



Trabajo Fin de Grado

La materialización del espacio arquitectónico:
Experiencia y percepción en la obra de Dom Hans Van der Laan.

The embodiment of architectural space:
Experience and perception in Dom Hans Van der Laan's work.

Autor

Carlos-Prisco Carrasco Bara

Director

Alejandro Dean Álvarez-Castellanos

Grado de Estudios en Arquitectura
Escuela de Ingeniería y Arquitectura
2020



LA MATERIALIZACIÓN DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO: EXPERIENCIA Y PERCEPCIÓN EN LA OBRA DE DOM HANS VAN DER LAAN

CARLOS-PRISCO CARRASCO BARA

A mi hermana,
siempre más cerca que lejos,
en un allá que se siente aquí.

**LA MATERIALIZACIÓN DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO:
EXPERIENCIA Y PERCEPCIÓN EN LA OBRA DE DOM HANS VAN DER LAAN**

CARLOS-PRISCO CARRASCO BARA

DIRECTOR: ALEJANDRO DEAN ÁLVAREZ-CASTELLANOS

6	Resumen
8	Agradecimientos
10	Introducción al viaje

Parte Primera: El Trayecto

18	Dom Hans Van der Laan
24	Tres abadías – Vaals, Roosenberg y Tomelilla

Parte Segunda: Las Paradas

Bloque I. Materia

42	1. Material
50	2 Luz
56	3. Color

Bloque II. Espacio

64	4. Transbordo
70	5. Proporción y escala
86	6. Disposición

Parte Tercera: Término

104	Lecciones del viaje
106	Bibliografía

112	Anexo: fotolibro del viaje
-----	----------------------------

Resumen

Acostumbrados a la monotonía de las infinitas imágenes arquitectónicas sugerentes que podemos alcanzar a golpe de click, parece imposible desvelar arquitectos que se muevan en terrenos ajenos a estas modas. Esto no solo es relativo al mundo contemporáneo, ya en el siglo pasado también encontramos ejemplos de ‘arquitectos al margen’ que no han aparecido en publicaciones ni trascendido en la historia reciente de la arquitectura. Es precisamente en esta *terra incognita* donde encontramos la figura de Dom Hans Van der Laan, arquitecto y monje holandés cuya escasa pero intensa obra ha suscitado recientemente el interés de los arquitectos más jóvenes de Flandes. Este trabajo nace de mi estancia durante casi doce meses en la ciudad de Amberes y trata de recopilar todas mis experiencias personales descubriendo a Van der Laan en un cuaderno de viaje. En él, se analizarán sus tres obras más representativas que radiografián la evolución proyectual del arquitecto. El análisis se enriquece mediante encuentros directos o indirectos con otros arquitectos, ya sean coetáneos o pasados, con el objetivo de rescatar su figura y señalar su relevancia como discurso alternativo para nuestro tiempo.

Abstract

Used to the monotony of the infinite appealing architectural images that we can reach at the click of a button, it seems impossible to unveil architects who can be called unconventional. This is not only relative to the contemporainity, already in the last century we also find examples of 'left-field architects' who have not been published in the media or transcended in the recent history of architecture. It is precisely in this *terra incognita* where we find the figure of Dom Hans Van der Laan, a Dutch architect and monk whose few but intense works have recently aroused the interest of the youngest architects in Flanders. This work emerges from my stay during almost twelve months in the city of Antwerp and tries to collect all my personal experiences discovering Van der Laan in a travel notebook. In it, his three most representative works that radiograph the architectural evolution of the architect will be analyzed. The analysis is enriched by direct or indirect encounters with other architects, whether contemporary or past, with the aim of rescuing his figure and pointing out his relevance as an alternative discourse for our time.

Agradecimientos

Este trabajo es un cuaderno de viaje de mi investigación sobre Dom Hans Van der Laan y su arquitectura, pieza final de mi Grado de Estudios en Arquitectura realizada durante 2019 y 2020 y dirigida por el profesor Alejandro Dean Álvarez-Castellanos.

Me gustaría expresar mi gratitud a aquellos que me habéis guiado y apoyado a lo largo del desarrollo de este Trabajo de Fin de Grado. A el claustro de profesores de la Universidad de Zaragoza involucrado en este trabajo, especialmente a mi director del trabajo, Alejandro Dean Álvarez-Castellanos, por sus consejos y llamadas internacionales tan necesarias para poder realizar este trabajo. También a Noelia Cervero Sánchez, Enrique Jerez Abajo, Marta Monzón Chavarrias, Aurelio Vallespín Muniesa, María Alegría Colón Mur y Luis Fernando Kurtz Rodrigo, como profesores encargados de evaluar mi trabajo en forma de este pequeño libro.

Me siento agradecido también a mis compañeros de promoción, en especial a Álvaro, Manuel y Miguel, de los cuales he aprendido durante estos últimos cinco años y junto a los cuales espero poder seguir haciéndolo durante muchos más.

Me gustaría dar las gracias a todas aquellas personas que sin conocerme previamente han aportado su granito de arena para que este trabajo pudiese realizarse. Me refiero a Dra. Tiziana Proietti, profesora de la Facultad de Arquitectura en la Oklahoma University, cuyas llamadas por Skype asentaron las bases de la investigación. Al claustro de profesores de Design Studio I y II de la Universiteit Antwerpen, los cuales me presentaron a la figura de Dom Hans Van der Laan y me ayudaron a entenderle un poco mejor. A los monjes de la abadía de Vaals por su recibimiento tan caluroso en el día tan frío de Marzo que les conocí. Finalmente, también quiero mostrar gratitud a la institución Van der Laan Stichting que me guiaron en el desarrollo del trabajo.

Por último y no por ello menos importante, a toda mi familia que ya estuviese lejos o cerca de mí nunca han dejado de apoyarme. Quiero agradecer especialmente a mis padres por hacer más llevadera la distancia en este año tan especial y por no permitirme olvidar que tenía que acabar el trabajo.

A todos ellos y a los que me he olvidado, gracias. Este trabajo habría sido imposible sin todos vosotros.



fig.1

Introducción al viaje

Motivaciones y objetivos

Afronto esta introducción como algo a posteriori¹, como quien le explica un viaje a un amigo, a su pareja o a un conocido. A fin de cuentas de eso se trata, de un viaje. *La materialización del espacio arquitectónico: experiencia y percepción en la obra de Dom Hans Van der Laan*, es el resultado de una búsqueda que va más allá de lo puramente arquitectónico para adentrarse en otros temas que enriquecen la disciplina.

En el proceso de aprendizaje arquitectónico, el entender y pensar la arquitectura lo considero previo al desarrollo de la misma. Por ello durante mi año de estancia en Amberes, en el transcurso de una ponencia, conocí la figura de Dom Hans Van der Laan. Me surgieron más dudas que respuestas al tratar de entender su obra. ¿Por qué me atraen tanto los espacios de este arquitecto-monje? Es por eso que este análisis crítico, es

fig1. Estación de Amberes-Central, mañana del 10 de Marzo de 2020. Fotografía analógica tomada subiendo al tren que daría comienzo a este viaje.

1. Para Umberto Eco, la primera parte de un tesis debe ser la última en escribirse.

más una búsqueda de respuestas que un análisis en sí.

Al proponérselo a mi director del TFG, aprovechando un viaje en tren IC dirección a Charleroi, vi que compartíamos la misma atracción por los espacios de este arquitecto y me hizo salir de dudas: 'Carlos, es que este TFG está hecho para tí.' Igual tenía razón y no era yo buscando tema, sino el tema encontrándome a mí.

Van der Laan ha sido recientemente puesto en valor por los arquitectos emergentes de Flandes, por el contrario aún es poco conocido en la escena arquitectónica española, en gran medida por la poca traducción de sus textos al castellano. Por ello me planteo dos objetivos en este trabajo. El principal sería sin duda rescatar la figura del arquitecto holandés y después enfocar la crítica desde un punto de vista personal, alejándome de la gran mayoría de escritos que explican su teoría de la proporción.

Metodología y fuentes

Al considerar este trabajo como un cuaderno de viaje se entiende el método como un trayecto en el que investigo los lugares más importantes de la vida de Van der Laan y los visito para vivirlos en primera persona. A su vez, me acerco a personas relacionadas con él en cualquier momento de su vida ya fuese directa o indirectamente.

Durante este trayecto se han visitado abadías (Roosenberg y Vaals), bibliotecas y archivos, se han entrevistado a personas conocedoras de la vida de Van der Laan o que han vivido junto a él y se han contactado a instituciones para enriquecer el trabajo.

Estructura del trabajo

Como veremos a continuación, todo en esta vida es cuestión de perspectiva. Por esa misma razón, este trabajo tiene dos vías de entendimiento. Si se lee de manera natural, se plantea una crítica desde el punto de vista del autor, personal y acorde al descubrimiento de cada uno de los edificios. Paralelamente, se propone un orden distinto que explicaría cada tema en el orden cronológico de la vida de Van der Laan. Por ello, incito al lector a elegir una, otra o ambas maneras de entender el trabajo, el cual da una idea de las obras y conceptos de Van der Laan como resultado de sus encuentros, directos o indirectos, con figuras clave de la arquitectura, tales como Vitruvio, Alberti, Laugier, Palladio, Le Corbusier, Aalto, Van Eyck y Utzon.

Este ensayo está dividido en tres secciones (*Trayecto, Paradas y Término*):

La **parte primera** (*Trayecto*) narra el viaje del autor por las regiones de Amberes y Limburg, en Flandes, y el sur de Holanda, es decir por los lugares donde transitó, en los cuales están sus obras y sus influencias.

La **parte segunda** (*Paradas*) consiste en un análisis crítico a través de seis conceptos agrupados en dos bloques: Materia y Espacio. El autor los analiza desde tres puntos de vista (Van der Laan, personal y a través de una comparativa de dos obras). Es aquí donde la conexión entre VDL y sus referentes se revelan.

Por ultimo, en la **parte tercera** (*Término*) se aportan las lecciones derivadas del proceso de crítica desarrollado en este trabajo y se finaliza con un corto epílogo a modo de final de ruta, en el que se plantea una conexión entre la actual arquitectura emergente en Flandes con los conceptos previamente analizados, en el fondo dejando este viaje sin terminar.

PARTE PRIMERA

EL TRAYECTO



fig.1

Dom Hans Van der Laan

*'Los ritos son en el tiempo lo que la morada es en el espacio. Porque es bueno que el tiempo que pasa no parezca desgastarnos (...) sino colmarnos'*¹ dice Antoine de Saint-Exupéry. Dom Hans Van der Laan, monje benedictino y arquitecto nacido en Leiden, Países Bajos, en 1904 y fallecido en Vaals en 1991, cumplió a la perfección, en las pocas pero intensas obras que nos ha dejado, las palabras del autor de 'El Principito'.

Para entender la arquitectura de Van der Laan es necesario alejarse de las concepciones modernas más *mainstream*² del siglo XX para acercarse quizá, a una disciplina que no considera tanto los aspectos funcionalistas. Aunque el legado del arquitecto-monje holandés no sea extenso, se

fig1. Dom Hans Van der Laan revisando unas fotografías en Vaals. Fotografía de Frans de la Cousine.

1. Cita del libro: Antoine de Saint-Exupéry, *Citadelle*. (París: Gallimard, 1948)

2. Convencionales, ligadas a modas.

considera relevante en cuanto a su búsqueda por los orígenes constructivos de un edificio, proponiendo una honestidad arquitectónica con el ser humano que camina por otra vía³ de la modernidad. Para José Ignacio Linazasoro, ‘provoca un sentimiento profundo definido como el deseo de huir del mundanal ruido de las convecciones culturales.’⁴ y puede que a primera vista parezca una arquitectura basada en un racionalismo radical. No obstante, tras recorrerla por una segunda vez, lo que Van der Laan crea, no es más que un ejercicio de entendimiento para el que lo habita, haciendo sensible el espacio tal y como es, apartándose de las capas de ornamento que lo habían ocultado durante siglos.

Van der Laan puede considerarse como un arquitecto de la generación posterior a los maestros de la modernidad por lo que entre sus coetáneos se pueden encontrar a Kahn, Terragni y Breuer. Tras una infancia en su Leiden natal, Van der Laan comenzaría sus estudios en la Technische Universiteit de Delft en 1923, año en el que se publicó ‘Hacia una arquitectura’ de Le Corbusier y Van Doesburg exhibió en París a los arquitectos de *De Stijl*. Por lo que no es de extrañar que en las clases se debatiesen y estudiases ambos arquitectos. De su estancia en Delft, Van der Laan no tiene buen recuerdo, de hecho abandonó los estudios en la escuela holandesa cuatro años más tarde⁵. Durante sus años como estudiante, pudo ver como se forjaba un gran debate interno en la arquitectura. Los profesores, partidarios de una enseñanza más tradicional chocaban con los jóvenes alumnos entusiasmados por los rápidos cambios en la arquitectura de principios de siglo. Al joven Van der Laan no le interesaban debates sobre estilos, pese a ello de sus 4 años de estudios en Delft, menciona la figura de Granpré Molière⁶, de corte conservador, como único referente en la escuela. En él encontró una salida al neogótico que dominaba a los arquitectos católicos holandeses, que tomaba como referencia al neorrománico y posteriormente al neoclasicismo escandinavo⁷.

3. Referencia al título del libro: José Ignacio Linazasoro, *Otras Vías. Pikionis, Leverentz y Van der Laan*. (Argentina: Nobuko, 2011)

4. Cita del libro: José Ignacio Linazasoro, *Otras Vías. Pikionis, Leverentz y Van der Laan*. (Argentina: Nobuko, 2011) 81-82

5. Richard Padovan, *Dom Hans Van der Laan, Modern Primitive*. (Amsterdam: Architectura & Natura, 1994)

6. Granpré Molière (1883-1972), arquitecto holandés y profesor de la escuela de Delft.

7. Dom Hans Van der Laan, *El Espacio Arquitectónico*. Introducción de Willem Beekhof (Madrid: Wim Edita, 2015) Original en holandés en 1977.

8. Paul Bellot (1876-1944), arquitecto francés y monje.

9. Alberto Ferlanga, *Dom Hans Van der Laan: Works and Words*. (Amsterdam: Architectura & Natura, 2001)

En 1927, tras abandonar Delft en dirección al convento de Oosterhout donde se convertiría en monje, en una colina al norte de Stuttgart se consolidaba el Movimiento Moderno con el complejo *Weissenhof* y la creación del CIAM al año siguiente. Van der Laan conocería intra-muros a Paul Bellot⁸, quien le mostraría la sección áurea y despertaría en él su interés por la proporción que más tarde daría lugar a su más que conocida teoría del ‘Número Plástico’ en 1960. En 1939, Europa se enfrenta consigo misma, destruyéndose hasta el final de la guerra en 1945. Dos años más tarde y ante la urgente necesidad de reconstrucción que hay en los países afectados, Hans Van der Laan y su hermano Nico fundan una escuela⁹ para formar a arquitectos en ‘s-Hertogenbosch (nos referiremos a esta ciudad como Den Bosch) a unos 40km de Oosterhout, ciudad del convento donde se inició Van der Laan, con el fin de encontrar un estilo acorde para las iglesias nuevas de posguerra. Entre 1951 y 1963 imparten clases

al máximo nivel posible y es ahí donde empiezan a formarse las teorías del arquitecto holandés que más tarde aplicaría en la abadía de Vaals¹⁰ allá por 1956, año del fin del los CIAM y colapso del estilo internacional.

La arquitectura de Van der Laan se puede separar en dos fases y el comienzo de una tercera¹¹. Desde la capilla en Helmond¹², construida en 1947 y en la que aún se pueden ver la vinculación con los estilos que estudió en Delft, hasta el Convento de Tomelilla¹³ en Suecia, el cual no vió finalizado, se puede observar su evolución como veremos más adelante.

Si la primera mitad de siglo aproximadamente se dedica a desarrollar sus teorías, es en la segunda mitad donde las pone a prueba en su obra constuida, destacando las tres abadías mas importantes: **Vaals (1956)**, **Roosenberg (1972)** y **Tomelilla (1987)**. Podemos apreciar una clara evolución entre las tres, encuadrando las dos primeras en la segunda fase y a Tomelilla, como un principio de tercera fase incompleta. Este cambio de fases, marcado por su libro '*El espacio arquitectónico*' de 1977 y del cual toma nombre mi trabajo. En el comparte sus teorías, tanto de proporción como de uso de material y conformación del espacio, que desarrolló hasta finalizar la abadía de Roosenberg.

Dom Hans Van der Laan es principalmente conocido por su desarrollo del sistema proporcional denominado como '*Número Plástico*', a través del cual los espacios son definidos y artulados. La principal característica es que es un sistema basado en volúmenes y no en superficies. Su arquitectura, a pesar de su radical modestia y sobriedad, fascina a quien la habita, quizá porque consigue evocar el pasado y presente simultáneamente y hacer participe al habitante del entendimiento del espacio. Por ello muchas veces se le describe como a un moderno primitivo¹⁴.

Esa definición la elaboraría Richard Padovan afirmando que “*los ejemplos de Ledoux y Blake, (...), Heidegger y June, demuestran que no se trata de una cuestión sobre ‘primitivismo’: imitación superficial de modelos arcaicos. Es más complejo, va sobre ahondar en lo esencial. Lo primitivo implica ‘árchetípico’ más que ‘árcaico’*. En este sentido Van der Laan es primitivo.”¹⁵ para definirle como un arquitecto primitivo. Por el contrario también postulaba que era moderno cuando dice que “*la mayoría de historias sobre la arquitectura moderna comienzan poco después de 1750, con el inicio de la edad industrial y la aparición de arquitectos y pensadores radicales como: Lodoli, Laugier, Piranesi, Boullee y Ledoux (...) por ello, deberíamos tratar a la arquitectura moderna o movimiento moderno y al concepto de moderno en un sentido más amplio. Van der Laan era moderno pero no pertenecía al movimiento moderno*”¹⁶

La atemporalidad de la arquitectura de Van der Laan o quizá esa sensación de recuerdo al olvido, es similar a lo que según el poeta francés,

10. Obra más reconocida de Van der Laan, donde viviría y sería enterrado.

11. Richard Padovan, *Dom Hans Van der Laan, Modern Primitive*. (Amsterdam: Architectura & Natura, 1994)

12. Primera obra de Van der Laan. Se observa que está profundamente relacionada con la arquitectura tradicionalista de Los Países Bajos. Aún no había encontrado su estilo.

13. Última obra de Van der Laan, que no vió terminada.

14, 15, 16. Richard Padovan, *Dom Hans Van der Laan, Modern Primitive*. (Amsterdam: Architectura & Natura, 1994)

Paul Valéry¹⁷, cree que la deliberada represión sensorial a la espera de que los sentimientos afloren de otra manera es necesaria para la creación de la poesía. Por ello, este trabajo se aleja de la línea más conocida del arquitecto holandés que trata sobre su teoría de la proporción para plantear una revisión del tratamiento de los conceptos más sensoriales de su espacio arquitectónico.

