminds one of the way Asplund described the work in the Cemetery of the Woods in Stockholm, the result of intense years of effort and emotions, undoubtedly, contrasted. After so much work, Asplund used the right words to explain each solution of the project. Two decades before, his then friend Sigurd Lewerentz had wanted to answer the comments about the thorough project of the Chapel of the Resurrection, with a categorical text that was reflected in the media of the time as gossip because it pointed out the benefits of the heating system. The history of modern architecture has been making the relationship between works of architecture and words, or the discourse that protect them, more and more diffuse. But what is important is that sometimes some projects are built, like the Nordic masters and/or the cathedral in Los Angeles, which by the intensity of the aspects they draw together, will always, eternally, be susceptible to being interpreted.

Of the phases of creating the building a series of sketches that correspond, many of them, with the plan, some sections and barely two views of the exterior, these drawn as outlines that evoke the idea well liked by Bruno Taut and his colleagues, of the temple as rock or glass formation, are known. We can at least remember here one of the values that this group gave to glass as culmination of building activity, which is produced in nature from chaos, when the flowing masses of minerals are transformed by their metamorphosis. It was the assimilation of this natural fact with the act of artistic elaboration what was important then and which nowadays hardly interests. Because as Umberto Eco says, this is a time fed by magic in which there is absolutely no room for questions about processes. Life is easy and is satisfied with instant apparitions and disappearances. Well then, a rock of uncertain geometry such as the one enclosed in the cathedral in Los Angeles has been distilled with the blows of a chisel, very slowly and from very varied emanations. In its geological appearance it is related to the idea of growth, and at the same time, is a sure sign of the passing of time. It gets ahead of other possible moments of extension or mutilation and it reflects transformations and mixtures of a past that has not yet happened. Throughout the centuries, religious constructions have given up their volumetric to be altered with uncommon docility, and this peculiarity has not been discussed ever as a typological characteristic because, in fact, it has been a means to attain their durability.

Going back to the sketches of the project, some of them suggest a group of polygons around what looks like an altar and others study the tension between the longitudinal organization and the central one under the control of an ellipse. These drawings have to be interpreted as the analysis of

La catedral de Los Angeles ha sido objeto de atención desde el origen de su encargo. Ya finalizada, Rafael Moneo ha hecho público un texto que describe el proyecto y ayuda a leer parte de lo que el edificio dice. Consta evidencias, manifiesta intenciones y convoca muchos momentos de la arquitectura a través de un relato preciso y algo lacónico. Quizá haya sido redactado por la íntima necesidad de acotar artificiosas interpretaciones a las que, son exageradamente propensos este tipo de edificios. Por su tono recuerda la manera en que Asplund describía la obra del Cementerio del Bosque de Estocolmo, resultado de intensos años de esfuerzo y emociones sin duda, contrapuestas. Después de tanto trabajo, Asplund utilizaba las palabras justas para explicar cada solución del proyecto. Dos décadas antes, su entonces amigo Sigurd Lewerentz, había querido zanjar los comentarios sobre el concienzudo proyecto de la Capilla de la Resurrección, con un texto categórico que fue recogido en tono de chismorreo por los medios de la época, porque llamaba la atención sobre las bondades del sistema de calefacción. La historia de la arquitectura moderna ha ido haciendo cada vez más difusa la relación entre las obras de arquitectura y las palabras, o los discursos que las protegen. Pero lo realmente importante, es que a veces se construyen proyectos como los de los maestros nórdicos y catedral de Los Angeles, que por la intensidad de los aspectos que aglutinan, siempre, serán susceptibles de ser interpretados.

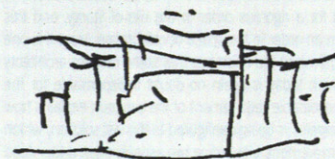
De las fases de creación del edificio se conocen una serie de croquis que corresponden, muchos de ellos con la planta, algunas secciones y apenas dos vistas del exterior, trazadas estas últimas como bocetos que evocan la idea tan querida por Bruno Taut y sus colegas más afines, del templo como formación rocosa o cristalina. Cabe aquí recordar al menos, uno de los valores que éste grupo daba al cristal como terminación de una actividad constructora, la que se produce en la naturaleza a partir del caos, al transformarse las masas fluyentes de los minerales por su metamorfosis. Era la asimilación de este hecho natural con el acto de elaboración artístico, lo que importaba entonces y lo que en estos momentos apenas interesa. Porque como dice Umberto Eco, éste es un tiempo alimentado por la magia en el que precisamente no ocupan lugar las preguntas sobre los procesos. La vida se alegra y se conforma con apariciones y desapariciones instantáneas. Pues bien, una rocosidad de geometría incierta como la que encierra la catedral de Los Angeles se ha destilado a golpes de cincel, muy lentamente y desde emanaciones muy variadas. En su apariencia geológica se implica con la idea de crecimiento, y al mismo tiempo, es señal segura del paso del tiempo. Ella misma se adelanta a otros posibles momentos de ampliaciones o mutilaciones y refleja transformaciones y amalgamas de un pasado que no ha tenido. A lo largo de los siglos, las construcciones religiosas han cedido con inusitada docilidad su volumetría para ser alterada, y esta peculiaridad no se ha discutido nunca como una característica tipológica porque, de hecho, ha sido un medio para alcanzar su perdurabilidad.