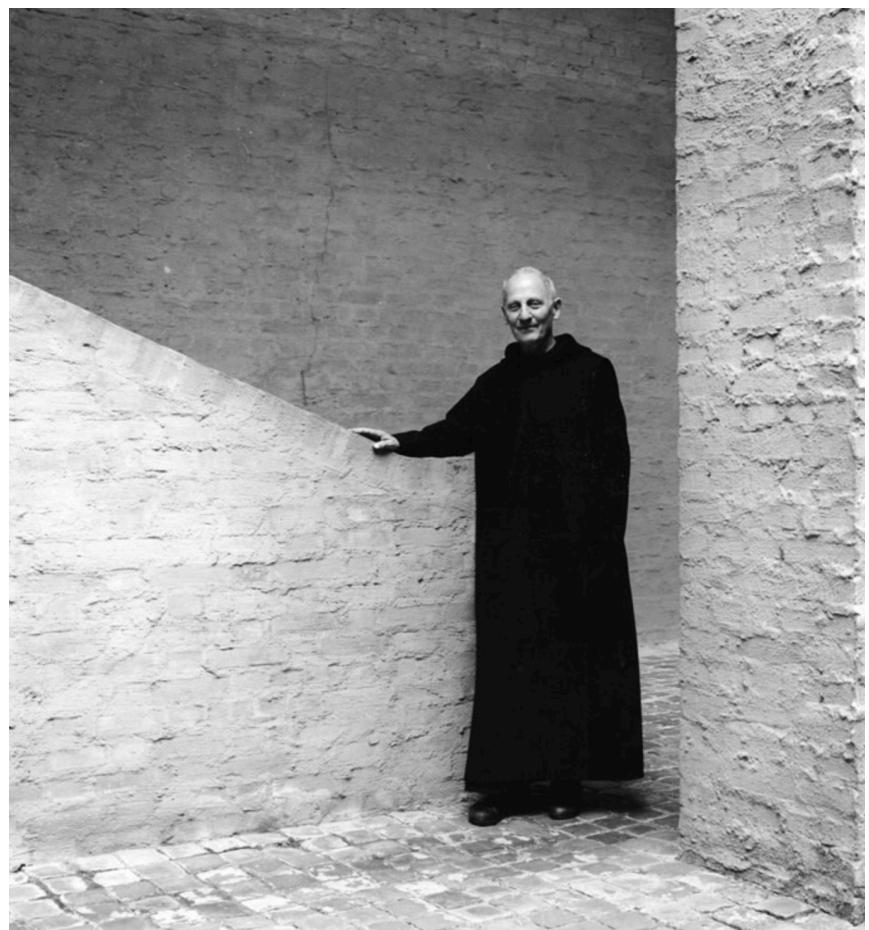


fig2. Dom Hans Van der Laan en el patio de acceso de la abadía de Vaals. Fotografía de Frans de la Cousine.

17. Referencia a la ponencia de Zaharoff, *La philosophie d'un anti-philosophe: Paul Valéry*. (Oxford University, 1993)

Biblioteca, galería y ala de invitados, 1986.



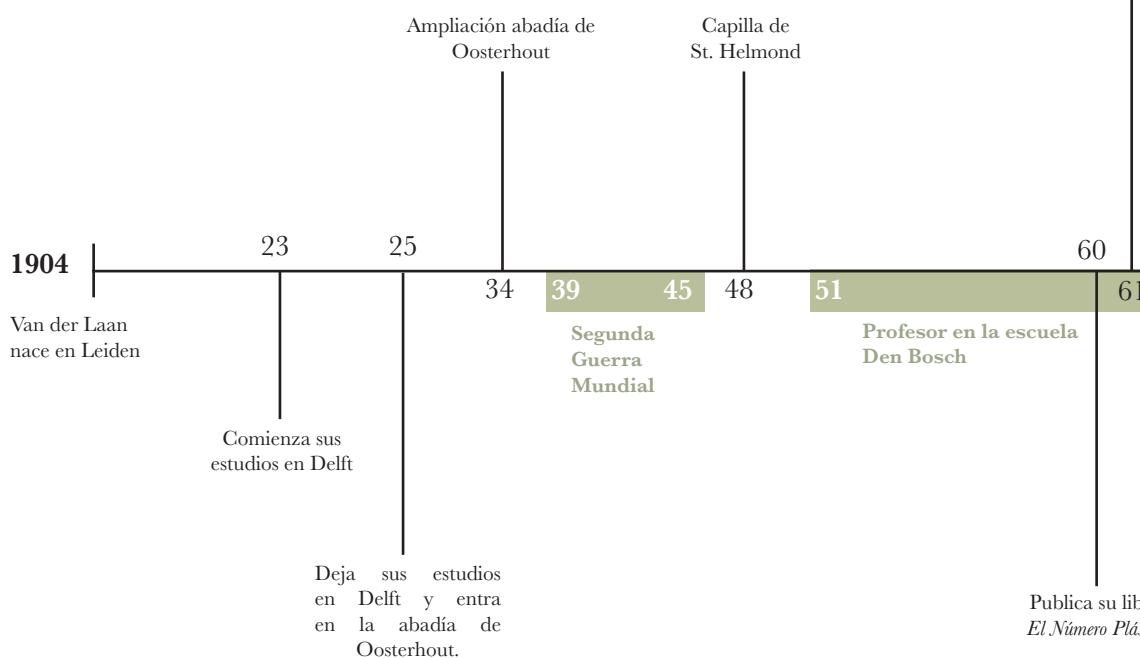
Iglesia, 1968.



Cripta, 1961.



Abadía d...





e Vaals



**Abadía de
Roosenberg**



**Abadía de
Tomelilla**

1

63

66

72

82

86

91

Supervisa el proyecto
Pastoer Van Ars de Aldo
Van Eyck en La Haya

oro:
stico

Publica su libro:
El Espacio Arquitectónico

Publica su libro:
The play of Forms

Van der Laan
muere en Vaals

Se finaliza la abadía de
Tomelilla
1995

TRES ABADÍAS

Vaals: **Abdij St. Benedictusberg**

Países Bajos



fig1. Monje barriendo en el patio de acceso de la abadía de Vaals. Fotografía de Jeroen Verrech.

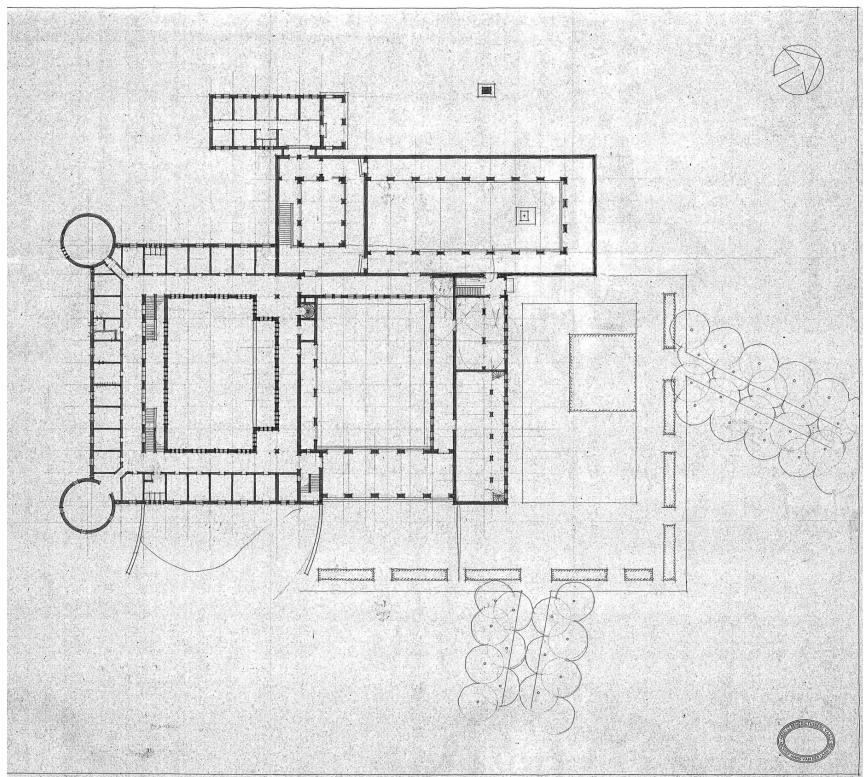


fig.2

fig.3

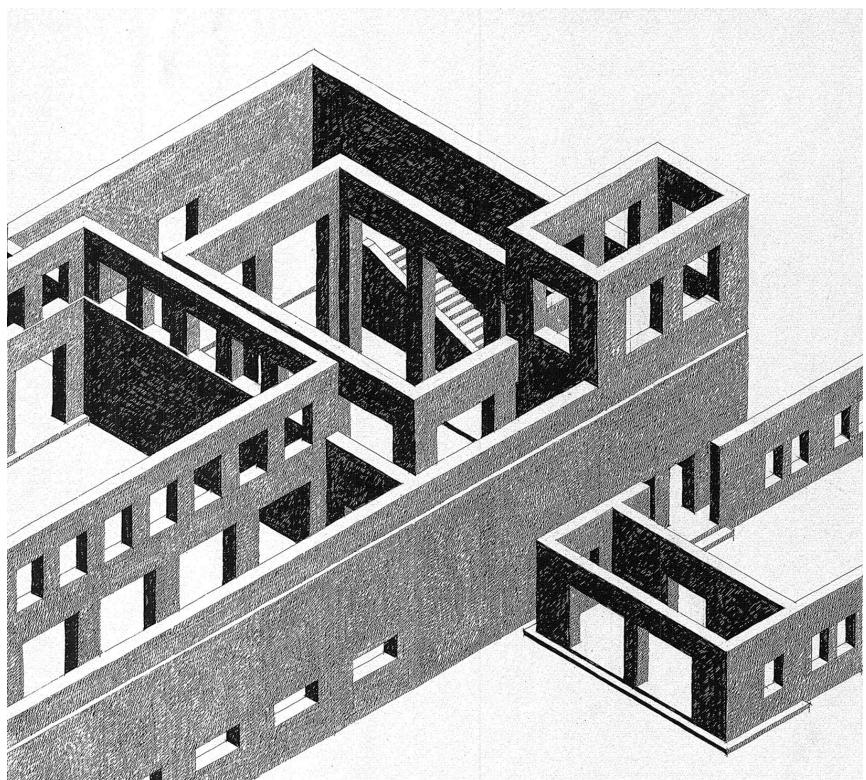


fig2-3. Planta y axonométrica de los muros de la abadía de Vaals, respectivamente. Documentos obtenidos en la web del archivo de Van der Laan.



fig.4



fig.5

fig4. Biblioteca de la abadía de Vaals. Fotografía de Jeroen Verrecht.

fig5. Iglesia de la abadía de Vaals. Fotografía de Jeroen Verrecht.

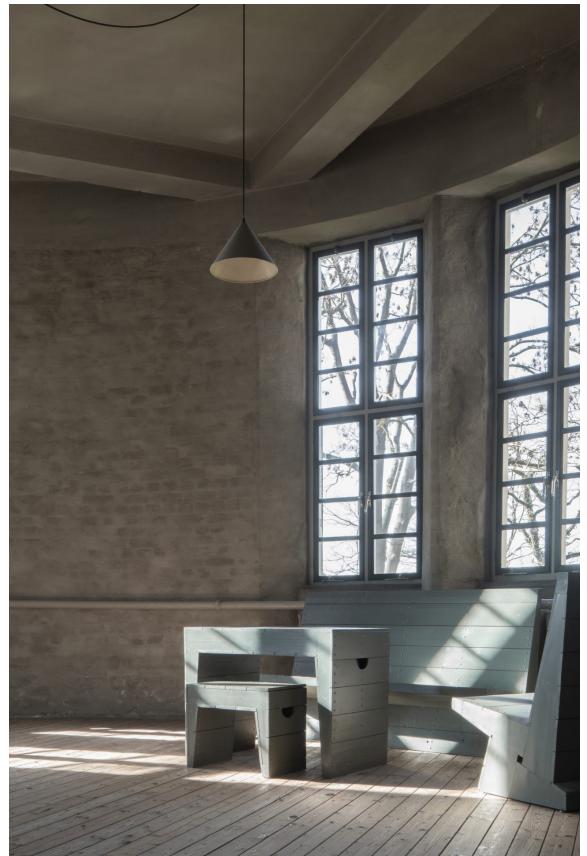


fig.6



fig6. Sala del café de la abadía de Vaals. Fotografía de Jeroen Verrecht.

fig7. Acceso a la Iglesia de la abadía de Vaals. Fotografía de Jeroen Verrecht.

Waasmunster: Abdij Roosenberg

Bélgica



fig1. Vista exterior al llegar a la abadía de Roosenberg
Fotografía de Jeroen Verrecht.

fig.1

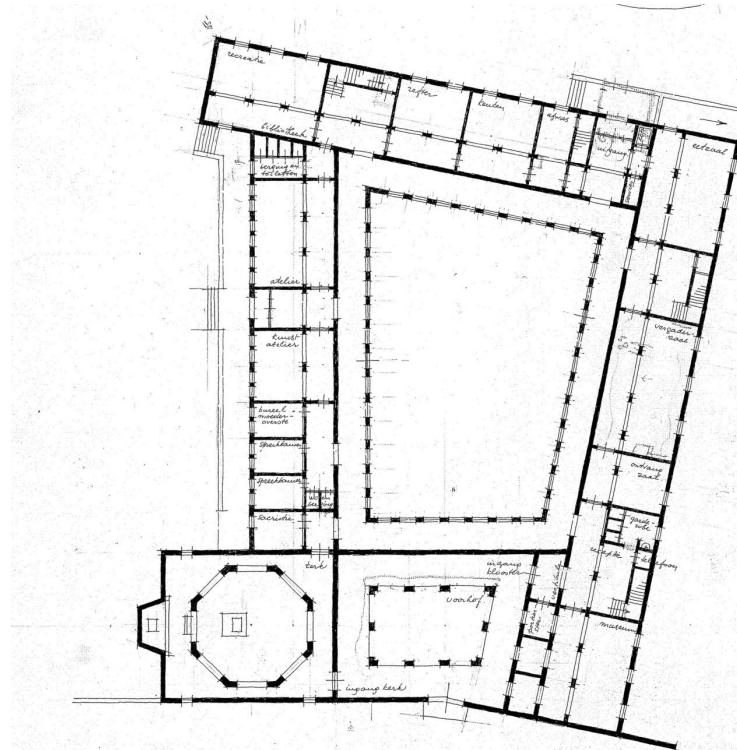


fig.2

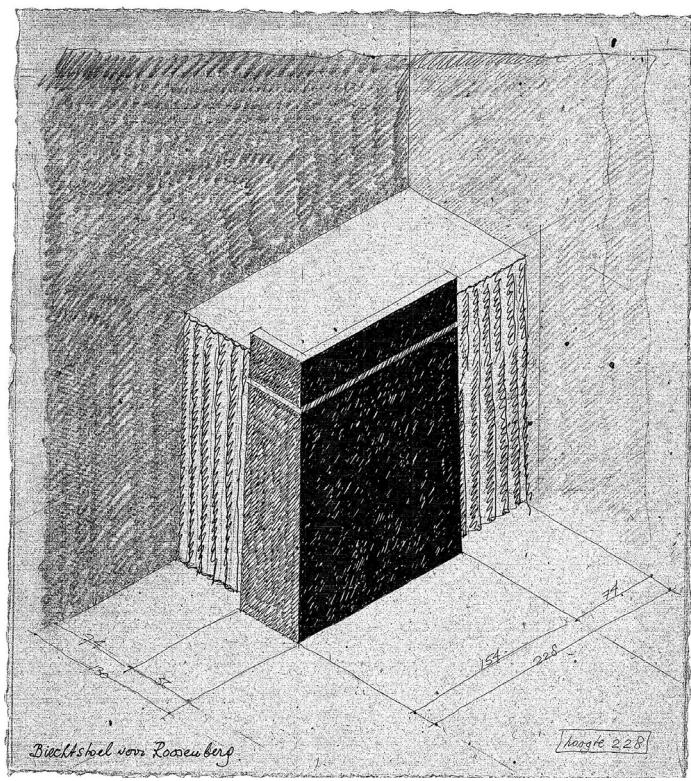


fig2-3. Planta y axonométrica
detalle de la abadía de
Roosenberg, respectivamente.
Documentos obtenidos en la
web del archivo de Van der
Laan.



fig.4

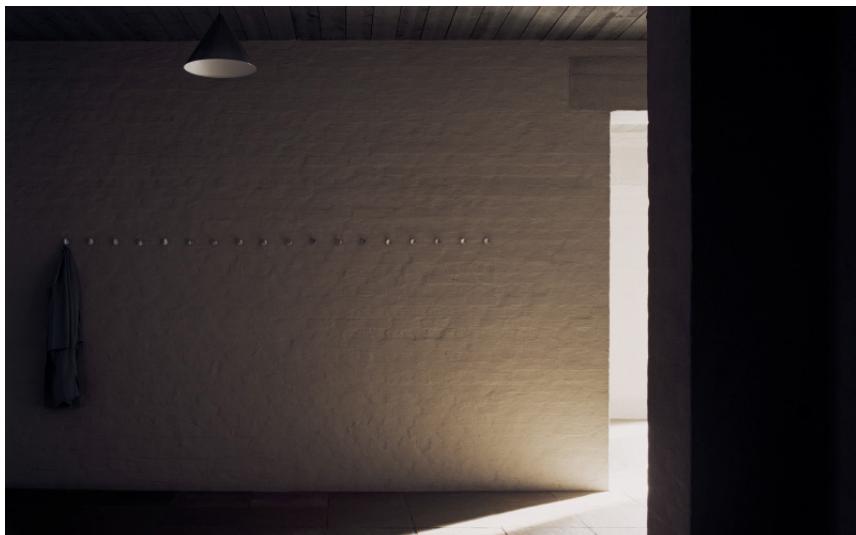


fig.5

fig4. Capilla de la abadía de Roosenberg. Fotografía de Friederike von Rauch.

fig5. Pasillo de la abadía de Roosenberg. Fotografía de Friederike von Rauch.



fig.6



fig6. Sala del café de la abadía de Roosenberg. Fotografía del autor

fig7. Patio de acceso a la Iglesia de la abadía de Roosenberg. Fotografía del autor.

fig.7

Tomelilla: Mariavall Kloster

Suecia



fig1. Vista de la abadía de Tomelilla. Fotografía de Coen Van Der Heiden.

fig.1

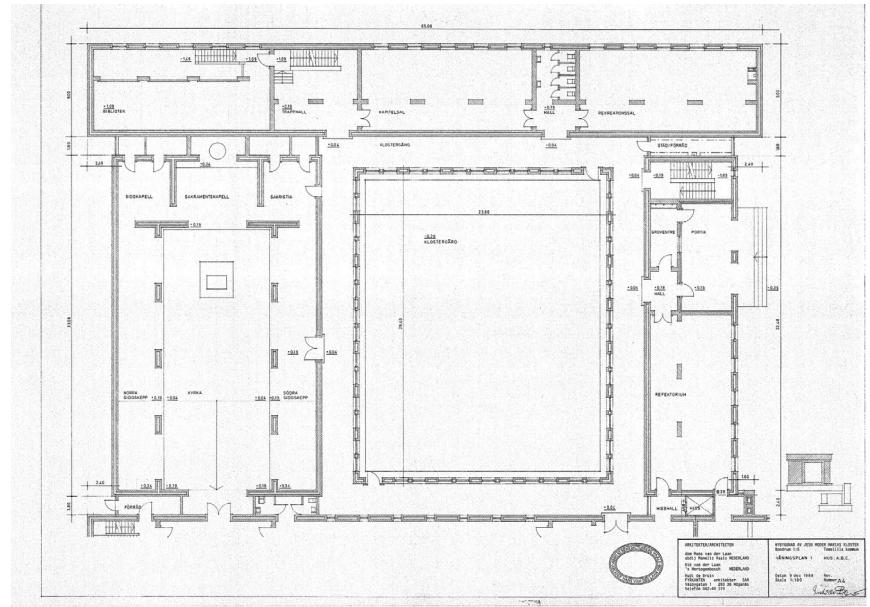


fig.2

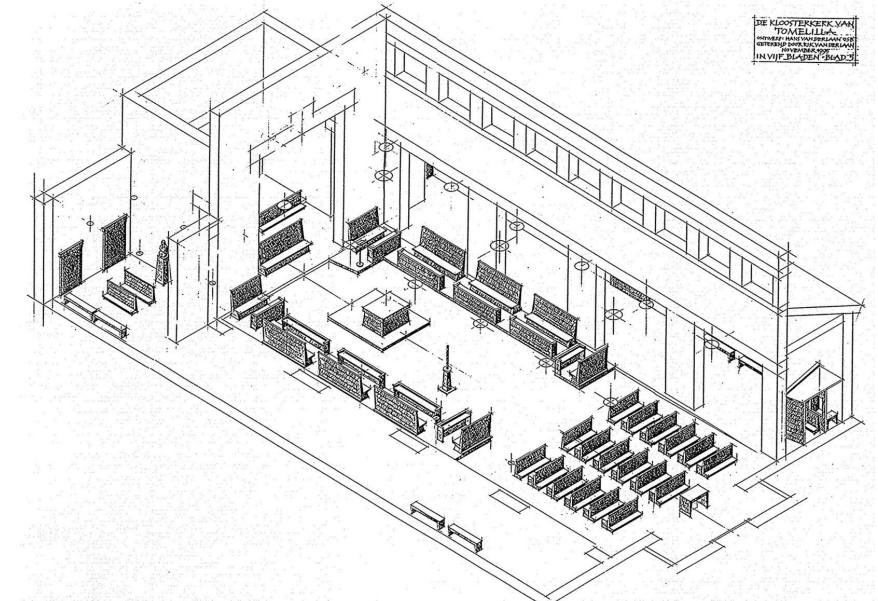


fig2-3. Planta y axonométrica de la Iglesia de la abadía de Tomelilla, respectivamente. Documentos obtenidos en la web del archivo de Van der Laan.



fig.4



fig.5

fig4. Biblioteca de la abadía de Tomelilla. Fotografía de Coen Van Der Heiden.

fig5. Patio de la abadía de Tomelilla. Fotografía de Coen Van Der Heiden.