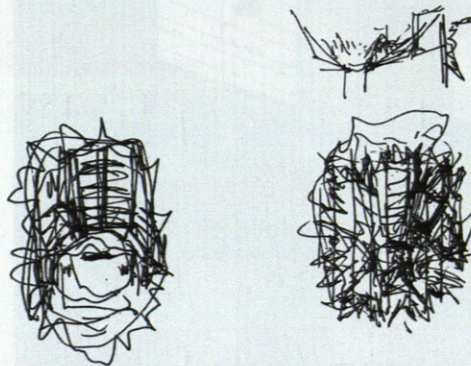
Volviendo a los bocetos del proyecto, algunos de ellos tantean una agrupación de polígonos en torno a lo que parece el altar y otros tantos estudian la tensión entre la organización longitudinal y la central bajo el control de una elipse. Estos dibujos hay que leerlos como análisis de la forma en relación a su uso y concretamente, creo, en relación a la posibilidad de favorecer una idea singular de movimiento en el templo. Sin duda, tan singular y excéntrica se encontró en 1921 la propuesta de la Sternkirche de Otto Bartning, que no se llegó a materializar, aunque se hallaba lejos de los inoperantes discursos que centraban la construcción de los templos durante esos años. En ella se planteaba un cascarón que encerraba un bosque de arcos de probable evocación cósmica. Bartning estaba obsesionado con un arquetipo de comunidad participativa en los ritos religiosos, los cuales, según él, tenían algo de celebración dramática. Por esta razón intentó crear una escenografía arquitectónica que al forzar la actividad de los fieles, terminase de una vez por todas con los focos estáticos de los templos tradicionales. La clave estaba en la relación de los fieles con el altar y el púlpito. Ambos ocupaban el centro del espacio estrellado pero en dos planos diferentes. El púlpito estaba en el nivel más bajo y desde él los fieles escucharían la prédica. Después debían trasladarse en peregrinaje ascendente por la gradas circulares hasta el lugar de adoración frente al altar.

Distintas eran las indicaciones que Romano Guardini, un teólogo citado con frecuencia por Mies van der Rohe, propagaba también en torno a 1920. Hablaba Guardini del retorno a las fuentes, de la asamblea reunida de manera espontánea como lo hacían las comunidades cristianas de los primeros tiempos, pero dejaba clara la necesidad de un orden riguroso en el rito de la liturgia, y esto implicaba a la larga un orden en el espacio de celebración. Aquí está una de las condiciones funcionales de las iglesias que algunos arquitectos modernos se preocuparon por estudiar, y que hoy vuelve a ser sin duda, imprescindible para el clero. De hecho, este requisito ineludible del programa explica como se va configurando la catedral de Los Angeles hasta la solución final, que concilia orden y movimiento; integra dos aspectos en tantas ocasiones entendidos como opuestos, al materializarse en las iglesias con excesivas contradicciones.

Una decisión crucial del proyecto consiste en liberar el espacio de su referencia perpetua al altar como un foco. Históricamente el altar se había acompañado de otros lugares de adoración secundarios instalados en capillas. Durante el siglo XX las condiciones rituales de la reforma litúrgica moderna ordenaron la anulación de las capillas de veneración laterales en beneficio del altar único, aunque se aceptaba la instalación de ámbitos menores para celebraciones. Con la eliminación de las capillas se habían limpiado, o mejor, reducido los bordes del templo, y ello suponía una relación estricta, escueta y exclusiva entre el cerramiento y el espacio. Al rectificar una continuidad de casi medio siglo, la catedral de Los Angeles deslumbra con la propuesta de unos límites profundísimos en la separación de lo sagrado y lo profano. Esta profundidad, que es la de los primeros lugares de reunión cristiana en las catacumbas, tiene que ver con groso-