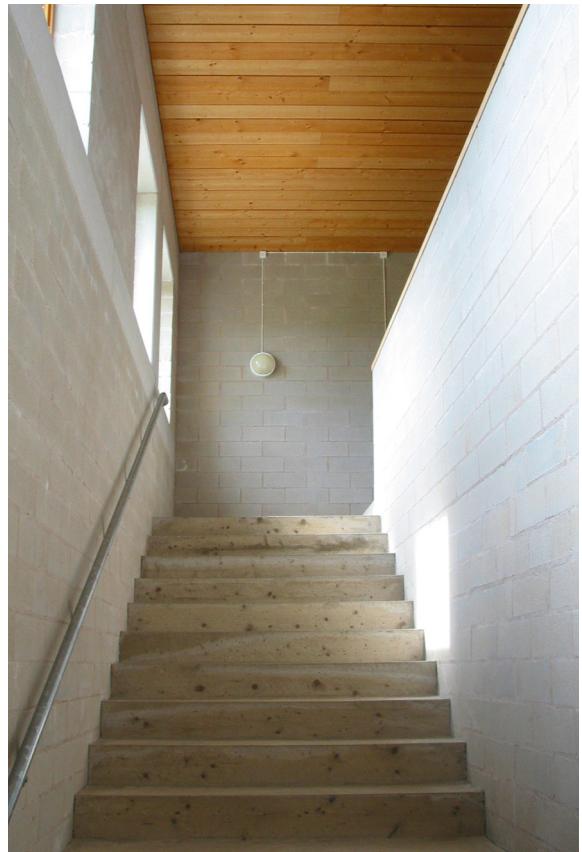


fig.6



fig6. Escalera de la abadía de Tomelilla. Fotografía de Caroline Voet.

fig7. Sala del café de la abadía de Tomelilla. Fotografía de Orsenigo Chemollo.

fig.7

PARTE SEGUNDA

LAS PARDAS

Bloque I: Materia

1. El material
2. La luz
3. El color

Bloque II: Espacio

4. Transbordo
5. Proporción y escala
6. Disposición

01

LA MATERIA
EN LA OBRA
DE DOM HANS
VAN DER LAAN

El material: **La renuncia a la ‘voluntad de ser’**

La Haya

Las inquietudes de Dom Hans Van der Laan poco tenían que ver con las preocupaciones de sus compañeros coetáneos. En la manera de tratar el material, el arquitecto holandés no se puede vincular ni a ideas vanguardistas, interesadas más en reducir los métodos constructivos a un punto común, ni a tradicionalistas, las cuales caminaban por unos derroteros más ornamentados. El objetivo de Van der Laan era llegar a definir una fenomenología objetiva del espacio a través de la materia, alejándose de cualquier posición de subjetividad. Curiosamente, el espacio tan despojado de cualquier palabra innecesaria que Van Der Laan proyecta, resulta tener una intensidad que sería incapaz de alcanzar con añadidos a posteriori. Quizá sus ideas sean más afines a las que Semper, ya en el siglo XIX, proclamaba sobre la superficie y el ornamento¹, y que más tarde Loos terminaría por rematar en su ‘Ornamento y delito’².

Si según Alejandro de la Sota, ‘no hacer arquitectura es un camino para hacerla’³, yo creo que Van der Laan ya se había dado una cuantas vueltas por esa ruta. La arquitectura del holandés renuncia a esa ‘voluntad de ser’ del arquitecto, consiguiendo por medio de los materiales una sensación de atemporalidad en el espacio construido. El uso de estos a lo largo de su escasa pero intensa obra siempre ha sido muy directo. Ladrillos o bloques de carga para las paredes interiores y exteriores, hormigón en suelos y dinteles, madera para techos y marcos y teja en los remates de los muros. Este lenguaje, es a veces rematado con acabados muy sencillos de madera, pintura o yeso, haciendo que el espacio sea extremadamente tangible. La honestidad material de la que hablo, fui capaz de entenderla tras mi visita a la Abadía de Vaals. El ladrillo revestido con un yeso crudo ayudaba a crear una atmósfera que me impactó. Para Van der Laan estas eran las

fig1. Imagen de un detalle en una esquina de la abadía de Vaals.

1. Gottfried Semper, *The Four Elements of Architecture and other writings* (Cambridge University Press, 1869). Original de 1851 en Alemán.

2. Adolf Loos, *Ornamento y delito* (GG, 1980). Original de 1931 en alemán.

3. Alejandro de la Sota hablando sobre el Gimnasio Maravillas, 1985.



fig.1

cualidades que buscaba en su obra, destacar las imperfecciones humanas del proceso constructivo y no ocultarlas.

Al pan pan, y al vino vino⁴

A modo de curiosidad, bien es sabido que Lewerentz mientras construía la iglesia en Klippan prohibió cortar ningún ladrillo forzando esa imperfección. Mi sorpresa fue descubrir que, caminando por el interior de la Abadía de Vaals e intentando comunicarme como podía con fr. Lambertus, el archivero de la orden, me confesó que Van der Laan también tenía sus métodos para ‘acentuar’ el error humano. Se dice, que Van der Laan, en su afán por mantener a los obreros contentos durante los largos días de trabajo, les proveía de vino para calmar su sed. La verdad que no llega a mi alcance el saber porque les daba tanto vino en vez de agua pero, bien se puede ver que, ya sea por el tinto o por lo felices que trabajaban los obreros el resultado es único.



fig2. Detalle del material en la escalera de la abadía de Roosenberg, diseñada en 1972. Imagen digital tomada por el autor.

4. Anécdota que me comentó fr. Lambertus, archivero de la abadía de Vaals donde se encuentra el archivo de Van der Laan.

Vaals, Tomelilla y el uso de materiales de construcción como medio para alcanzar a la universalidad.

El uso directo de los materiales por parte de Van der Laan quizá tenga más interés cuando analizamos los materiales constructivos y su evolución en detalle. De hecho, el material es el concepto más ligado a la evolución de Van der Laan como arquitecto, advirtiéndose de manera clara en los encuentros, directos o indirectos, con otros arquitectos que le influirían posteriormente. Es por ello que en esta comparativa, la cual enfrenta sus primera y última obras relevantes, va a contar con breves llamadas a otros tiempos y lugares ya que sin ellos la evolución se entiende como incompleta.

Los dos materiales que más interés despiertan en la obra de Van der Laan son el ladrillo y el hormigón, tanto en forma de bloque como armado.

De sus años en la facultad de arquitectura en Delft, Dom Hans Van der Laan expresó no haber encontrado lo que se esperaba⁵ y acabó con una sensación de inseguridad en cuanto a no saber enfrentarse a la arquitectura en los tiempos tan turbulentos para la disciplina como era la década de los 20. Recordemos que en 1923, Le Corbusier publicaba su '*Hacia una Arquitectura*'⁶ y con ello daba pie a debates en la gran mayoría de las universidades europeas, comúnmente, enfrentando a los jóvenes alumnos esperanzados con las ideas de vanguardia y a los docentes, defendiendo las ideas del siglo XIX. Volviendo a Delft, Van der Laan destacó, entre todo el claustro, únicamente la figura de Granpré Molière. De corte conservador, era director de 'La escuela de Delft' y enseñaba a sus alumnos desde referencias neo-románicas hasta neo-clasicismo escandinavo. Es en este momento, donde se observa el primer punto de contacto de la arquitectura de Van der Laan con sus referencias. Es por ello que vemos en sus primeras obras, en las que se incluye Vaals y Roosenberg, que la selección y usos de los materiales coincide con el de arquitectos como Lewerentz y Utzon. La similitud en la expresividad, uso y disposición de los materiales se hace evidente cuando comparamos Vaals con la iglesia en Klippan y las Kingo Houses respectivamente.

5. Richard Padovan, *Dom Hans Van der Laan, Modern Primitive*. Introducción.(Amsterdam: Architectura & Natura, 1994)

6. Libro de Le Corbusier en el que postulaba, en seis ensayos, un manifiesto para la nueva generación de arquitectos.

Sin embargo, al contrario que en los dos ejemplos mencionados, Van der Laan acaba los ladrillos con pintura o con una capa de yeso. Hay que puntualizar que, aunque persiga la textura del ladrillo, Van der Laan quiere que los elementos que conforman su espacio arquitectónico se entiendan como volúmenes enteros, evitando precisamente lo que Luis

Moreno Mansilla explicaba cuando decía que: ‘el ladrillo no es un sistema constructivo sino un conjunto de individuos’⁷. Ese efecto lo consigue ‘vistiendo’ al ladrillo de yeso y evitando la distinción entre fábrica y mortero. Esta abstracción de los volúmenes es una estrategia para conseguir el objetivo final de la arquitectura para él, el disfrute intelectual de la arquitectura por medio del entendimiento de la construcción del espacio.

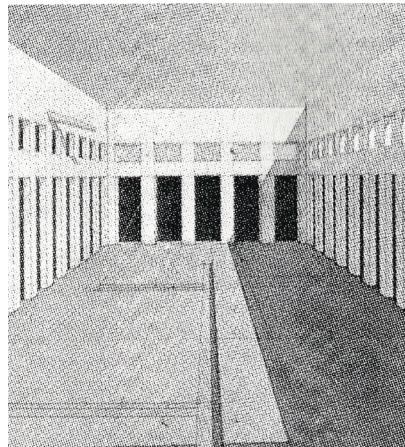
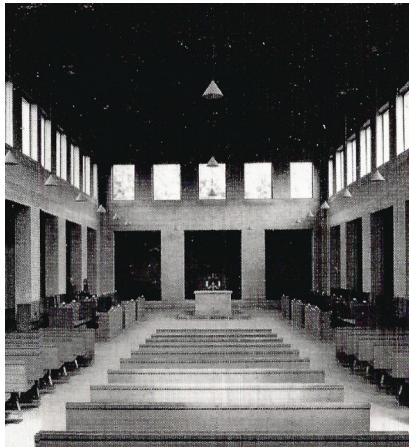


fig.3-4

Si bien, este tratamiento del material consigue el efecto deseado, el disponer de un ‘hábito’ a la materia puede entenderse como un intento de unificar tonalmente el volumen, pero también puede ser visto como una estrategia para conseguir una imagen final pre-imaginada enmascarando al material de construcción. Esto dejaría de ser un problema para Van der Laan en 1969, cuando haces las veces de garante de Aldo Van Eyck, su amigo, en la obra de la Iglesia Pastoor Van Ars en La Haya⁸. Van Eyck utilizaría bloques de hormigón y hormigón armado vistos como sistema constructivo, mostrando a Van der Laan las ideas estructuralistas holandesas pero sobre todo haciendo ver que el bloque de hormigón y el mortero, tenían el mismo tono. Tras supervisar el proyecto en La Haya, realizaría Roosenberg siguiendo los principios de Vaals, pero encontraría unos años más tarde, la oportunidad de aplicar los principios vistos junto a Van Eyck en una obra de menor escala, la casa Naalden en Best. Es aquí donde el arquitecto-monje utiliza por primera vez el bloque de hormigón como elemento constructivo y le convence tanto que lo deja sin revestir. Había dado con la clave en Best, pero el proceso de despajamiento, de decantación llegaría a su punto álgido en la Abadía de Tomelilla. Van der Laan había reducido las estructuras a un solo material, el hormigón, con el que era capaz de dotar a los espacios de un mismo tono y diferentes texturas. Curiosamente, aunque el método de construcción es idéntico al utilizado por los estructuralistas holandeses como Van Eyck o Herzberger⁹, la sensación del espacio, su entendimiento y la percepción son totalmente distintas al entrar en consonancia con la luz y la manera de disponer los elementos en el espacio.

fig3. Imagen de la nave central en la Iglesia de la abadía de Vaals, diseñada en 1956.

fig4. Dibujo de *Laboratorio en Paaloo* por Giorgio Grassi, 1968.

Ambas imágenes obtenidas de: Richard Padovan, *Dom Hans Van der Laan, Modern Primitive. Introducción.* (Amsterdam: Architectura & Natura, 1994).

7. Fernando Espuelas, *Madre materia.* (Madrid: Lampreave, 2009) 60.

8. Desde la Iglesia no estaban convencidos de que un arquitecto no cristiano mantuviese los valores religiosos en la obra. Es por eso que, al comisionarle el proyecto a Aldo Van Eyck, le exigían tener a un arquitecto cristiano como colaborador. Van der Laan es elegido por Aldo Van Eyck, en 1969, para desempeñar la función.

9. Hermann Herzberger (1932), arquitecto. Último holandés en recibir la Royal Gold Medal galardonada por la RIBA en 2012.



fig5

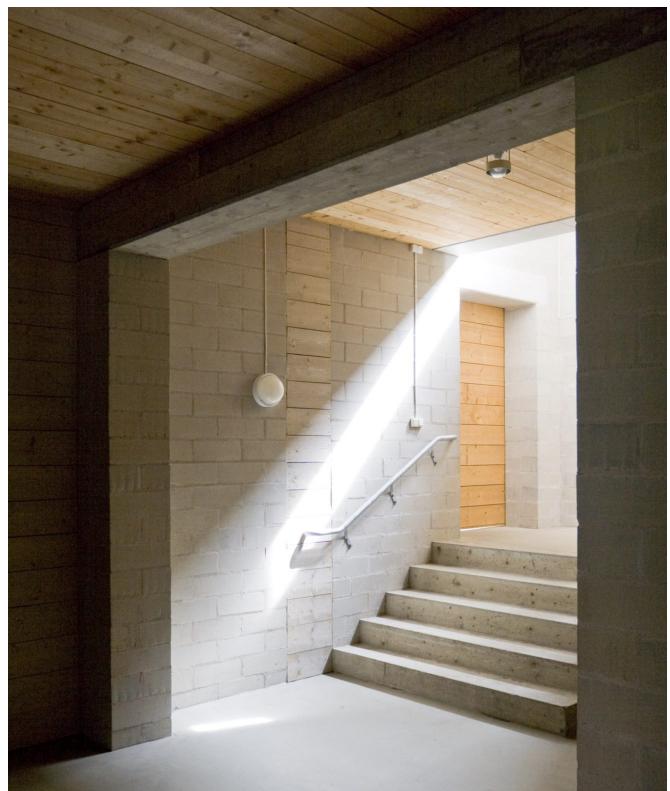


fig6

fig5. Imagen del patio de entrada de la abadía de Vaals, diseñada en 1956. Imagen digital tomada por el autor.

fig6. Imagen de la escalera de acceso a la primera planta de la abadía de Tomelilla, diseñada en 1986. Sitio web del archivo de Dom Hans Van der Laan, <https://domhansvanderlaan.nl/theory-practice/practice/motherhouse-for-the-marian-sisters-of-st-francis/explore/>

Se observa el evolución del uso del Material, desde la crudeza de Vaals al 'grado cero' de expresión material en Tomelilla.

En el caso del hormigón armado no advertimos esa evolución tan evidente como con el ladrillo y bloque de hormigón. Aun así, constructivamente no podemos omitirlo ya que es determinante para configurar el espacio arquitectónico. La disposición de materiales de Van der Laan es muy sencilla, ladrillo o bloque de hormigón, para los elementos verticales y hormigón armado para elementos horizontales, como pavimentos y dinteles. De estos dos últimos ejemplos, es quizá el dintel el que más interés sugiere.

El dintel de hormigón en la obra de Van der Laan es un ejemplo del uso de material como ornamento organizador del espacio. Si bien, como antes comentábamos, Loos había condenado al ornamento como un delito, Van der Laan buscaba la manera de hacer de ese ornamento un valor positivo para entender el espacio. Este concepto, estudiado durante sus años dando clase, lo pondría en práctica en Vaals donde utiliza el hormigón y su textura lineal enfatizada por el encofrado, como elemento separador o articulador de materiales. Esto tiene un doble efecto, por un lado, separa en elementos constructivos exentos a los apoyos verticales haciendo entendible la estructura y, por otro lado, trazar líneas que sirvan como guía para entender las proporciones espaciales. Es por ello que mientras el ladrillo y bloque son materiales de construcción que dan textura al espacio arquitectónico, es el hormigón el que tiene esa función de capitel ornamental que se ha reducido a una mera junta la cual está relacionada con la percepción del espacio.

Las conclusiones que se pueden sacar del uso del material por parte de Van der Laan son principalmente dos. Primero, la tendencia hacia la reducción de materiales con el objetivo de encontrar una materia única como solución estructural en crudo y, segundo, la madurez que adquiere Van der Laan al disponer un mismo material en diferentes formas y disponerlas de distinta manera haciéndolas tomar valores individuales. Conjuntamente, estas dos conclusiones propician la sensación de universalidad y atemporalidad que se entienden en las ruinas como Stonehenge.



fig.7

fig.7. Imagen del interior de la Iglesia de la abadía de Vaals, diseñada en 1956. Imagen digital tomada por el autor. Se puede observar la disposición de los dinteles como líneas separadoras de los elementos estructurales.



fig.8



fig.9

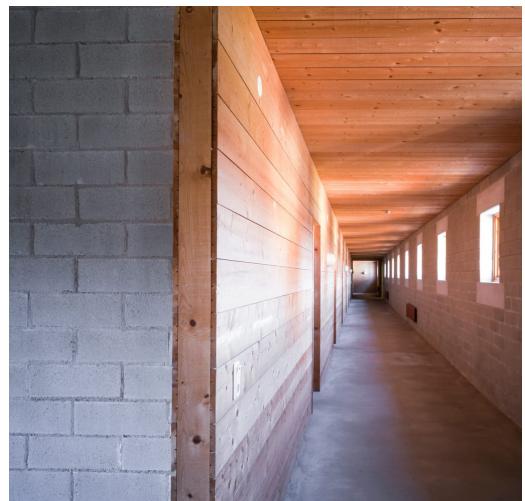


fig.10

fig8. Imagen del patio de entrada de la abadía de Vaals, diseñada en 1956. Imagen digital tomada por el autor.

fig9. Imagen de la capilla de la abadía de Roosenberg, diseñada en 1972. Imagen digital tomada por el autor.

fig10. Imagen del pasillo de la primera planta de la abadía de Tomelilla, diseñada en 1986. Orsenigo Chemollo en el sitio web de Divisare, https://divisare.com/projects/336116-dom-hans-van-der-laan-orsenigo_chemollo-monastery-church#lg=1&slide=7

Detalles de las tres abadías por orden cronológico en los que se observa la evolución del uso del material.

02

LA MATERIA
EN LA OBRA
DE DOM HANS
VAN DER LAAN

La luz:
La materia intangible

Vaals

Van der Laan en su libro, *El Espacio Arquitectónico*, dedica un capítulo entero a la dualidad de lleno-hueco¹ que se da en la arquitectura mostrando su punto de vista sobre las estrategias de composición para un espacio construido. En las 14 páginas del capítulo, no hace mención en ningún momento a la luz, aunque basándose en el resultado final de sus proyectos está claro que sabe muy bien de lo que hablaba. Si la arquitectura es espacio, para Van der Laan ese espacio se entiende a través de la luz y la sombra, ya que para el arquitecto holandés, la luz tiene las capacidades de cualificar y tensar el espacio. Es por esta misma razón que podemos afirmar que en la arquitectura, la luz construye ya que es materia, una materia intangible². Y esto no es nada nuevo, ni restringido a la disciplina arquitectónica, ya lo decía Newton allá por el 1700, cuando definía a la naturaleza de la luz como corpuscular, matérica. Es, por esta capacidad de concurrir el espacio, imposible pensar en una arquitectura sin luz, es más, la historia de la arquitectura es en gran parte, un proceso para intentar dominarla. Desde el románico, donde la luz punzaba los gruesos muros de piedra intentando colarse en el interior oscuro, pasando por las mil y una trampas que los arquitectos góticos y barrocos le hicieron caer a la luz, hasta el movimiento moderno, donde la luz inundaría el espacio, se entiende como dice Alberto Campo Baeza que, *architectura sine luce, nulla architectura est.*³

Como mencionaba previamente, la luz es el único material capaz de tensar el espacio y Van der Laan lo dejó claro en todas sus obras. Tanto en las tres abadías principales⁴, como en el resto de obras menores⁵, la luz se utiliza como una estrategia generadora de profundidad del espacio arquitectónico. Esta es manipulada, pero no necesariamente por medio

fig1. Sombras proyectadas en el acceso al convento de Kerkstraat en Waasmunster. Única obra de Van der Laan que se mantiene cerrada al público.

1. Capítulo IV. Dom Hans Van der Laan, *El Espacio Arquitectónico*. Introducción de Willem Beekhof (Madrid: Wim Edita, 2015) 51-64.

2. Referencia al título del libro: Elisa Valero Ramos, *La Materia Intangible*. 3^a Edición (Madrid: TC Cuadernos, 2019)

3. Ponencia de Alberto Campo Baeza, *Architectura sin luce, nulla architectura est.* MPAA Etsam (2020) <https://www.campobaeza.com/es/video/2020-architectura-sine-luce-mpaa11-etsam/>

4. Abadías en Vaals, Roosenberg y Tomellilla.

5. Capilla en Hemond, Casa Naalden y Convento Kerkstraat.



fig.1

de filtros o estrategias que llamarían la atención de cualquier fanático del detalle constructivo, sino por los propios elementos estructurales que nos muestran la lógica constructiva del proyecto. ¿Pero, qué tipo de luz encontramos en la arquitectura de Van der Laan? Dejando atrás los conceptos de luz difusa, reflejada, etc. encontramos que en la arquitectura hay tres tipos de luz dependiendo por donde irrumpen en el interior. Estoy hablando de la luz horizontal, la vertical y la diagonal⁶. De sencilla explicación es pues que, la horizontal entra por huecos dispuestos en el muro, la vertical por huecos en cubierta y la diagonal por huecos en el encuentro entre ambos planos. De estos tres tipos de luz, Van der Laan utiliza principalmente dos, la diagonal y horizontal, utilizándolas para enfatizar las texturas de los volúmenes que componen la estructura y crear profundidad por medio de sombras. Es interesante ver como evoluciona el tratamiento de la luz en dos obras principalmente, las abadías de Vaals y Roosenberg.



fig.2

fig2. Luz diagonal focalizadora en la Iglesia de la Abadía de Vaals. Diseñada en 1956. Imagen de Jeroen Verrecht, en el sitio web de <https://domhansvanderlaan.nl/theory-practice/practice/abbey-st-benedictusberg/explore/>

6. Ponencia de Alberto Campo Baeza, *Architectura sin luce, nulla architectura est.* MPAA Etsam (2020) <https://www.campobaeza.com/es/video/2020-architectura-sin-luce-mpaa11-etsam/>

De la luz como foco a la sombra como límite. La evolución Vaals-Roosenberg.

Si bien la Abadía de Vaals, y quizá la de Tomelilla, sean más propensas a subrayar la luz diagonal en sus basílicas, es en la Abadía de Roosenberg, en la cual el espacio de culto es una capilla de menor tamaño, donde Van der Laan manifieste un control de la luz horizontal sin precedentes.

En Vaals y Tomelilla encontramos dos iglesias con planta basilical, compuestas por tres naves, una central y dos laterales. Es decir, un tipo de planta ya ensayada en la historia de la arquitectura sacra. Comúnmente, el tratamiento de la luz en las basílicas primitivas era muy similar a Vaals, pero con una diferencia. En la basílica holandesa, las naves laterales se mantienen en penumbra sin perforar el muro lateral como se daba en las basílicas paleocristianas. Con este tratamiento, iluminaba la nave central desde el punto mas alto de los muros y ensombrecía las laterales, forzando una sombra que dificulta el entendimiento de la dimensión del espacio arquitectónico. Con esta sencilla estrategia, Van der Laan, centra la mirada en la nave central y en el eje vertical, creando un foco hacia el altar y tensando el espacio verticalmente. Esta tensión vertical inequivocamente refiere a una poética religiosa, aunque también es una estrategia para desvanecer los planos horizontales del suelo y techo, poniendo en valor solo los elementos verticales que conforman el espacio⁷.

Esta casi desaparición del plano del techo, tanto en Vaals como en Tomelilla, transforma el espacio cerrado de la nave central en una plaza aparentemente abierta delimitada por las paredes interiores de la basílica. Es entonces, cuando entendemos la basílica como un patio más de la abadía, siendo el cuarto en Vaals y el tercero en Tomelilla.

En Roosenberg se advierte una adaptación de estos principios y estrategias a la pequeña capilla octogonal, mucho más acertada en escala. Aun así, Van der Laan, aprovechando las posibilidades que le daban los ocho lados de la capilla, circumscribe la figura geométrica en planta sobre un cuadrado. Este proceso aparentemente formalista, es una evolución de lo estudiado previamente en Vaals⁸. Ahora, la ‘nave lateral’ que rodea a la figura central no es constante en anchura, provocando una diferenciación de intensidades de sombra. En la capilla, las esquinas son más sombrías ocultando por completo los dos accesos al patio de entrada y al claustro, subsanando los errores cometidos en Vaals, donde se pueden ver las entradas laterales si está muy nublado. En el espacio central ocurre lo mismo que en las naves centrales de Vaals y Tomelilla, la luz diagonal dispersa la idea de un espacio cubierto, subraya el eje vertical del

7. Van der Laan, al contrario que Laugier, reduce su arquitectura a los planos verticales. Es por ello que pone el valor los muros frente a la cubierta y suelo, como destacaría el arquitecto francés.

8. Van der Laan desarrollaría el efecto obtenido en las capillas laterales en sobra de la abadía de Vaals, en Roosenberg.

espacio y dirige la atención hacia el altar central, es inevitable vincular este encuentro entre la luz y la forma con los estudios sobre Stonehenge previos a la definición del proyecto.

Por último, en Roosenberg y en Tomelilla son las dos únicas obras donde la luz diagonal se utiliza fuera de un espacio de culto, y esto se da en las escaleras de acceso a las plantas superiores.

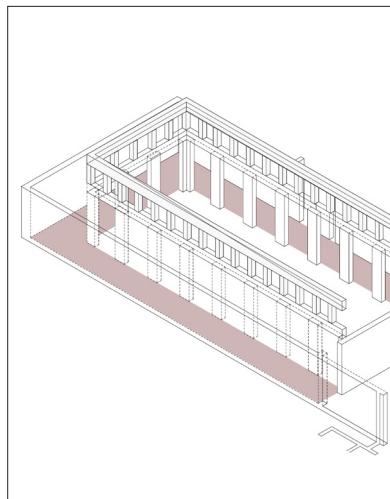


fig.3-4

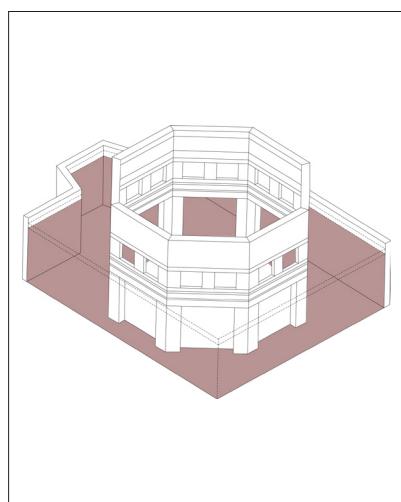


fig.4-5

fig3-4. Diagrama de sombra e imagen digital en la Iglesia de la abadía de Vaals, diseñada en 1956. Ambos producidos por el autor.

fig5-6. Diagrama de sombra e imagen digital en la capilla de la abadía de Roosenberg diseñada en 1972. Ambos producidos por el autor.

Como hemos visto, la luz diagonal en la obra de Van der Laan se entiende como una estrategia de orientación hacia la acción principal del espacio arquitectónico. Si bien este tipo de luz es una constante en su obra, es en Roosenberg donde despliega una complejidad de luces y sombras para delimitar los espacios y usos.

En las tres alas de la abadía restantes, donde se disponen el resto de usos distintos al de acceso y culto, Van der Laan los articularía por medio de luz y sombra, dividiendo los espacios en principales, donde se realiza la acción, e intermedios, donde se cambia de acción. Esta maniobra espacial pone en relación a la luz con el movimiento del individuo en el espacio, haciéndola partícipe y guía. Es por ello que, Van der Laan consigue en este proyecto articular los espacios únicamente con la disposición de la luz y, en consecuencia, de la sombra.

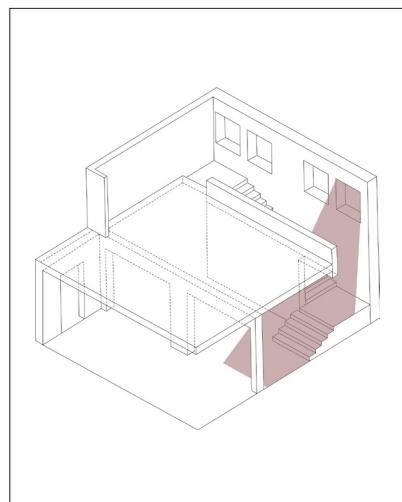


fig.6-7



El tratamiento de las luces y las sombras es para Van del Laan un concepto central en su obra aunque no lo dejase explícitamente escrito en su libro *El Espacio Arquitectónico*. Se observa como la luz no solo es generadora de profundidad y de texturas en los materiales sino que realmente evoluciona a unos conceptos más complejos. Guardando estos, una relación directa con temas de articulación espacial del espacio contruido, con el movimiento y la percepción del espacio desde un punto de vista humano.

fig6-7. Diagrama de sombra e imagen analógica en la escalera de acceso a la primera planta de la abadía de Roosenberg, diseñada en 1972. Ambos producidos por el autor. Se observa la cualidad articuladora de la luz en los espacios intermedios, favoreciendo la orientación y vivencia del edificio.

03

LA MATERIA
EN LA OBRA
DE DOM HANS
VAN DER LAAN

El color:
**Los trajes de la
arquitectura**

Waasmunster

Ya en el siglo XIX, como he nombrado en los capíllos anteriores, Gottfried Semper desarrolló su Principio de la Vestimenta¹, en el cual recalca la superioridad de la envolvente en su función como generadora de espacio. Más tarde, Loos tomaría estos principios para manifestar el deseo de independencia de la envolvente arquitectónica frente a la estructura. Hay que decir que, en el momento de su publicación, el arquitecto austriaco no tuvo nada de aceptación por parte de la disciplina, aunque más tarde la historia nos reveló la gran importancia que tuvo en el siglo XX. Si bien la tendencia desde mediados del XIX apuntaba hacia una primacía de la piel que envuelve al hecho construido, la arquitectura de Van der Laan precisa despojarse de la “arquitectura” para entender el espacio arquitectónico. Este afán por mostrar una honestidad material, cruda y apenas sin acabados, no le negó a Van der Laan el poder utilizar el color en su arquitectura. Es por ello que frente a esa separación entre piel y estructura que proponían Semper y Loos, esto no deja de ser otro tipo de revestimiento pero que permite entender la lógica estructural.

Las primeras investigaciones sobre el color que vemos en Van der Laan vienen inevitablemente ocasionadas por los encuentros con el arquitecto-diseñador holandés y amigo, Gerrit Rietveld. Aunque se advierten unas primeras aproximaciones al color en su teoría del Morphodeek², en las cuales experimenta con los tres colores principales (rojo, amarillo y azul) entendiblemente influenciado por el neoclasicismo holandés, quizás sean de mayor importancia las ideas sobre el color que empezaría a investigar posteriormente. Estas ideas vienen de la concordancia o discrepancia con los conceptos sobre el color de Rietveld. Ambos arquitectos coinciden en el potencial del color como estrategia para la abstracción geométrica pero,

fig1. Imagen digital de los colores que se encuentran en la capilla de la abadía de Roosenberg, diseñada en 1972. Producida por el autor.

1. Óscar Rueda, *Bekleidung Los trajes de la arquitectura*. (Madrid: Fundación Arquia, 2015)

2. Teoría de la proporción y de la percepción humana a la que aplicaría colores. Es la primera vez que Van der Laan utiliza tonos cromáticos con una intención expresiva.



fig.1

mientras Rietveld intenta ocultar la materialidad del objeto que pinta, Van der Laan refleja la materia cubierta. De igual manera para el primero, el cambio de color definía usos o funciones diferentes y para el segundo, este cambio de color venía provocado por una diferenciación entre escalas e importancia en la escena. Es por eso que vemos un tratamiento del color, en la obra de Van der Laan diferente, dependiendo si se aplica sobre un volumen arquitectónico o si es sobre un objeto de mobiliario.

Tras madurar sus ideas unos años, conoce a la figura de Wim Van Hooff³, pintor y teórico sobre el color holandés, con el que desarrollaría conjuntamente la teoría sobre el color que posteriormente aplicará a sus edificios. Van der Laan le explicaría sus inquietudes sobre el uso del color en relación con las escalas, mientras que Van Hoof le presentaría conceptos como el tono, intensidad y brillo. Van Hoof ya había desarrollado previamente estudios sobre el gris⁴, el cual consideraba el color más polivalente, de la misma manera coincide Tomás Carranza cuando habla del *color del tiempo* en Vaals⁵. Es curioso como el versátil color gris es capaz de disponer una gama de tonos que conforman una atmósfera modesta, antigua. Citando la experiencia de Tomás Carranza en Vaals ‘no se cuál de los grises que me rodea es más bello; el gris cálido que patina las paredes, el gris polvo del suelo o el gris azulado que tiñe las vetas del respaldo(...).’ Más tarde, junto a Van der Laan, se incorporaron nuevos tonos a la gama. Es importante recalcar que la elección de estos colores tiene como objetivo ser coherentes con una arquitectura que buscar la universalidad, pero también que sean dependientes de las variantes vistas en los capítulos anteriores, luz y materia del lugar. Es por ello que donde más se observa la evolución en la obra de Van der Laan son en su primera obra, Vaals, y en la última, Tomelilla.



fig.2

fig2. Estudios sobre el color de Wim Van Hooff. Imagen obtenida del sitio web de Wim Van Hooff en La Wikipedia. https://nl.wikipedia.org/wiki/Wim_van_Hooff

3-4. Van der Laan Stichting. *In memoriam Wim Van Hoof (1918-2002) Kleur en Architectuur*. Themathismos nº2, diciembre 2002, 10-11.

5. Tomás Carranza, *El color del tiempo. Capítulo en Linazasoro, José Ignacio*. 2011. *Otras vías: Pikioni, Lewerentz y Van der Laan*

De la sobriedad a la expresión cromática. Los casos de Vaals y Tomelilla.

El uso del color en la obra de Van der Laan no es constante, es más, aumenta cuanto más reduce y decanta el repertorio de materiales que utiliza en sus proyectos. Por eso, se puede advertir que, mientras que en Vaals hay una mayor sobriedad, en Roosenberg y sobre todo Tomelila, desarrolla una paleta de colores que complementan el espacio arquitectónico. Durante mi visita a la abadía de Vaals, tomando un café con el Pater Beda Carneiro, me afirmó que esto se debía a que la Abadía de Vaals era de hombres, mientras que eran mujeres las que habitaban las dos últimas. A día de hoy no he conseguido contrastar si esa afirmación tiene más que ver con un desarrollo cromático dependiendo del habitante de las abadías o con una leyenda que circula por ellas, pero lo que es evidente es esa evolución hacia el final de su vida.

Con el fin de hacer este análisis más coherente con las ideas de Van der Laan, se analiza el uso del color en Vaals y Tomelilla dependiendo de dos escalas: una mayor, de carácter arquitectónico, y una menor, de carácter objetual.

Escala mayor, la arquitectura

Esta escala es, sin ninguna duda, la más sobria de las dos. Esto se debe a que Van der Laan afirmaba que un elemento dotado de una mayor plasticidad, no tiene la necesidad de ser acentuado con el color, ya que para él, el exceso de color en un elemento arquitectónico abruma a las formas y no hace justicia a los cambios de luz⁶. Por eso se observa que, mientras en los espacios de culto siempre se consigue una atmósfera más neutra, es el los espacios de comunidad donde se elige dar rienda suelta a la gama cromática.

No existe un desarrollo excesivo en el uso del color sobre las superficies de los volúmenes arquitectónicos, es más, la propia evolución termina por eliminar ese acabado sobre el elemento constructivo. Esto se debe a que, tanto en Vaals como en Roosenberg, al estar construidos con ladrillo necesita pintarlos de un color neutro que se aleje del rojo propio de la fábrica, mientras que en Tomelilla, donde ya ha dado el salto al bloque de hormigón, no necesita cubrir el tono gris claro neutro del material. La única excepción que vemos en los espacios de culto se observa en las ventanas y cubiertas. Estas se tintan de azul grisáceo en todas las abadías, guardando relación con la Blauwsteen⁷ con el objetivo de dotarle de un ambiente más espiritual.