48 - VOLUMETRÍAS



49 - PLANTAS Y SECCIÓN



50 · PLANTAS

the form in relation with its use and specifically, I believe, in relation with the possibility of favouring a particular idea of movement in the temple. Without a doubt, the proposal for the Sternkirche in 1921 by Otto Bartning was so singular and eccentric that it didn't materialise, although it was far from the inoperable discourses that centred the construction of temples in those years. The temple was like a shell that enclosed a wood of arches of probable cosmic evocation. Bartning was obsessed with an archetype of community participating in the religious rites, which, for him, had something of dramatic celebration. For this reason he tried to create a scenographic architecture that forcing the activity of the faithful, will finish once and for all with all the static focuses in the traditional temples. The key was in the relation of the congregation with the altar and the pulpit. Both occupied the centre of the starred space but in two different planes. The pulpit was in the lowest level and from it the parishioners would listen to the preaching. Afterwards they had to move in ascendant pilgrimage on the circular stand to the place of adoration in front of the altar.

The indications that Romano Guardini, a theologian mentioned frequently by Mies van der Rohe, propagated around 1920, were also different. Guardini talked about the return to the sources, the assembly gathered in a spontaneous way like the communities of the first Christians did, but he made clear the need for a rigorous order in the rite of liturgy, and this implied in the long run an order in the space of celebration. Here it is one of the functional conditions of the churches that some modern architects have studied, and which today is again no doubt indispensable for the clergy. In fact, this unavoidable requirement of the program explains how the cathedral in Los Angeles is being configured to the last solution, which conciliates order and movement, integrating two aspects often understood

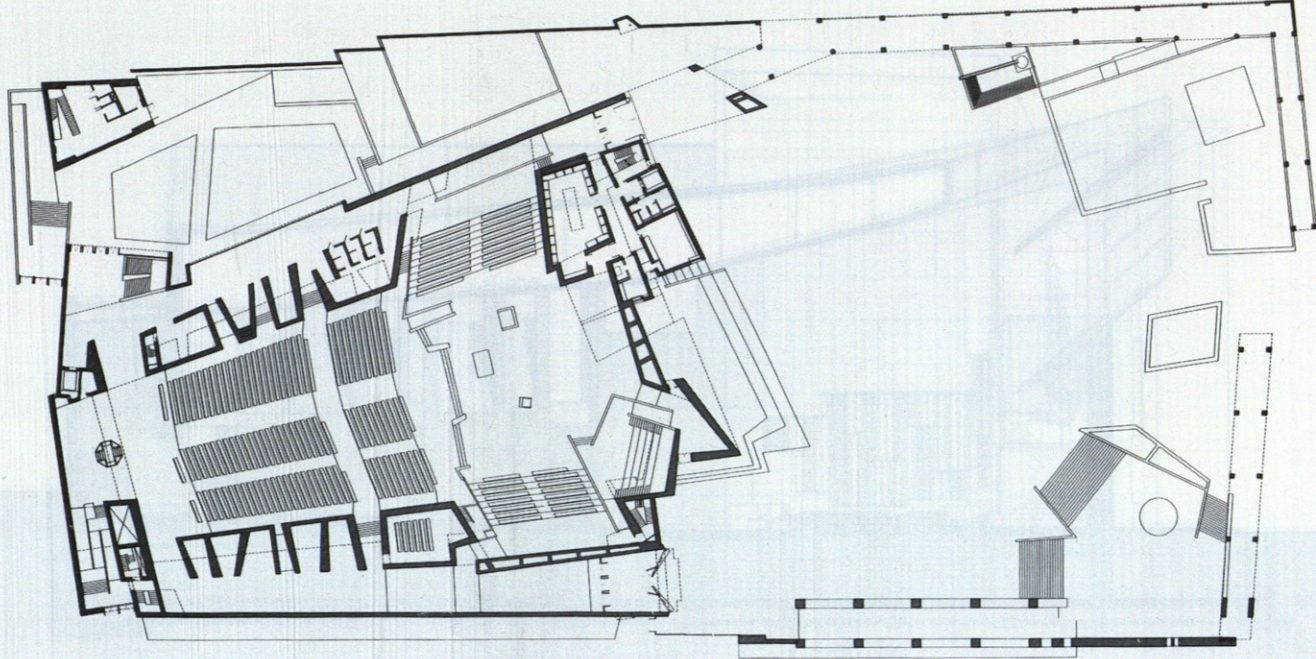


res y con distancias, es puramente operativa y tiene también contenido simbólico. Pero se hace posible porque la totalidad del espacio toma el protagonismo arquitectónico y se encuentra un lugar estratégico para el altar, medido en su sobriedad y definitivamente incuestionable.

El altar se encuentra orientado hacia el Este igual que las entradas, hacia la cara del nacimiento del sol, la que invoca la salvación. No hay tensión entre el inicio y el final del santuario, no un desarrollo axial, sino un camino metafórico de ida y vuelta que empieza y termina en un mismo plano de dos caras con la voluntad de ser equivalentes. Esto queda reseñado por la cruz imparable. Sus brazos se dibujan sobre el primer territorio de aproximación voluntaria al templo que es la propia plaza, pero también más allá. Igual que la plaza, la cruz se refiere suficientemente al cielo, a la ciudad, o a los coches que circulan por la autopista. El mundo se acota y se resume en un espacio exterior previo. Desde él tiene lugar un encuentro con lo divino prolongado en el tiempo, no instantáneo. No es un encuentro convencionalmente iniciático, porque no hay principio ni dirección exacta. Los muros que cierran la plataforma son juguetones, nada solemnes, dejan perforaciones insistentes, constantes ventanas hacia lo que existe fuera. Las puertas de la catedral no evidencian el significado que les ha otorgado la tradición a los lugares por los que se traspasa lo sacro y lo profano. Están en una posición inédita, se diría que un tanto invisibles entre los pliegues del muro que las contiene. Son umbrales discretos que se identifican únicamente por su elaborada materialidad. Se cruzan, y alteran el movimiento en todas las direcciones posibles de la plaza. Lo que continúa en el interior es una secuencia lineal y ligeramente ascendente de capillas como nichos y grietas que permiten sospechar fragmentariamente la espacialidad del templo, e incluso dejan acceder a él con tramos cortos de escaleras. Pero el camino hasta el final, hasta el fondo Oeste se invoca como la mejor manera de conocer lo que el templo quiere decir, porque allí con la mirada presa de toda la luz posible, es donde se descubre, como dice Moneo, la presencia de lo sagrado. Es la imagen que justifica un proyecto, que por programa, debe de atender al control del medio físico y, no lo olvidemos, a la creación de un medio simbólico. En este tiempo, la solución concreta del gran espacio que encierra la catedral no es un problema. Es complicado, en cambio, trabajar con la forma, con la materia y la luz para construir emociones necesarias que no requieran explicación. Hacerlo con cautela, y con coherencia.

Parece difícil hablar de cautela en un proyecto, que por su escala ya es estremecedor, pero lo cierto es que, todos los medios expresivos que se manejan están manipulados de una manera casi científica para evitar lo trivial. Precisamente lo que da coherencia a la obra es una escrupulosa y nada habitual razón de ser de todas las cosas, que se ampara y se confirma en su intemporalidad. Pero la lógica de cada parte, de cada relación y de cada sistema se perfila sin sensacionalismo, con cualidades que inciden en el valor del descubrimiento prolongado, en el reconocimiento de la realidad a través del proceso, como ya se ha expresado al principio. Así, los planos y las imágenes de la nave en el movimiento continuado de sus ocupantes, están repletos de rutas y datos que en el fondo tienen vocación de ser indescifrables, como los mapas de viejos y expertos bucaneros, que esconden tesoros sólo para continuar con el placer de nuevas aventuras.





51 - PLANTA ACCESO

Decía Spengler, que la basílica es un templo griego al que se ha dado la vuelta como a un guante. Existe un modelo basilical evolucionado con capillas procesionales a ambos lados de la nave muy común, representado por la Iglesia romana de Santa María sobre Minerva. Si a este modelo se le pudiese dar la vuelta como a un guante, se obtendría conceptualmente el espacio de la catedral de Los Angeles. En él, y por la voluntad de ser uno, de ser totalidad, queda corregida la perspectiva hacia el Este con la forma de trapecio y se inclinan los lados del transepto. Porque quiere ser profundo, se hacen espesos los límites, se construyen distancias.