6. Van der Laan Stichting, *In memoriam Wim Van Hoof (1918-2002) Kleur en Architectuur*. Themathismos nº2, diciembre 2002, 10-11.

7. Blauwsteen o piedra azul, es una caliza azul grisácea que se extrae únicamente en Bélgica y que, gracias a su maleabilidad, se utiliza para detalles y remates arquitectónicos en la zona de Bélgica y Países Bajos.



fig.3



fig.4

Escala menor, el mobiliario

Van der Laan consideraba que, frente a la neutralidad que debían guardar los volúmenes arquitectónicos, era en el mobiliario donde había hueco para la experimentación cromática. Esta evolución no es precipitada sino más bien lenta y cuidadosa, empezando con el uso del color como estrategia de desvanecimiento de los objetos dispuestos en el espacio, hacia una tendencia expresiva en su última obra. El material donde se aplica la pintura es siempre madera, aunque este proceso no es siempre igual dependiendo del uso en el que se ubica el objeto de mobiliario.

En la abadía de Vaals, aun con la herencia de los recientes estudios sobre el gris de Van Hooff, se mantienen unos tonos neutros, destacando intermitentemente algunos detalles de tintes azulados en las bancadas de la iglesia. Este detalle no deriva de una intención expresiva, sino

fig3-4. Imágenes digitales mostrando el uso del color azul en ambas escalas. Arriba, se observan los vidrios tintados de azul en las ventanas superiores, correspondientes a la Iglesia. Abajo, las bancadas de la misma pintadas de igual manera para que mantengan un tono neutro y pasen desapercibidos. Ambas fotografías han sido producidas por el autor.

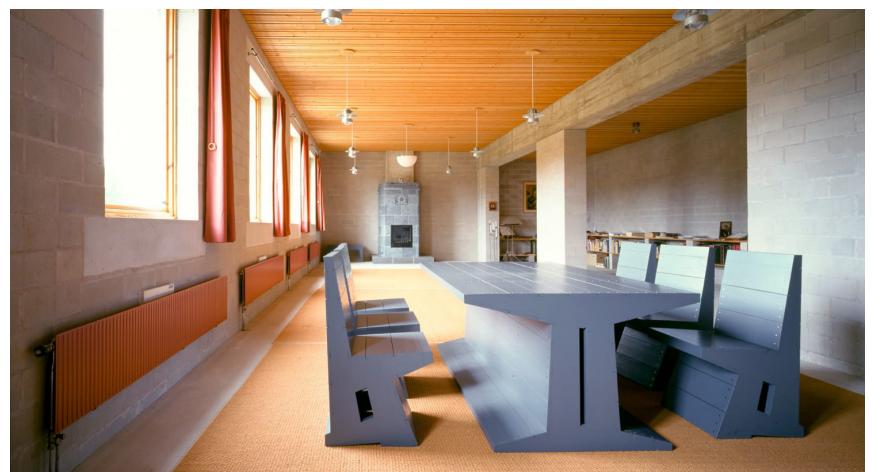
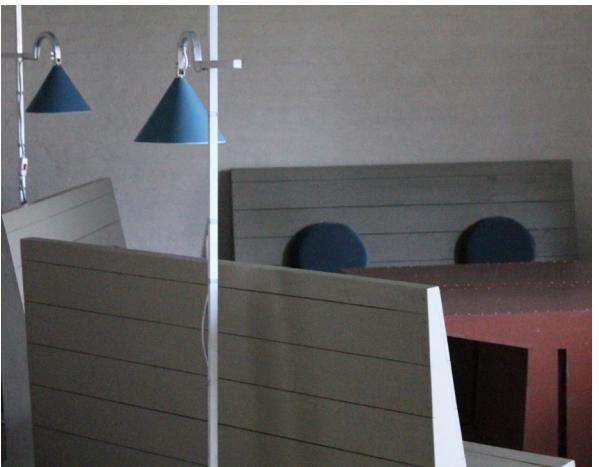
de la pretensión de desvanecer el mobiliario de la escena asimilándolo cromáticamente al ambiente azulado del suelo y del espacio arquitectónico. En esta primera obra, la aplicación del color, al no tener ese fin de la expresividad, se reduce a un simple tintado de la madera, dejando ver la lógica constructiva del objeto mueble y reduciendo su intensidad y brillo, haciéndolos coherentes con el espacio que ocupan. Por el contrario, y tras introducir el color en la abadía de Roosenberg⁸, es en Tomelilla donde la aplicación del color tiene un fin expresivo. Mientras que en Roosenberg, asigna a cada objeto un color, siendo las mesas rojizas, las sillas y armarios beige y los objetos, como lámparas, azuladas, en Tomelilla los agrupa por ‘familias de usos’, quizás volviendo a las ideas que compartía con Rietveld. Es por ello que, todo objeto que se relacione con la acción de sentarse (ya sea a comer, rezar o charlar), como es el caso de sillas y mesas, son azules, unificando estos elementos estén en zona de culto o de ocio. Para los ‘elementos límite entre interior y exterior’ como son puertas, cortinas y radiadores, se pintan de rojo. Por último, todos los objetos que se entiendan como auxiliares para el correcto desempeño de la acción, entendiendo al almacenamiento e iluminación como estos, se pintan de un amarillo-beige crudo.

fig5-6. Imágenes digitales mostrando el uso del color en Roosenberg y Tomelilla, respectivamente. La primera ha sido tomada por el autor, mientras que la segunda es obra de Orsenigo Chemollo en el sitio web de Divisare: https://divisare.com/projects/336116-dom-hans-van-der-laan-orsenigo_chemollo-monastery-church.

8. Se han conservado las cartas que intercambiaban Van der Laan y las hermanas en Roosenberg para hablar sobre el color.

fig.6

fig.5



La utilización del color es un tema muy interesante en la obra de Van der Laan que, sin embargo, no ha sido explotado ni analizado todavía en detalle. Parece relevante como, esa evolución de las gamas cromáticas es inversamente proporcional a la renuncia y simplificación del uso de materiales de construcción. De igual manera, se observa como Van der Laan en Vaals, desarrolla el color de una manera muy distinta al neoplásticista de Rietveld, pero se ve como, hacia el final de su vida adquiere una tendencia hacia las ideas que discutió con su amigo, acabando por aplicar el color en Tomellla dependiendo del uso de los objetos y reduciéndolos a los tres colores principales (rojo, amarillo y azul) en unas tonalidades más coherentes con su obra. Esta expresividad hacia el final de su obra en la década de los noventa no atrajo la atención de los arquitectos del Benelux⁹, que en ese momento estaban más encandilados por las tendencias high-tech y de OMA. Sin embargo, merece mencionarse que, las nuevas generaciones de arquitectos emergentes en Flandes, Los Países Bajos e incluso Reino Unido, están recuperando¹⁰ las ideas de honestidad material y uso de colores que se pueden ver en el neoplasticismo, estructuralismo y también, en la obra de Van der Laan, creando un movimiento de recuperación y puesta en valor de la figura del arquitecto holandés en este ultimo lustro.

9. Unión político-económica de cooperación entre Bélgica, Países Bajos y Luxemburgo. El término se utiliza también para referirse a la zona de similar cultura que ocupan los tres países.

10. Estudios belgas como Raamwerk o ingleses como Sergison Bates, entre muchos otros, han destacado la importante referencia que es Van der Laan en sus obras. Destacando más la materialidad e intensidad de su espacio construido que por sus teorías de la proporción.



fig.8



fig.9

fig8. Imagen de fr. Lambertus abriendo una puerta pintada de azul en el patio central de la abadía de Vaals, diseñada en 1956. Imagen digital tomada por el autor.

fig9. Imagen de los cristales tintados de la capilla de la abadía de Roosenberg, diseñada en 1972. Imagen digital tomada por el autor.

fig10. Imagen del mobiliario pintado en la Iglesia de la abadía de Tomelilla, diseñada en 1986. Caroline Voet en el sitio web del archivo de Dom Hans Van der Laan, <https://domhansvanderlaan.nl/theory-practice/practice/motherhouse-for-the-marian-sisters-of-st-francis/explore/>

Detalles de las tres abadías por orden cronológico en los que se observa la evolución del uso del color.



fig.10

04

EL ESPACIO EN
LA OBRA DE
DOM HANS
VAN DER LAAN

Transbordo: **El ver y el entender la arquitectura**

Vaals

'El fundamental cometido mental de la arquitectura es el alojamiento y la integración. La arquitectura articula las experiencias del ser-en-el-mundo y fortalece nuestro sentido de realidad y del yo; no nos hace vivir en mundos de mera invención y fantasía.'

Juhani Pallasmaa, 2012.

El ser humano necesita orden. Desde la antigüedad, hemos intentado acotar lo inmensurable con el fin de poder entenderlo dentro de nuestra propia limitación. Son muchos los ejemplos de magnitudes inabarcables a las que decidimos dotar de un sistema cuya función no es más que ordenar un caos que no entendemos. Desafortunadamente, imponer un orden subjetivo, aleja nuestro entendimiento de lo natural, de lo humano.

Pero entonces, **¿cómo entendemos el espacio que nos rodea?**

Esta pregunta perseguiría a Van der Laan desde sus primeros años en la escuela de Delft hasta el fin de su vida. En su incansable búsqueda del origen de las cosas, rechaza la idea de que el orden en la arquitectura venga impuesto por un sistema de medidas establecidas, como lo sería la sección áurea o el Modulor. Dom Hans Van der Laan quiere llegar a la raíz del entendimiento y el funcionamiento de la percepción humana. El entendimiento del espacio que nos rodea, como un proceso continuo de cognición entre proporción y percepción, para Van der Laan se reducía al acto de ordenar, y la arquitectura debía facilitar esa tarea. En una correspondencia a Richard Padovan, el cual estaba escribiendo su biografía, le definió la diferencia entre '*el fenómeno espacial natural y el espacio tal y como lo percibimos los humanos*'¹. Más adelante, le explicaría como él '*separaba los dos fenómenos espaciales y los diferenciaba entre objetivo y subjetivo respectivamente. Ya que el primero tiene que ver con la humanidad al completo y el segundo consigo mismo*'².

Como solución a este clásico tema en la arquitectura, la relación entre la precisión matemática por un lado y la presencia física y emoción humana por el otro, plantea la creación de un orden arquitectónico perceptible. Este orden se basaría en el origen de la propia naturaleza humana y su habilidad para diferenciar distancias. Van der Laan no define medidas sino relaciones de proporción. Como consecuencia, el entendimiento del espacio y nuestro consecuente posicionamiento en él, es mayor al atacar el problema desde el origen humano y no con la utilización de un sistema artificial de medidas. Ludwig Mies Van der Rohe, tras redibujar los planos de su Neue Nationalgalerie durante meses, requirió de más de seis maquetas a gran escala para determinar la forma adecuada de las columnas³. Incluso, para poder definir con exactitud la pequeña desviación de la cubierta del museo, alquiló una gran fábrica para poder comprobar con dibujos de gran formato la proporción adecuada. Es por eso que, en el proceso de percepción humana hay una gran diferencia entre medir y contar.

1-2. Richard Padovan, *Proportion*. Capítulo: Humanism and Architecture (Taylor & Francis, 2002)

3. Martin Tschanz y otros, *Proportions and Cognition in Architecture and Urban Design*. (Reimer, 2019) 37.

Entendemos cuando medimos. Es por eso que cuando intentamos entender el espacio alrededor nuestro, lo medimos, aunque por la propia naturaleza del espacio este no sea cuantificable. Lo relacionamos

y comparamos en base a nuestra capacidad limitada, por eso cuando consecuentemente lo queremos ordenar, recurrimos a una unidad o sistema artificialmente dado para poder entenderlo. Ordenamos cuando contamos.

Tomando estos preceptos, Van der Laan indicaba que la expresividad de la arquitectura se debía basar en la materialización del proceso de medir, teniendo una particular importancia la consideración de nuestra propia corporeidad dentro del espacio arquitectónico. No es casualidad, por lo tanto, que alimentado por la tradición neo-Tomista⁴ de la Orden Benedictina a la que pertenecía, tomase el concepto *vis cogitativa*⁵ de Santo Tomás de Aquino y lo reformulase en:

'nihil est in intellect quod non sit prius in sensu.'
'no habrá nada en el intelecto que no haya sido sentido antes.'

Este ‘sentir previo al intelecto’ que Van der Laan define, evolucionaría a que, el hecho de habitar un espacio y que lo sientas como tu casa, sea posible únicamente cuando estés en relación con él. Siendo únicamente posible el entendimiento a través del proceso de comparación de dos medidas.

4. Richard Padovan, *Proportion*. Capítulo: Humanism and Architecture (Taylor & Francis, 2002)

5. Vis cogitativa es una especie de ‘intelecto’ de lo concreto en el que sólo se conoce lo universal por medio de la reflexión y de los sentidos.

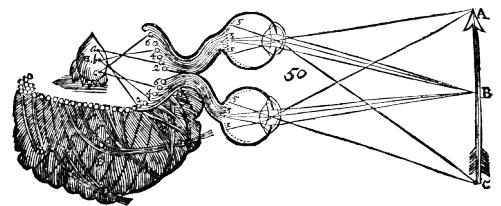


fig.1

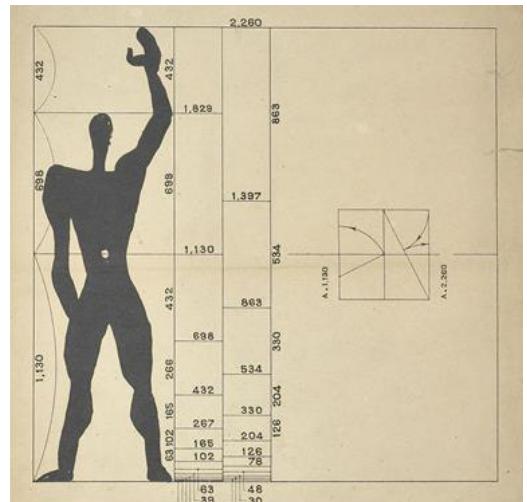


fig.2

fig8. Diagrama de la idea de visión cartesiana. La vista como sentido de entendimiento. Imagen obtenida en <https://hekint.org/2019/01/24/nature-telling-her-secrets-the-kepler-descartes-connection/>

fig9. Le Modulor de Le Corbusier, basado en las medidas de un hombre de seis pies de alto, como ejemplo de proceso de contar. Imagen obtenida en la web de FoundationLeCorbusier: <http://www.fondationlecorbusier.fr/>

fig10. El falso espejo (1928). René Magritte. ¿La arquitectura se debe identificar con el cuerpo o con la naturaleza? Imagen obtenida en el sitio web de: <https://historia-arte.com/obras/el-falso-espejo>



fig.3

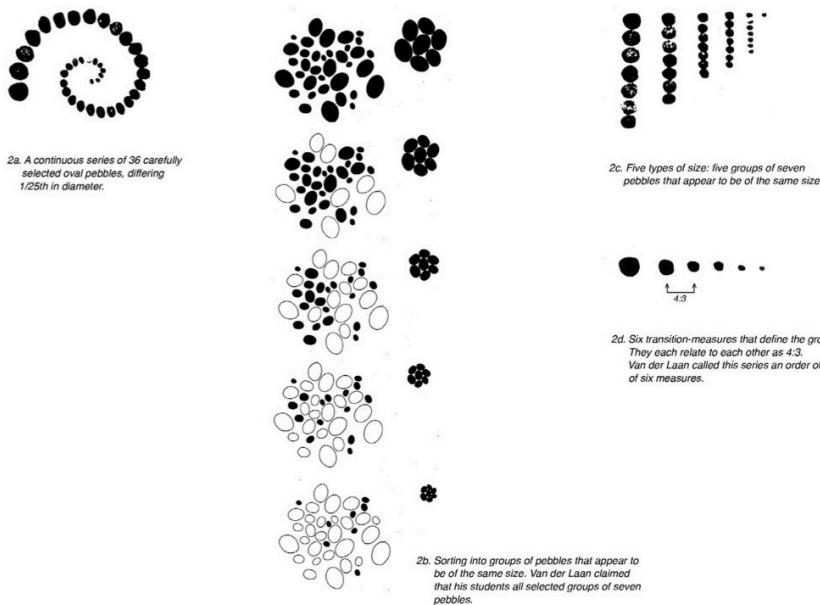


fig.2

fig2. Dibujos explicatorios, realizados por Van der Laan, sobre como jugar a las 36 piedras. Imagen obtenida en Caroline Voet, *Dom Hans van der Laan. A House for the Mind. A design manual on Roosenberg Abbey* (VAi Antwerp, 2017)

El margen, el redondeo y las 36 piedras

Como anteriormente he explicado en los primeros compases de este ‘capítulo-prólogo-transbordo’, para Van der Laan, nuestro entendimiento del espacio esta supeditado a nuestra habilidad como humanos de diferenciar dos medidas⁶. Sin embargo, cuando nos enfrentamos a la naturaleza que tiene infinitas medidas, nuestra propia limitación nos lleva a simplificarlas y redondear.

Van der Laan demostraba esta afirmación con un juego de 36 piedras recogidas en los alrededores de la abadía en Vaals⁷. Cada piedra era casi imperceptiblemente mayor que la anterior, representando a grandes rasgos, el continuum de tamaños que está presente en el mundo natural. Cuando recibía visitas, les presentaba el reto de diferenciarlas por grupos de tamaño demostrando ese proceso de redondeo humano.

De nuestra limitación en la percepción y comparación de dos medidas distintas, se obtienen dos límites en los que, posteriormente elaboraría su Número Plástico. Un límite inferior, en el que la diferencia entre dos medidas es tan pequeña que los entendemos como iguales, y uno superior, en el que la diferencia es tan grande que ya no pueden ser comparadas entre ellas.

6. Dom Hans Van der Laan, *Het Plastische Getal* (Leiden: E.J. Brill, 1967) Sin traducción al español, pero el título sería ‘*El número plástico*’.

7. Richard Padovan, *Dom Hans Van der Laan, Modern Primitive*. (Amsterdam: Architectura & Natura, 1994)

05

EL ESPACIO EN
LA OBRA DE
DOM HANS
VAN DER LAAN

La proporción y la escala: **el ser humano** **como centro de** **la experiencia** **arquitectónica**

Den Bosch



fig.1

fig1. Van der Laan explicando su teoría de la proporción. 1972.

1. Martin Tschanz y otros, *Proportions and Cognition in Architecture and Urban Design*. (Reimer, 2019) 40-41.

2. Van der Laan afirmaba que lo había descubierto (porque según él 'siempre ha estado ahí') y negaba haberlo inventado.

Si bien a finales del siglo XIX hubo un acercamiento a la cuestión de la proporción, quizá derivada por la crisis del orden clásico, durante mediados del siglo XX se produjo un revival de esta búsqueda¹. Esta misma ocurrió tras la Segunda Guerra Mundial y a raíz de la publicación de las populares 'Architectural principles in the age of humanisation' (1949) de Rudolf Wittkower y 'La matemática de la villa ideal' (1947) de Colin Rowe. De igual manera, Le Corbusier durante la ocupación alemana de París abandona su método competitivo de las tracés régulateurs, para empezar a desarrollar su famoso Modulor entre 1943 y 1944. Si bien podríamos comparar a Le Corbusier con Van der Laan por la apariencia de sus sistemas de medidas, no haríamos más que caer en un juego reduccionista del sistema 'descubierto'² por el arquitecto holandés.