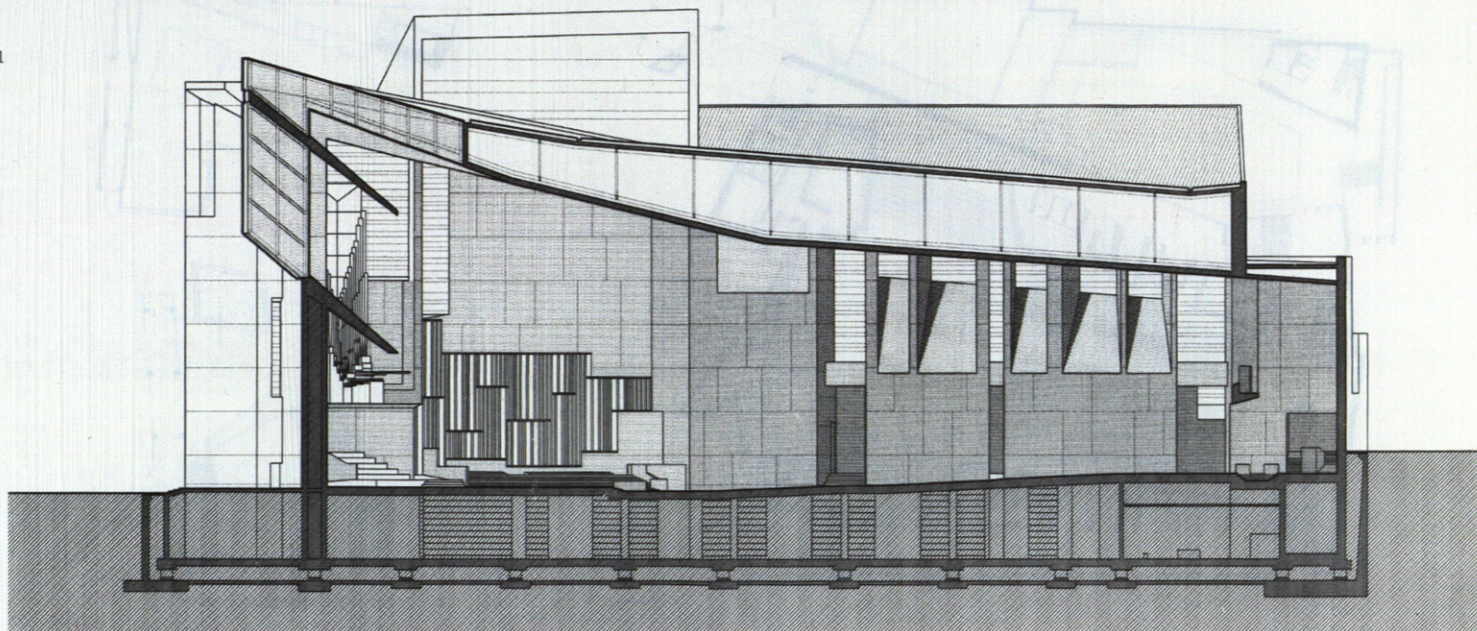
Los muros de la catedral son de hormigón amarillo. El color amarillo animaba las mañanas y la paleta del pintor Van Gogh: "Ahora por aquí tenemos un calor espléndido y fuerte sin viento, lo que me viene muy bien. Un sol, una luz que a falta de otra cosa mejor no puedo llamar más que amarilla, amarillo de azufre pálido, limón pálido oro. ¡Que hermoso es el amarillo! ¡Y cuanto mejor veré el Norte!" Dicho de otra manera, se trata de un color que contribuye a la dispersión homogénea de la luz, a convertir en equivalentes planos orientados de manera opuesta. En los templos, la mayor oscuridad de la cara Norte siempre ha sido respetada como signo de incertidumbre, pero esto es algo que no ocurre en la catedral de los Angeles porque la estrategia representativa de la luz apoya la unidad y el orden del espacio. La opacidad de los muros se corta en planos brillantes de alabastro. El motivo escenográfico de todos ellos está específicamente concentrado en la visión desde el Oeste: la luz ambiental del transepto hace de fondo para la aparición resplandeciente de la cruz, para los rayos que parece desprender el órgano a su espalda, o los que resbalan enigmáticos desde las capillas.