En el caso del *Modulor* (1948), se trata de un sistema de dimensiones fijas que toma como referencia la altura de un hombre de 182,9 cm o seis pies.

A partir de este punto de partida se entrelazan dos progresiones áureas que constituyen el resto de medidas del sistema. De hecho, el propio nombre Modulor, hace referencia a esa aplicación del número áureo, siendo el nombre una contracción de *Module d'or* o Módulo dorado³. Le Corbusier creó su sistema de medidas como respuesta a un problema que tenía la arquitectura moderna. De hecho, la abstracción característica del movimiento moderno conllevó a una pérdida de referencia con la persona que lo habita, derivando en una peligrosa deshumanización de la arquitectura. Para evitar esto, el arquitecto suizo desarrolló un instrumento que se resume en un sistema de proporciones, apoyado en la sección áurea, con un sistema de medidas, basado en la escala humana.

En el caso del *Número Plástico* (1960), Van der Laan no crea un sistema de medidas fijas, él prefería decir que había ‘descubierto’ un sistema de proporciones. El arquitecto holandés conocía bien tanto el número de oro como el módulo dorado y precisamente los critica, ya que a diferencia de los otros, su objetivo reside en encontrar una relación proporcional que derive de la propia naturaleza humana. Aquí es donde encontramos la principal diferencia entre ambos sistemas, si bien el Modulor es un sistema ergonómista que simplifica las medidas tomando como referencia al ser humano, el Número Plástico toma como base la habilidad humana de diferenciar medidas.

Nadie niega la importancia de sistemas como *Le Modulor* que parecen encajar en una sociedad actual cada vez más fundada en lo individual, desplazando a los sistemas proporcionales para hacer uso de progresiones más simplificadas. No obstante, es curioso como un sistema que inicialmente deriva de las dimensiones humanas carece de una conexión con el ser humano y su experiencia espacial, provocando una deshumanización del espacio construido.

Con esto no quiero parecer un estandarte del orden, pese a que disfruto descubriendo arquitectos actuales que mantienen ese interés por el uso de la proporción, como Peter Märkli. Mi intención es poner en valor sistemas proporcionales que surgen de la propia raíz humana, de su percepción y su manera de entender un espacio que los encierra. Por este motivo, el Número Plástico deriva en una arquitectura que crea una conexión directa entre ser humano y la naturaleza del volumen que le rodea, humanizando el proceso de lectura y entendimiento.

3. Richard Padovan, *Proportion*. (Taylor & Francis, 2002) 321.

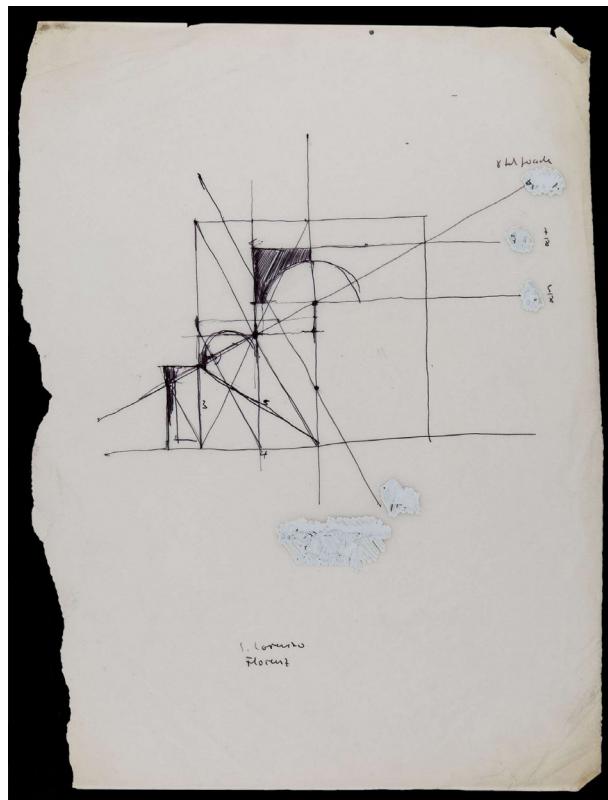


fig.2

fig2. Sketch de Peter Märkli sobre las proporciones de la Santa Sofía.

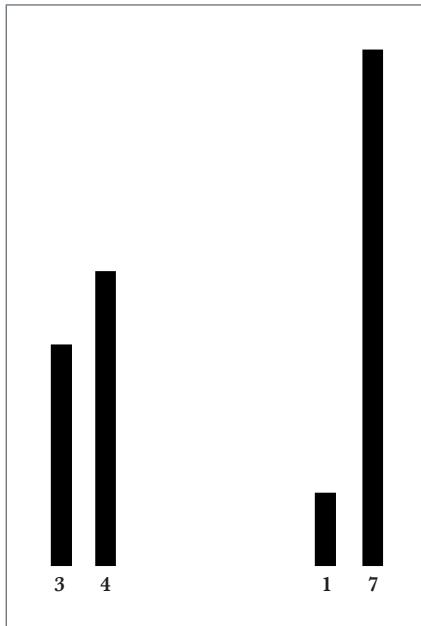


fig.3

El número plástico (y por qué Vitruvio se repetía a si mismo)

Un segmento puede ser dividido en dos partes iguales o distintas, dependiendo si la división se produce en el punto medio o no. En el primer caso solo se obtiene una dimensión repetida, mientras que en el segundo, surgen dos dimensiones que generan una comparación entre ellas. Van der Laan trata de entender ese proceso de contraste:

¿en qué momento dos dimensiones se nos hacen distintas y cuándo son tan similares que las tratamos como iguales?, es decir, ¿cuándo somos capaces de percibir dos medidas diferentes?

fig3. Diagramas sobre las relaciones vinculadas al Número Plástico, siendo 3:4 la distancia mínima en la que un ojo humano distingue dos medidas y 1:7 la relación máxima en la que dos objetos pueden seguir entendiéndose como una misma parte.

Esta cuestión aparecería intermitentemente durante mi investigación, pero quizá la conversación que tuve con un monje en Vaals resumiese a la perfección este concepto.

Una conversación con Pater Beda Carneiro sobre la torre de la catedral.

Utrecht - Vaals, 10 Marzo 2020

Llegar a la Abadía de Vaals es una aventura si no se tiene coche. Tras tres trenes, dos buses y casi 4 horas de viaje, llegué. La abadía se sitúa en una colina en la frontera entre los Países Bajos y Alemania, alejada de cualquier núcleo urbano y con una parada de bus únicamente para acceder a ella, menos mal. Fui recibido, entre señas ya que ni ellos sabían inglés, ni yo holandés, de la mejor manera posible y me acompañaron a una sala de espera hasta que un padre (encargado de mí) me recibiese. De todas las cosas que podrían haberme pasado en las 4 horas que llevaba fuera de Amberes, la que menos me imaginaba es que me recibiese un monje hablándome castellano: 'Hola Carlos, ¿cafecito?'. Mira, yo ya no sé qué más esperarme. Acepté de buen gusto y el café se convirtió en una conversación más agradable.

-¿Qué le parece la Abadía? - le pregunté
-Un poco gris, ¿no crees?, yo la hubiese llenado de color. - me respondió.

Hubieran o no convivido con Van der Laan, se respiraba un aire que hacía que todos los monjes supieran algo de él. La conversación derivó entonces en temas diversos hasta que me empezó a contar la única anécdota que recordaba del arquitecto. Empezaba así:

Durante su juventud, Van der Laan visitó Utrecht en contadas ocasiones. La ciudad le fascinaba, pero había una construcción que le provocaba una sensación de orden, la Domtoren (torre de la catedral). No sabía por qué, pero al mirarla podía entender sus dimensiones de

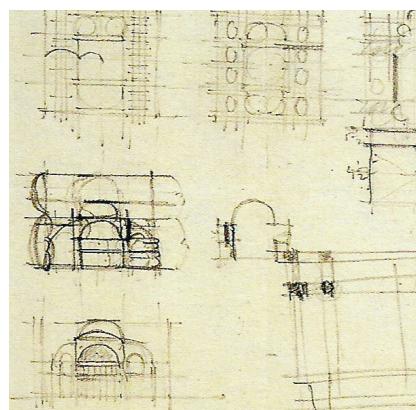


fig.4

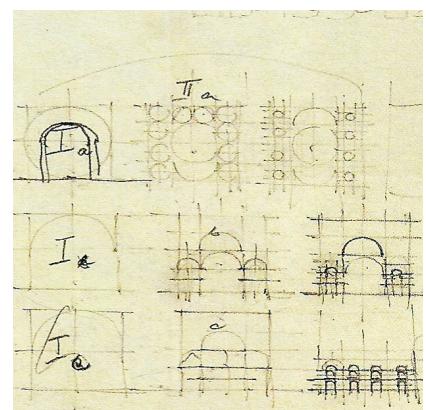


fig.5

fig4-5. Diagramas sobre las relaciones proporcionales de Santa Sofía, realizados por Dom Hans Van der Laan. Imágenes obtenidas de: Alberto Ferlanga, *Dom Hans Van der Laan: Works and Words*. (Amsterdam: Architectura & Natura, 2001) 21.

una manera clara, pero ¿cómo podía ser eso si no la había estudiado nunca?. En uno de esos viajes, sacó su libreta e intentó redibujar la torre sacando sus proporciones según su percepción. Tras trazar todas los ejes descubrió que todas las medidas guardaban relación con la balaustrada ornamental que dividía los tres segmentos de la torre. Cada parte de la torre estaba en relación de 1:4 con la balaustrada. Esa era la razón por la que podía reflejar tan bien las dimensiones de la torre, era capaz de entender la dimensión de un elemento en relación con la escala humana (la balaustrada) como módulo y utilizar ese módulo para leer la fachada de 93 metros de alto. Todo ello gracias a que se disponía en la fachada de una vara de medir que era capaz de relacionar la escala de la torre con la humana. Este descubrimiento le marcó tanto que entendió la importancia de disponer de un elemento que humanice el espacio arquitectónico. Como veremos más tarde, en sus obras aplica este criterio pero especialmente en la iglesia de Vaals, todo guarda relación con las proporciones del altar, elección intencionada ya que es el elemento al que todos miran al entrar en la nave central.

'Como se da una simetría en el cuerpo humano, del codo, del pie, del palmo, del dedo y demás partes'

Van der Laan termina descubriendo que para que dos dimensiones se puedan leer como distintas tiene que ser una 1:3 mayor que la otra⁴, siendo la relación entre ambas de 3:4. Toda dimensión que tenga una relación mayor, la confundiremos la mayoría de las veces. A partir de este descubrimiento, forma su sistema de proporciones, el Número Plástico, dividiendo 7 entre dos dimensiones de relación 3 y 4. De la misma manera podemos acercarnos al problema desde el otro extremo posible:

¿en qué momento dos dimensiones se nos hacen tan distintas que somos incapaces de relacionarlas?

Para Van der Laan, esa relación es 1:7. Por eso encontramos que, en su obra, los muros de los pasillos suelen tener una anchura de 1 es a 7 con la anchura del pasillo en sí, pudiéndose leer el muro como parte del espacio-pasillo⁵. Esta concepción de la arquitectura es la que las partes están en relación proporcional con el todo no en nada nuevo, concretamente es parte de la tradición Vitruviana que arquitectos como Palladio o Alberti recogieron durante el Renacimiento y que también aparecería en ciertos arquitectos del siglo pasado. Es innegable no acordarse ahora de las comparaciones de Rowe entre la disposición de las plantas de las villas de Palladio y Le Corbusier. Este proceso de abstracción de las plantas para reducirlas a diagramas donde resaltar la proporción y distribución de un proyecto, era una parte fundamental de las clases impartidas por

4. Dom Hans Van der Laan, *Het Plastische Getal* (Leiden: E.J. Brill, 1967) Sin traducción al español, pero el título sería '*El número plástico*'.

5. Dom Hans Van der Laan, *El Espacio Arquitectónico*. (Madrid: Wim Edita, 2015) 165.

fig6. Diagrama sobre las proporciones en alzado de la Torre de la Catedral de Utrecht. Realizado por Dom Hans Van der Laan. Se puede observar como las secciones de la torre (12m) guardan relación con la balaustrada (3m), un elemento con el que la persona puede relacionarse fácilmente. Retocado por el autor.

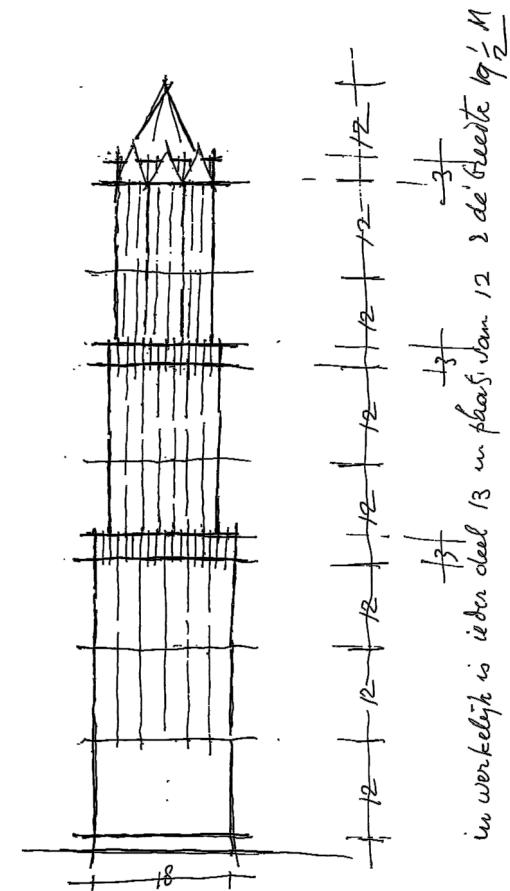


fig.6

Van der Laan en la escuela de Den Bosch⁶. Es más, pese a tener una base lectiva fundamentalmente católica, se conservan diagramas de alumnos redibujando esquemáticamente plantas y secciones de basílicas paleocristianas, iglesias sirias e incluso mezquitas. Por ejemplo, es curioso ver el diagrama dibujado por el arquitecto holandés sobre la Santa Sofía en el cual concluye que la proporción de la cúpula y su disposición en planta está en relación con el grueso de las columnas de las capillas laterales. A su vez, ese esquema le serviría como base para plantear su proyecto en Tomelilla⁷.

Van der Laan, durante sus clases en Den Bosch, quería llegar al origen de la arquitectura y para ello significaba referirse al primer tratado conservado de la disciplina, *De Architectura* (15 a.C.). Mientras lo leía, se dio cuenta que no le convencían algunas de las afirmaciones que Vitruvio dejaba por escrito. Si estudiamos el segundo capítulo del primer libro, el autor define los seis principios de los que consta la arquitectura:

*'La arquitectura se compone de la Ordenación -en griego, *taxis*-, de la Disposición -en griego, *diathesin*-, de la Euritmia, de la Simetría, del Ornamento y de la Distribución -en griego, *economia*.'⁸*

Si bien es conocida la imprecisión con la que el libro fue escrito (el mismo autor se disculpa al principio por su inexactitud literaria), Van der Laan encuentra varias incongruencias en la definición de los seis principios. Según sus propias palabras:

*'Hoy en día, los conceptos de orden, simetría, ritmo, etc. son usados más o menos indiscriminadamente para expresar un vago y rudimentario concepto de proporción que se ha mantenido hasta nuestros días desde la Antigüedad. Pero es cierto que para la mentalidad clásica todos estos términos se refieren a conceptos claramente definidos y diferenciados.'*⁹

Por este motivo, si comparamos las definiciones de Ordenación y de Simetría, nos daremos cuenta que ambas son muy similares:

Ordenación:

‘Es la justa proporción de los elementos de una obra, tomados aisladamente y en conjunto, así como su conformidad respecto a un resultado simétrico. La Ordenación se regula por la cantidad -en griego, *Posotes*-.

La Cantidad se define como la toma de unos módulos a partir de la misma obra, para cada uno de sus elementos y lograr así un resultado apropiado o armónico de la obra en su conjunto.’¹⁰

6. La escuela de Den Bosch, Hertogenbosch o Bossche school, fue una institución holandesa de enseñanza superior, que impartía un curso sobre arquitectura religiosa, en la que Dom Hans Van der Laan era el fundador y máximo referente del estilo que, después, tomaría el mismo nombre.

7. Caroline Voet, *Dom Hans Van der Laan - Tomelilla* (Amsterdam: Architectura & Natura, 2016) 80-81.

8-11. Marco Vitruvio, *De Architectura* (15 a.C.)

Simetría:

‘Surge a partir de una apropiada armonía de las partes que componen una obra; surge también a partir de la conveniencia de cada una de las partes por separado, respecto al conjunto de toda la estructura.’¹¹

En consecuencia, Van der Laan cree que los principios de Vitruvio se superponen y en vez de ser completamente distintos unos de otros algunos englobarían a otros. En este caso Ordenación, que nos podemos referir como proporción, engloba a Simetría y a Euritmia, mientras que Disposición a Ornamento y Economía.

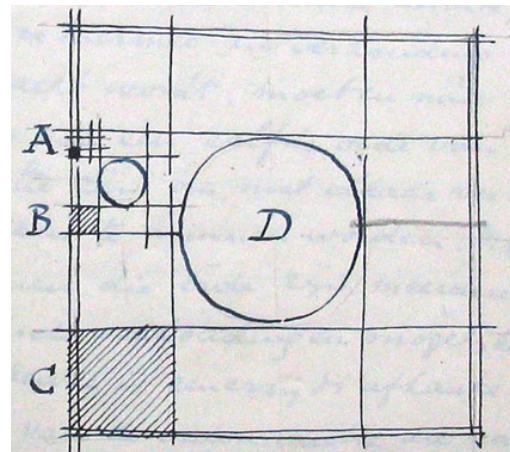
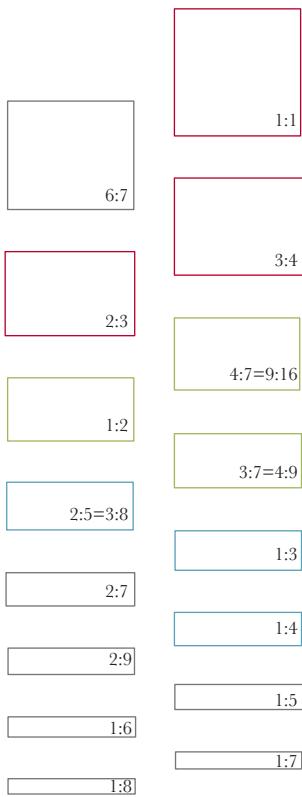


fig.7

fig7. Diagrama sobre las proporciones en planta de la Santa Sofía. Realizado por Dom Hans Van der Laan. Se puede observar como encuentra una relación entre el ancho de las columnas de las capillas laterales (A) con el diámetro de la cúpula central (D).