Pero los planos de alabastro están presentes en cualquier dimensión y disposición, porque el tiempo de percepción del espacio es largo y diverso. Es conmovedor el rasguño luminoso sobre el altar trazado por Bryggman en el templo de Turku, su origen imperceptible desde la puerta. Pero allí mismo, superado un instante de fascinación, al querer indagar sobre cómo se producen contrastes tan dramáticos con la luz, la respuesta arquitectónica es seca y concisa. Sólo es preciso caminar a lo largo de la nave, hasta la cabecera, para descubrir un grupo muy corto de soluciones de continuidad y discontinuidad de la estructura y los cerramientos, efectiva y directa, sin retóricas. Bryggman plantea un modo de operar con la integración de los paños abiertos en lo que podría denominarse figuratividad del espacio. Asplund, en las capillas del crematorio de Estocolmo, aludía también a

esta cuestión pero la trasladaba más tímidamente a la realidad. Mucho más efectivo años más tarde fue Alvar Aalto cuando en la iglesia de Imatra, propuso tanto protagonismo y tan evidente para los lugares que dejaban entrar la luz al espacio. Pero para que las roturas de los muros de Imatra se pudieran concretar en una idea de espacio extremadamente complejo, Aalto había tenido que trabajar con un modelo de cerramiento que recuperaba, en clave moderna, la idea de cascarón, la posición diversa y distanciada de pieles.

En la catedral de Los Angeles hay planos de alabastro que se encuentran raptando lugares que nunca antes les hubieran pertenecido, porque están sustituyendo figuras, representaciones superpuestas siempre a la arquitectura. Por otro lado, al coincidir su propiedad de ser luminosos y no permitir la visión exterior, contienen un doble significado, ya que separan del mundo y evocan el infinito. Pero con su formación tersa y su delgadez manifiesta, son parte de una trama completamente hilada en el proyecto. En ella se tejen motivos significativos y procedimientos formales. Como apoyo narrativo explícito sobresale la prolongación desde el interior del límite de lo sagrado. El medio, el procedimiento formal consiste en recuperar una propiedad de la arquitectura que se perdió al hacerse libres y escuetos los cerramientos por no depender de la estructura. Así la catedral busca ser profunda, contenerse dentro de límites elaborados en la distancia. Su profundidad es perceptible desde cualquier lugar de la nave. Allí, los muros que cierran las capillas son planos y firmes cuando tocan al suelo, hacia arriba se afilan, se suceden oblicuos y toman grosor como pantallas. Son soportes prolongados necesarios para que el espacio se pueda cubrir y el cerramiento independizar. Tras ellos, hay trazada una distancia, la correspondiente a los deambulatorios y al final está la luz, en un velo extenso, plano y continuo. Pero aún más allá, cuando parece que ya no hay nada, la realidad invisible hace posible lo visible. Porque está la construcción exacta y personal del muro de cristal no terso, sino escamado, no fino porque aún se resiste a ser sólo superficie, para rebosar de los muros de hormigón.

La raíz etimológica de la palabra templo es "templum" en latín, o "témeno" en griego y significa cortar, separar. A lo largo de la historia se han sucedido múltiples maneras de acotar lo sagrado y habitualmente han proliferado análisis en los que resultaba sencillo vincular las obras con un sentido representativo sobrenatural. Para momentos de magias, de ficciones y de ambigüedad la catedral de Los Angeles se ha construido y proclama, seguro, muchas cosas, pero antes que nada, cuestiones que sólo le pertenecen a la arquitectura. / P.G.



52 · SECCIÓN TRANSVERSAL

as opposed, because their coincidence in churches creates excessive contradictions.

A crucial decision of the project consists in liberating the space of its perpetual reference to the altar as a focus. Historically the altar had been accompanied by other places of secondary adoration installed in the chapels. During the twentieth century the ritual conditions of the modern liturgical reform ordered the cancellation of the lateral chapels of veneration in benefit of a single altar, although the installation of minor outlets for reduced celebrations was accepted. With the elimination of the chapels the borders of the temple were cleaned, or better say, reduced, and this meant a strict, concise and exclusive relation between the enclosing and the space. Rectifying the continuity of almost half a century, the cathedral in Los Angeles dazzles with the proposal of very profound limits in the separation of the sacred and the profane. This profundity, which is that of the first places of Christian meeting in the catacombs, has to do with thickness and distances, is purely operative and also has a symbolic content. But it is made possible because the totality of space takes the architectonic leading role and a strategic place for the altar is found, measured in its sobriety and definitively unquestionable.

The altar is orientated towards the East as well as the entrances, towards the sun's birth, the one that invokes salvation. There isn't any tension between the beginning and the end of the sanctuary, no axial development, but a metaphoric return way that starts and finishes in a plane with two faces, aiming to be equal. This is reviewed by the impassive cross. Its arms are drawn on the first territory of voluntary approximation to the temple which is the plaza itself, but also further away. The cross, as well as the plaza, refers sufficiently to the sky, the city or the cars that circulate on the motorway. The world is fenced in and is resumed in a previous exterior space. From this a meeting with the divine takes place prolonged through time, not instantaneously. It is not a conventional initiation meeting, because there is no beginning or exact direction. The walls that enclose the platform are playful, not solemn at all; they leave insistent perforations, constant windows towards what exists outside.