Dom Hans Van der Laan



Leon Battista Alberti

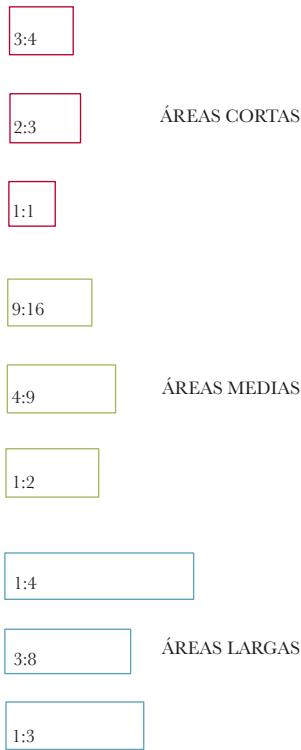


fig.8

Vaals-Sant'Andrea: la matemática de la basílica ideal

Este apartado adapta el nombre del libro de Colin Rowe¹³, *La matemática de la villa ideal*. No pretendo reflejarme con el crítico, solo quiero proponer una comparativa similar entre Alberti y Van der Laan, e incluso señalando ecos con alguna otra obra clásica. Me lo tomo como ejercicio para intentar relacionar las proporciones de la iglesia de Vaals con obras anteriores que ayuden a reflejar en nuestro imaginario la percepción de un espacio arquitectónico atemporal, como nos ocurre con las ruinas o las iglesias antiguas.

fig8. Coincidencias entre el sistema proporcional de Van der Laan, a la izquierda, y el de Alberti, a la derecha. Documento basado en el ensayo de Tiziana Proietti: *The Aesthetics of proportion in Hans Van der Laan and Leon Battista Alberti*. (Firenze University Press, 2015)

13. Colin Rowe (1920-1999) fue un teórico de arquitectura, estadounidense nacido en Inglaterra.

Durante la conversación por Skype que mantuve con Tiziana, me comentó que Van der Laan había estudiado mucho a Alberti y que incluso viajó a Italia. A fin de cuentas, ambos tomaron como referencia a Vitruvio para después alejarse de él y publicar tanto ‘De Re Aedificatoria’ y ‘El Número Plástico’. Citando a Joseph Rykwert: *‘La diferencia esencial entre Alberti y Vitruvio es que el escritor clásico te dice como los edificios que admirás fueron construidos, mientras que Alberti te establece como serán construidos los edificios del futuro’*¹⁴. De esta forma se entiende como Vitruvio hace la labor de recopilar una época antigua , mientras que Van der Laan y Alberti te abren los ojos hacia una nueva.

En este caso tenemos el ejemplo de la iglesia de la Abadía de St. Benedictusberg en Vaals, tratada como un espacio puramente basilical, según su creador. Sabiendo que Van der Laan visitó Italia¹⁵ y llevaba varios años redibujando plantas de iglesias, me dispongo a intentar encontrar algún paralelismo entre obras tan distintas como las pertenecientes a Alberti y Van der Laan.

Una conversación con Tiziana Proietti sobre Alberti.

Amberes y Oklahoma, 11 Febrero 2020

Tras la entrega de exámenes en Febrero decidí volver a buscar más información sobre este extraño arquitecto-monje que me atraía tanto. La búsqueda me dio como resultado una lista de personas que lo habían estudiado antes que yo y me decidí a contactarlos por email. De unos 10-11 correos enviados, solo recibí la respuesta de Tiziana, una arquitecta italiana que vivía en los EEUU y la cual mostraba un gran interés por dar a conocer a la figura de Van der Laan. Me ofreció una llamada de Skype que acepté sin dudarlo.



fig9. fr. Lambertus, mostrándome los planos originales de Van der Laan. Abadía de Vaals, 2020. Fotografía tomada por el autor.

14. Richard Padovan, *Proportion*. (Taylor & Francis, 2002) 220.

15. Tiziana Proietti, *Hans Van der Laan - Viaggio a Roma* (Roma: Castelvecchi, 2017)

fig9

La conversación con Tiziana fui muy didáctica, no se si era por que ella es profesora, por si después de tanto tiempo rodeado de belgas por fin tenía contacto con una persona mediterránea o por una confluencia de todo lo anterior. Me preguntó el porque de mi interés y mis dudas:

-¿Que referentes tiene Van der Laan? -le pregunté- creo que se puede relacionar de alguna manera con Le Corbusier por sus proporci...

-De ninguna manera -me interrumpió- Van der Laan no busca referencias coetáneas porque su búsqueda está centrada en el origen de la arquitectura. Sus mayores referentes son Vitruvio y Alberti.

En ese momento me entraron las dudas de si sabía en donde me estaba metiendo.

Van der Laan no usa un sistema de medidas fijas como Le Corbusier, el utiliza una relación de proporciones que va más allá de lo matemático. Tiene que ver con el color, con la escala del material... -se justificó-

Tras un buen rato interesándome en la relación de Van der Laan con Alberti, me explicó cómo el concepto de Euritmia del arquitecto holandés guarda mucha relación con los postulados del renacentista italiano. De hecho, Van der Laan publicaría una relación de volúmenes, llamada Morphotheek, que dependiendo de si son tipo bloque, barra o placa¹⁶ que se asemeja mucho a las áreas cortas, medias y largas de Alberti. Me comentó el concepto de humanización de la arquitectura y unos temas más que no recuerdo bien. La llamada, entonces, acabó deprisa porque era su hora de comer y la mía de dormir.

Desconozco si el arquitecto holandés visitó Mantua pero seguro que conocía muy bien la obra del arquitecto renacentista en la ciudad italiana. En la siguiente comparativa se puede observar como, el sistema proporcional de la Iglesia de Sant'Andrea en planta es muy similar a la configuración de la planta en Vaals y cómo después estas proporciones definen los alzados interiores de la nave central.

Las analogías se podrían llevar a los alzados exteriores. Se puede encontrar ciertas semejanzas de la manera de acceder a la iglesia con San Sebastiano, también en Mantua. Para terminar, Alberti tomó a la Basílica de Majencio como basílica modelo para su Sant'Andrea.

Para Van der Laan, 3:4 es la proporción fundamental y en la abadía de Vaals lo demuestra. Partiendo de una planta de 3:8 que viene heredada, no solo de Alberti¹⁷ como vemos aquí, sino de la época clásica (vemos ejemplos de esta proporción en la Basílica de Majencio y en paleocristianas), organiza el espacio de culto con proporciones de 3:4. Estas se ven en: el altar, la planta (3:8 se subdivide

16. Van der Laan, en su teoría del Morphotheek, agrupa los volúmenes que derivan del número plástico en cuatro familias: bloques, barras, placas y formas blancas.

17. Tiziana Proietti afirma en su ensayo: *The Aesthetics of proportion in Hans Van der Laan and Leon Battista Alberti*. (Firenze University Press, 2015) que existe esa relación de 3:8 en planta entre Sant'Andrea y Vaals.

en dos áreas de 3:4), en los huecos de las ventanas y de las naves laterales, que vemos que guarda relación con la obra de Alberti, Sant'Andrea in Mantua. A su vez, la mitad de 3:4, sirve para organizar la zona de acceso con el patio, el hueco del mismo y el campanario teniendo una relación de área de 2:3. De manera similar a la obra italiana de Alberti, los alzados interiores tienen una relación de 1:3. Es por esto, por lo que Van der Laan afirmaba que el había ‘descubierto’ el número plástico y no creado, porque es posible trazar ecos a épocas anteriores a él, en las que algunas de estas proporciones eran usadas.

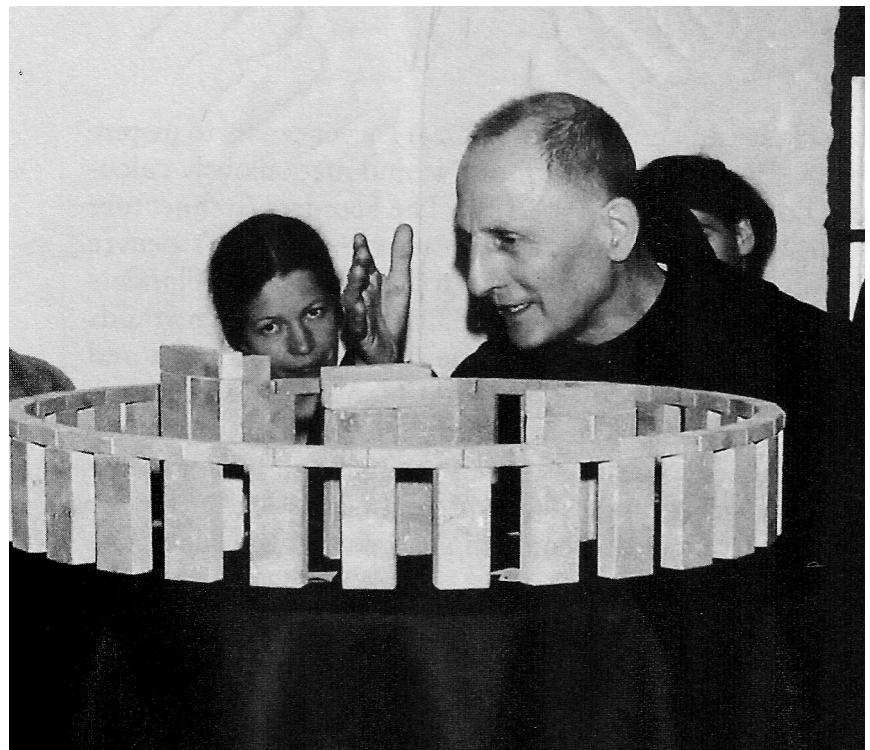
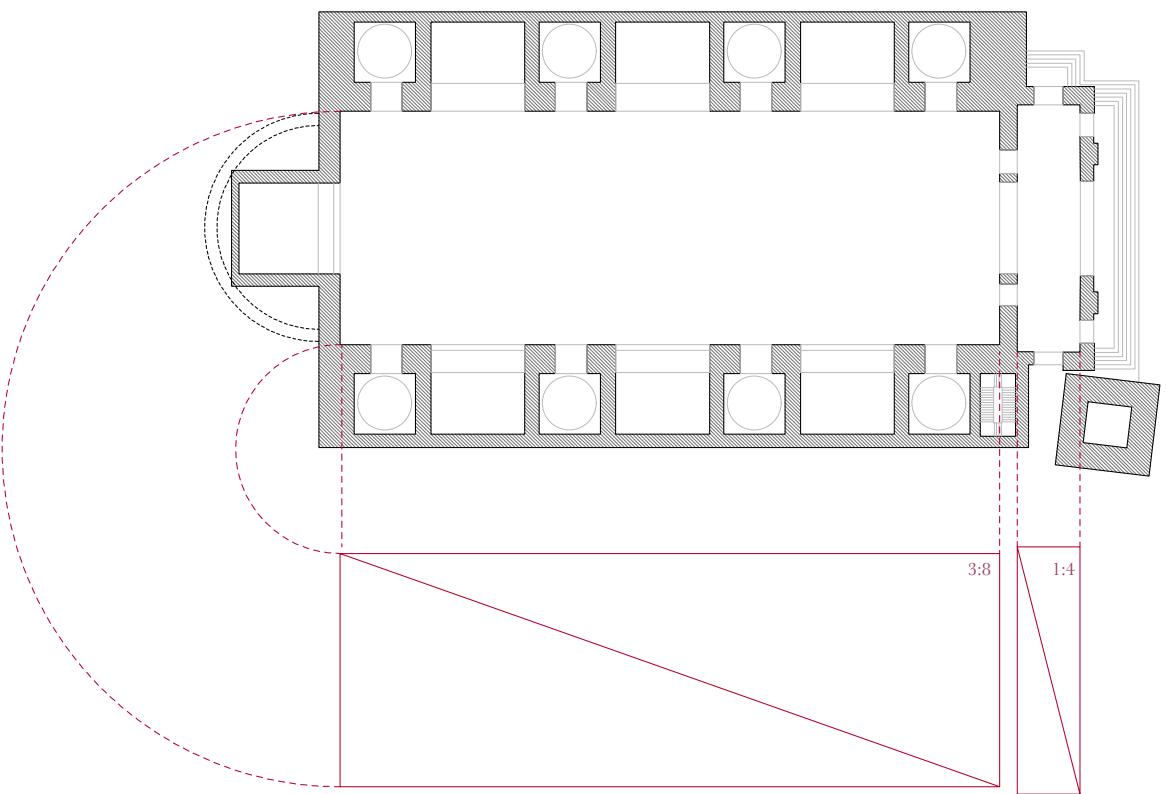
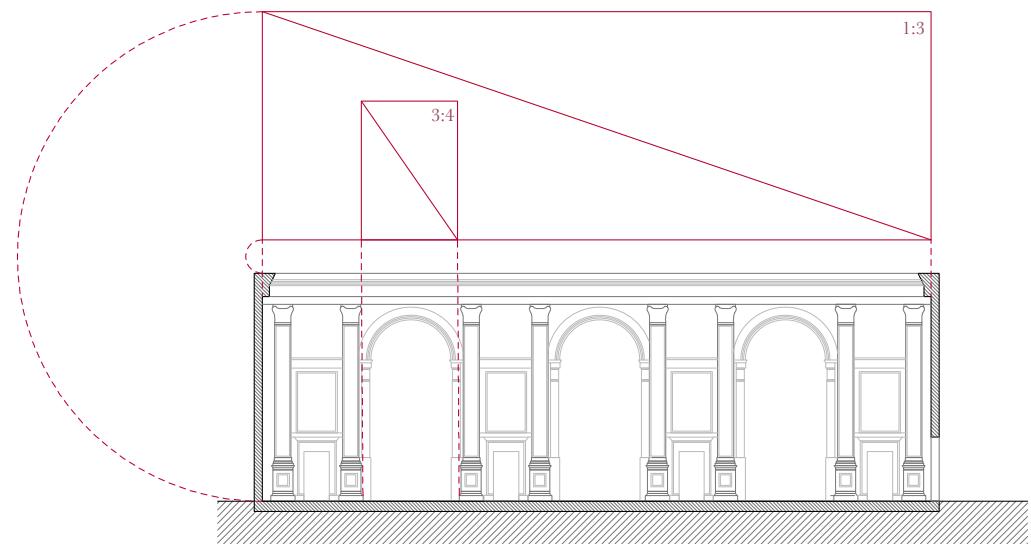


fig10. Dom Hans Van der Laan explicando un estudio sobre Stonehenge sobre 1972. Foto obtenida del libro Voet, Caroline. 2016. *Dom Hans Van der Laan, Tomelilla*.



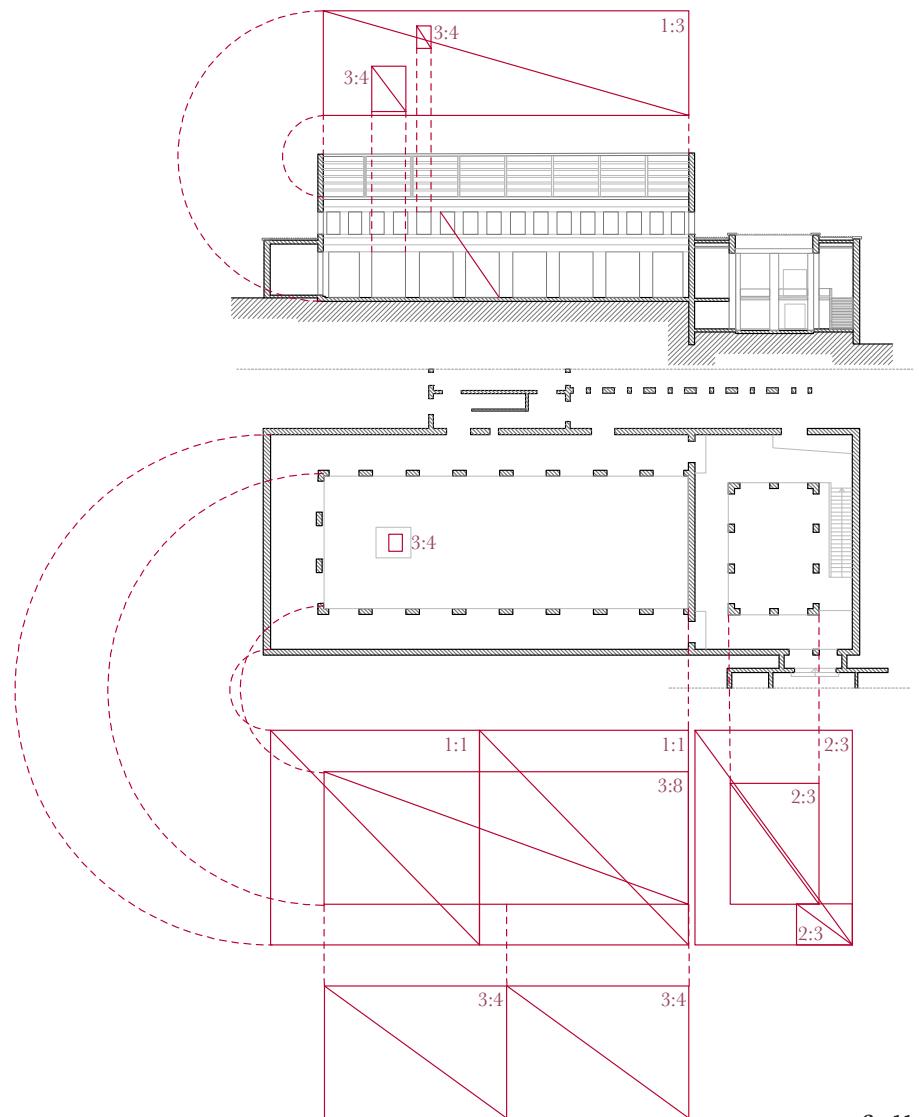


fig.11

fig11. Comparativa, a a misma escala, entre la propuesta inicial de Leon Battista Alberti para Sant'Andrea in Mantua (1790) y la abadía de Vaals (1956). Se enfrentan las plantas y alzados interiores de los espacios basilicales. Se observa la relación entre los sistemas proporcionales de ambos arquitectos.

06

EL ESPACIO EN
LA OBRA DE
DOM HANS
VAN DER LAAN

La disposición: **La búsqueda del espacio dinámico**

Den Bosch

Si en el proyecto de Vaals, Van der Laan pudo aplicar sus teorías sobre la proporción, durante el proceso constructivo de la obra comprendió que la arquitectura no sólo consistía en pensar espacios estáticos correctamente proporcionados que resultaran cognoscibles para el ser humano, sino que el objetivo era además conseguir la emoción del espacio arquitectónico. En este sentido, otros arquitectos, como es el caso del catedrático Jesús Aparicio, han ahondado en estas cuestiones. En su libro *El Muro*, definiría dos parámetros que hacen que las emociones resultantes sean arquitectónicas, la emoción en el tiempo y la emoción en el espacio¹. Creo que me vienen muy bien las palabras del catedrático madrileño para exemplificar de dónde parte y dónde quiere acabar este tema.

Para Aparicio, la emoción del tiempo suele estar vinculada a la detención del que habita el espacio, a la contemplación. Conlleva el paso del tiempo desde la quietud de la persona, la cual lo observa². Tras visitar la abadía, Vaals tiene mucho de emoción en el tiempo, su iglesia, sus pasillos que dan al claustro, percibes el tiempo pasar desde los espacios proporcionados. En cambio, el catedrático define la emoción en el espacio en relación al estatismo temporal, a la suspensión y atemporalidad³. En este caso la emoción conlleva un esfuerzo por entender, por descubrir que hay más allá. En consecuencia, la emoción espacial se encuentra en el recorrido, en el proceso de búsqueda.

fig1. Tres planos superpuestos para crear un espacio intermedio sombrío en la Abadía de Roosenberg, detrás se encuentra la escalera representada en la **fig2**.