The doors of the cathedral do not place in evidence the meaning that tradition gave to the places by which the sacred and the profane transfer. They are in an unprecedented position, one could say invisible between

the folds of the wall which contains them. They are discreet thresholds that are identified only by their elaborated materiality. They cross and alter the movement in all of the possible directions of the plaza. What follows in the interior is a lineal and slightly ascendant sequence of chapels like niches and cracks which allow us to glimpse fragmentarily the spatiality of the temple, and even gain access to it by a short flight of stairs. But the route to the end, to the West end is invoked as the best way to know what the temple means, because is there, with sight the prisoner of all possible light, where we discover, as Moneo says, the presence of the sacred. It is the image that justifies a project, by which the program must attend to the control of the physical medium and, let's not forget it, to the creation of a symbolic medium. In these times, the precise solution of the great space that the cathedral encloses is not a problem. It is complicated, instead, to work with shape, material and light to build necessary emotions that do not require explanation. Do it with caution and with coherence.

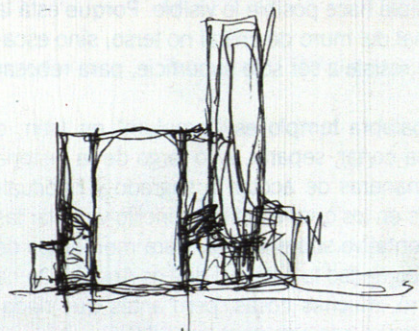
It seems difficult to talk about caution in a project which is already hair-raising for its scale, but the truth is that all the expressive meanings that are managed are manipulated in an almost scientific way to avoid the trivial. Precisely what gives coherence to the work is the scrupulous and not at all common reason of being of all things, which is sheltered and confirmed in its timelessness. But the logic of each part, of each relation and each system is outlined without sensationalism, with qualities that have a bearing on the value of the prolonged discovery, in the recognition of reality through the process as has already been said at the beginning. Thus, the plans and images of the nave in the continuous movement of its occupants, are full of routes and information that have basically the vocation of being indecipherable, like the maps of old and experienced buccaneers, which hide treasures only to continue with the pleasure of new adventures. Spengler said that the basilica is a Greek temple that has been turned inside out like a glove. There is an evolved basilica model with processional chapels on both sides of the very normal nave, represented by the Roman church of Saint Mary on Minerva. If this model could be turned inside out like a glove, we would have conceptually the space of the cathedral in Los Angeles. In it, by the will to be one, to be a totality, the perspective towards the East is corrected with the shape of a trapezoid and the sides of the transept are inclined. Because it wants to be deep, the limits become thick, distances are built.

The walls of the cathedral are of yellow concrete. The yellow colour cheered up mornings and Van Gogh's palette: 'Now we have around here a splendid heat and without strong wind, which is very convenient. The sun, the light that lacking something better I can only call yellow, yellow of pale sulphur, pale golden lemon. How beautiful yellow is! How much better I will see the North!'. In other words, it is a colour that contributes to the homogeneous dispersion of light, making equivalent planes orientated the opposite way. In the temples, the greater darkness of the North face has always been respected as a sign of uncertainty, but this is something that doesn't happen in the cathedral of Los Angeles because the representative strategy of the light supports the unity and order of space. The opacity of the walls is cut in bright planes of alabaster. The scenographic motive of all of them is specifically concentrated in the vision from the West: the environmental light of the transept is the background for the refulgent apparition of the cross, for the rays that the organ behind it seems to give off, or

the ones that enigmatically slip from the chapels.

But the alabaster planes are present in any dimension and disposition, because the time for the perception of space is long and diverse. The luminous scratch over the altar drawn by Bryggman in the temple in Turku is touching, its origin imperceptible from the door. But right there, getting over an instant of fascination, wanting to investigate how such dramatic contrasts with light are produced, the architectonic answer is dry and concise. It is only necessary to walk along the nave, towards the head, to discover a very small group of solutions of continuity and discontinuity of the structure and the roofs, that is effective and direct, without rhetoric. Bryggman explains a way of operating with the integration of the open webs in what could be called figurativity of space. Asplund, in the chapels of the cemetery of Stockholm, also mentioned this question but he translated it into reality more timidly. Much more effective was Alvar Aalto years later when in the church of Imatra, he proposed so much and such evident importance for the places that let the light into the space. But for the breaking of walls in Imatra to be condensed in an extremely complex idea of space, Aalto had had to work with a model of roofing that recuperated, in modern key, the idea of a shell, the diverse position and separated of layers of skins.

In the cathedral in Los Angeles there are planes of alabaster that are found sliding in places where they would have never belonged, because they are substituting figures, representations always superimposed to architecture. On the other hand, having at the same time the property of being luminous and not allowing an exterior vision, they contain a double meaning because they separate the world and evoke the infinite. But with their smooth formation and their manifest thinness, they are part of a web completely woven in the project. In it significant motives and formal procedures are weave. As explicit narrative support the prolongation from the interior of the limit of the sacred stands out. The medium, the formal procedure consists in recuperating a property of architecture that was lost when roofs and walls became free and succinct because they depend on the structure. Thus the cathedral in Los Angeles wants to be deep, to be contained within the limits elaborated in the distance. It deepness is perceptible from any place in the nave. There the walls that enclose the chapels are flat and firm when they touch the ground, higher up they sharpen, they follow each other obliquely and they have the thickness of screens. They are the necessary prolonged supports for space to be covered and roof to be independent. After them, a distance is drawn, corresponding to the deambulatories and at the end is the light, in an extensive veil, flat and continuous. But even further away, when it seems like there is nothing, the invisible reality makes possible the visible. Because is the exact and personal construction of the wall made of non smooth glass wall, but flakes, not thin because it resists being only one surface, to go beyond the concrete walls. The etymological root of the word temple is 'templum' in Latin, or 'temeno' in Greek, and means cut, or separate. Throughout history there have been many ways of mentioning the Sacred and usually there have been many analyses through which it has been easy to connect these works to a supernatural representative sense. For those moments of magic, of stories and ambiguity the cathedral in Los Angeles has been built and definitely says many things, but above all others are those questions that belong only to Architecture.



53 · SECCIÓN

CATEDRAL DE NUESTRA SEÑORA DE LOS ANGELES
Los Angeles. EE.UU 1996-2002

ARQUITECTOS/ARCHITECTS:
Rafael Moneo

COLABORADORES/COLLABORATORS

Dirección de obra: Rafael Moneo

Arquitecto a cargo de proyecto: Hayden Salter con David
Campbell, Alberto Nicolau, Lori Bruns, Marinao Molina,
Cristoph Schmid

Arquitectos asociados: Leo A Daly Architects, Nick
Roberts, Jaime García, John Williams

Estructura: Structural Design, Inc.

Consultor de Arte Litúrgico: Richard Vosko

Arquitecto Paisajista: Campbell & Campbell

Estructura: Nabih Youssef and Associates

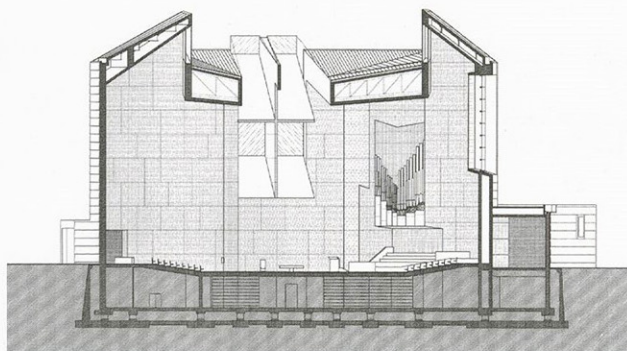
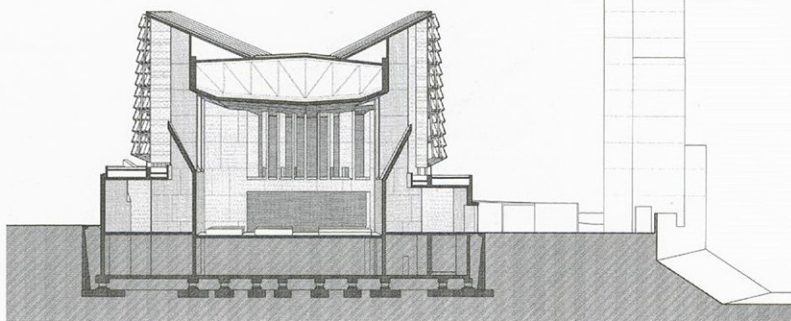
Instalaciones: Ove Arup & Partners California

Empresa Constructora: Morley Construction

Maqueta: Juan de Dios Hernández

FOTOS: Roland Halbe

RAFAEL MONEO



54 · SECCIONES TRANSVERSALES