Fotografías digitales tomadas por el autor.

1. Jesús María Aparicio Guisado, *El Muro* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2006) 24.

2. ‘Un hombre colocado en un ocaso en Selinunte, en el pórtico de uno de sus templos, quieto, solitario; ve morir solo el sol, ve morir la luz, ve morir el templo sin haberse movido de su sitio. Después, cuando nace el nuevo día, con la aurora, nace de nuevo el templo, y sigue sin haberse movido, y se emociona en quietud, en contemplación.’ Jesús María Aparicio Guisado, *El Muro* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2006) 24.

3. ‘Otro hombre se coloca bajo la biblioteca del Monasterio del Escorial y, moviéndose sobre su eje, pasa a la luz, a la penumbra, a la oscuridad, ve un foco de luz verde y sigue andando por la penumbra, la claridad, la oscuridad, lo alcanza.’

Jesús María Aparicio Guisado, *El Muro* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2006) 24.

A mi juicio, hay zonas en el proyecto de Vaals que podrían incluirse en este último tipo de emoción arquitectónica, como puede ser el acceso y el patio anterior a entrar en la iglesia. Aún así, interpreto más bien que Vaals es el inicio de la búsqueda de Van der Laan de la dinamicidad que llegaría a su punto álgido en la Abadía de Roosenberg en Waasmunster, Bélgica.



fig.1



fig.2

Tras terminar su periodo como profesor en Den Bosch y haber probado sus teorías sobre El Espacio Arquitectónico en Vaals desde hacia una década, Van der Laan diseñó la Abadía de Roosenberg. Es importante destacar que pese a que su obra maestra sea la primera, en este proyecto tiene la oportunidad de construir un proyecto entero desde el principio hasta el final. Es por ello que no debe sorprendernos que Roosenberg se construyó entre 1972 y 1975, mientras que Vaals empezaría en el 57 y se prolongase hasta casi 30 años.

En 1964, mientras se estaban acabando las obras de la primera fase de la iglesia en Vaals, Aldo van Eyck es elegido para diseñar la Iglesia de Pastor Van Ars en La Haya. El obispado había concedido el proyecto al arquitecto estructuralista con la condición de que su proyecto fuera supervisado por un ‘mentor’ para que se ajustase a los estándares católicos del momento. Van der Laan fue escogido⁴ y desarrolló el proyecto junto a Van Eyck. No es de extrañar que, al colaborar durante 5 años en el proyecto de la Iglesia en La Haya, la relación entre ambos se estrechase y los dos aprendiesen del otro. En el caso de Van Eyck podemos observar como el proyecto está repleto de proporciones áureas, siendo su primer proyecto en el cual aplica un sistema de relaciones entre las dimensiones de los volúmenes. Por otro lado, Van Eyck fue una referencia clara para Van der Laan en el proceso de búsqueda de mayor dinamismo arquitectónico. Algunos conceptos como ‘het tussen’ (el espacio intermedio) y la idea de coexistencia entre volúmenes, que previamente habían sido aplicados en proyectos como el Orfanato de Amsterdam (1960) y en la propia Iglesia Pastor Van Ars (1969), se verán reflejados posteriormente en la obra de Van der Laan, sobre todo en la abadía de Roosenberg.



fig.3

fig3. Iglesia Pastoor Van Ars (1964). Obra de Aldo Van Eyck en La Haya, Países Bajos. Imagen obtenida del sitio web del Instituto Nacional de Arquitectura Holandés: <https://jaap-bakema-study-centre.hetnieuweinstituut.nl/en/activities/irritant-principle-renewal-100-years-aldo-hannie-van-eyck>

4. Dom Hans Van der Laan, *El Espacio Arquitectónico*. (Madrid: Wim Edita, 2015) 11-12.

La vista y la mente

Colin Rowe y Robert Slutzky⁵ definen en su ensayo *Transparency: phenomenal and literal* (1955) dos tipos de trasparencias en la arquitectura, la literal, que responde a la naturaleza del material, y la aparente, que es inherente a la organización espacial y volumétrica. Para los dos teóricos, dentro de la cualidad de la trasparencia, sea de un tipo o de otro, está implícita la coexistencia de dos volúmenes en espacio y tiempo, creando como una condición similar al ‘het tussen’ de Van Eyck anteriormente mencionado, es decir, un percepción simultánea del espacio. En su ensayo ambos diferencian desde un primer momento los dos tipos de trasparencias, vinculando a la literal con el ojo y a la aparente con el entendimiento. De la misma manera, ejemplifican muy acertadamente con dos ejemplos su ensayo:

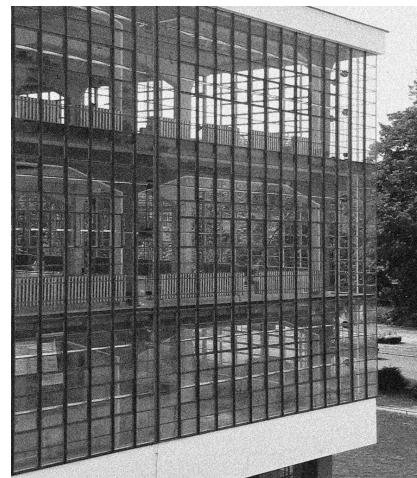
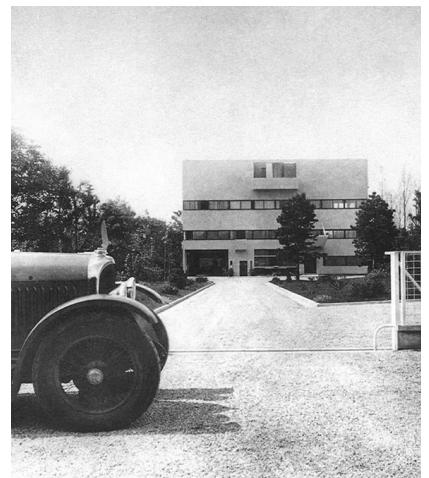


fig.4-5



Al finalizar plantean que la transparencia aparente guarda relación con la organización espacial de un proyecto y con la implantación de una secuencia ordenada de espacios. Este tipo de transparencia puede resultar de la superposición o estratificación de capas o de volúmenes.

La superposición de capas y volúmenes permite la aparición de espacios intermedios que tengan unas cualidades diferentes a los elementos que las conforman, es decir, dos espacios luminosos y ruidosos solapados pueden crear un intersticio sombrío y silencioso, terminando por separarlos. Esta estrategia espacial no es nueva pese a que Rowe y Slutzky la ejemplifican con una obra moderna. Ya en la Alhambra y especialmente en los palacios árabes⁶, como indica Jesús María Aparicio en *El Muro*, se delimitaban los espacios interiores con el exterior superponiendo capas de diferentes ambientes de igual manera que Le Corbusier hizo en su villa en Garches. Pese a todas las similitudes espaciales que se puedan encontrar con

fig4. Bauhaus Dessau (1925). Walter Gropius.

fig5. Villa Stein (1927). Le Corbusier.

5. Robert Slutzky (1929-2005) fue un pintor abstracto y teórico de arquitectura estadounidense.

6. Jesús María Aparicio Guisado, *El Muro* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2006) 28.

Roosenberg, no creo que sea adecuado la agrupación de los dos tipos de superposición como proponen ambos teóricos. Desde mi punto de vista, el recorrido o emoción en el espacio de la que antes hablábamos, no se habita del mismo modo. En el caso de la organización por capas, como ocurre en la Alhambra y en la villa Stein, el recorrido esta supeditado a una organización lineal y un fuerte componente axial, a fin de cuentas, la experiencia espacial no es igual en el eje principal que en el secundario. Por otro lado, en el caso de una superposición de volúmenes, existe la posibilidad de crear cierta teatralidad con el movimiento, incluyendo giros y diagonales en la experiencia, quizá enriqueciéndola.

De este modo, Van der Laan, como veremos a continuación en el análisis, evoluciona de una superposición de capas más rudimentaria en Vaals hasta una organización a partir de volúmenes entrelazados en Roosenberg. Curiosamente, la superposición alcanzada en la Abadía belga no continuará en sus proyectos más tardíos, dando la sensación que tras enlazarse en Roosenberg, los volúmenes se separan tanto en la casa Naalden o en la abadía de Tomelilla, dejando esos espacios intermedios entre los volúmenes aislados.



fig.6



fig.7



fig.8

fig6-8. Imágenes digitales de la abadía de Roosenberg, diseñada en 1972. Sería en esta obra donde Van der Laan alcanzaría, en mi opinión, su mayor complejidad espacial.

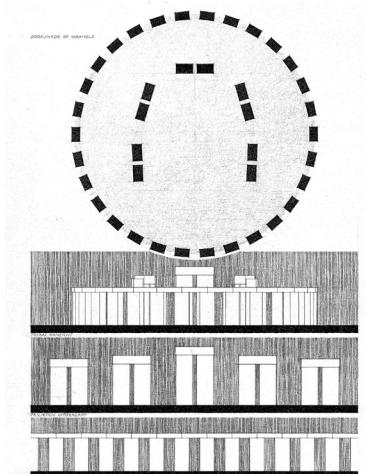


fig.9-10

De las capas a los volúmenes: Vaals-Roosenberg

El espacio vertical

En la arquitectura existen dos tipos de espacios: el vertical y el horizontal⁷. Si bien, la capacidad de producir cada uno de estos espacios siempre ha dependido de la técnica constructiva del momento, podemos entender al espacio horizontal, relacionado con la visión y la levedad, más moderno que el vertical, relacionado con la luz y la gravedad. Van der Laan aplicaba estos conceptos a conciencia dependiendo la parte del proyecto, siendo más horizontal el pasillo del claustro que pretende conectarte con la naturaleza y, por el contrario, esencialmente verticales los espacios de

fig.9-10. La cabaña primitiva de Laugier, como espacio horizontal, y la reconstrucción de Stonehenge de Van der Laan como espacio vertical.

7. Jesús María Aparicio Guisado, *El Muro* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2006) 22.

culto, aisladote del alrededor y poniéndonos en relación con el sol.

En Vaals, vemos como el arquitecto holandés empieza a probar conceptos de dinamismo en la cripta, donde alterna diferentes capas de dinteles de diferentes proporciones. Posicionando los más masivos en los laterales y los más ligeros en el centro, crea una matriz o superposición de capas al producirse el movimiento en el espacio. Esta primera intención por dinamizar el espacio construido toma más sentido al terminar posteriormente el edificio de la iglesia que se sitúa inmediatamente encima de la cripta y posee las mismas dimensiones. Las capas horizontales, que antes atravesaban los muros exteriores, pierden toda su fuerza en favor de las verticales para producir un espacio superior que nos relacione con el cielo y nos aíslle del exterior. Un ejemplo muy claro se percibe en el patio de entrada a la iglesia, la planta primera por la que se accede se retanquea de la línea de los pilares y cambia de material y color para pasar desapercibido y leer el espacio verticalmente.

Según Padovan⁸, Laugier y Van der Laan empezaron considerando que el propósito de la arquitectura era la búsqueda de lo más esencial, el refugio. Para Laugier era la cabaña mientras que para el monje holandés era la casa. Van der Laan coincidía con Laugier en la búsqueda de la arquitectura más primitiva, lo esencial, lo necesario. Pero discrepaba en la manera de entender ese espacio primigenio. Laugier ponía un mayor énfasis en la cubierta, es decir, el plano que nos cubre y protege del tiempo, en concreto, su cabaña primitiva consistía de una techumbre soportada por cuatro puntos en las esquinas poniéndonos en relación con la naturaleza, conformando un espacio horizontal. Van der Laan, al contrario que el francés, entiende que lo esencial son los muros, permitiendo encerrar una parte de la naturaleza infinita e ininteligible y pudiendo crear espacios proporcionados que nos conecten con el sol, en definitiva, un espacio vertical.

En consecuencia, Van der Laan desarrollará aun más estos conceptos en Roosenberg. Tomando como analogía el patio de entrada vemos como, en este caso, la cubierta se desentiende totalmente de los pilares, siendo soportada desde un lateral del pilar y no como se apoyaría de manera natural. Este gesto consigue desligar los planos horizontales de la lectura estructural del edificio, enfatizando el eje vertical. No es muy aventurado intentar buscar una relación entre este tratamiento del patio de acceso y los estudios que desarrolló paralelamente al diseño de la abadía sobre Stonehenge. Van der Laan pensaba que las ruinas cercanas a la ciudad inglesa de Salisbury, era el ejemplo ideal para explicar la morada humana ya que es es ejemplo más antiguo de civilizaciones avanzadas como indica en El Espacio Arquitectónico. Más allá del patio, en la propia capilla a la que se accede por él, se puede notar la evolución con respecto a su

8. Richard Padovan, *Dom Hans Van der Laan, Modern Primitive* (Amsterdam: Architectura & Natura, 1994) 19.

primera obra en Helmond (1948) pero ya con un estilo propio y teniendo en cuenta los conceptos que estaba descubriendo al estudiar Stonehenge.

Geert Bekaert, crítico flamenco de arquitectura, describe muy bien la sensación que se tiene al entrar por el patio:

*'La irregularidad de la planta del patio de acceso es llamativa teniendo en cuenta el control perfecto de los elementos. Ahora estamos dentro, pero todavía en ningún sitio. El patio está totalmente controlado pero no hay nada en él. Nada se entromete, excepto el hecho de que estamos dentro. No se puede hacer otra cosa más que quedarte, hacer participar al entorno y ser parte de él, entrar en paz, dar una vuelta.'*⁹



fig.11



fig.12

fig11-12. Se observa la evolución del espacio vertical desde Vaals (arriba) donde utiliza el mecanismo de retranquear las barandillas y aligerarlas en madera para darle importancia al eje vertical de las columnas y darle una escala monumental. En Roosenberg, las columnas se desligan de la cubierta, que parece no apoyar sobre ellas. Mantiene la estrategia de retranquear el plano horizontal, en este caso la cubierta. Fotografías realizadas por el autor.

9. Caroline Voet, *Dom Hans van der Laan. A House for the Mind. A design manual on Roosenberg Abbey* (VAi Antwerp, 2017) 60.

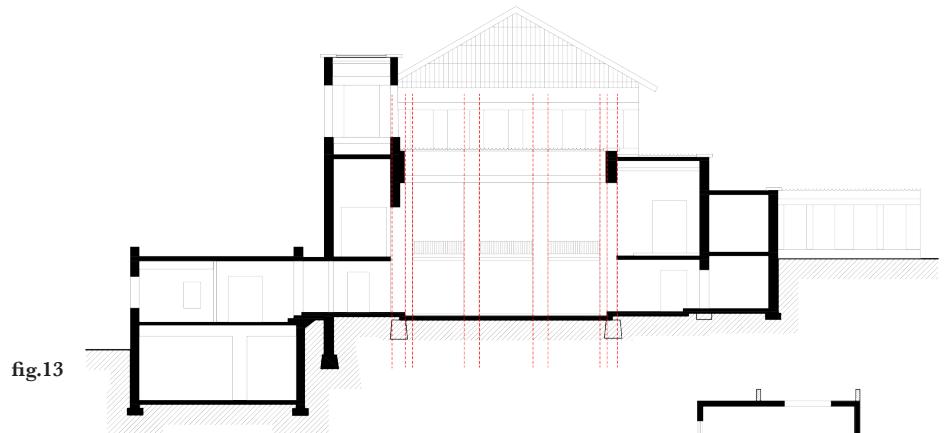


fig.13

fig.14

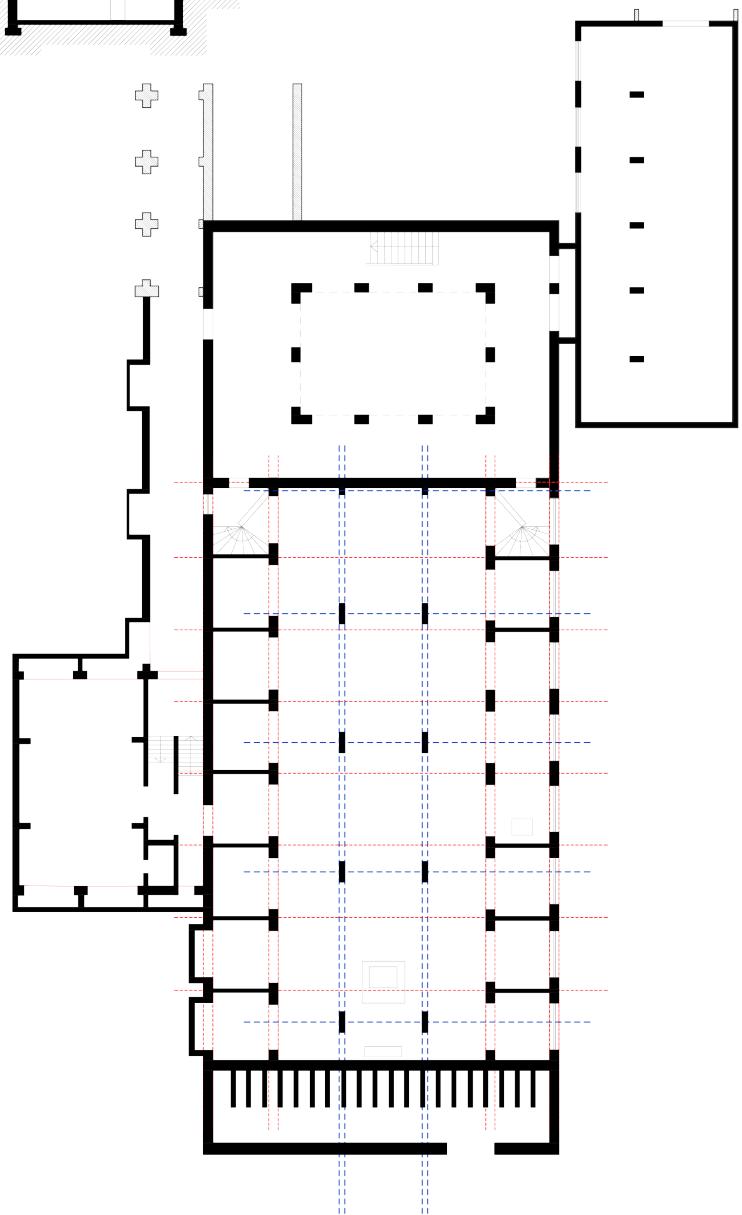


fig13-14. Se observa como, en la cripta de la abadía de Vaals (abajo), se superponen dos matrices de ejes estructurales, desligando uno del otro y favoreciendo el entendimiento en fachada (arriba) del eje vertical de las columnas, como se ve en la fig.6. Documento realizado por el autor.

La superposición

Si en el patio interior se puede apreciar cierta evolución en la manera de entender los encuentros entre diferentes ejes, donde más progreso se advierte es en la organización espacial de los volúmenes. Para entender mejor este desarrollo, se va a exemplificar esta comparativa planteando dos zonas: La iglesia en Vaals frente a la capilla en Roosenberg, por un lado, y las alas de ambas abadías por otro.

En el caso de los dos espacios de culto, se observa que en Vaals, el espacio esencialmente basilical, continúa con la estrategia adoptada en la cripta y separa las naves entre dinteles. Esto no es nada nuevo pero, al posicionar la entrada de luz en la parte superior de la nave central y omitirla en las laterales (cosa que no es común), crea dos atmósferas superpuestas: una iluminada y fácil de leer que corresponde a un espacio vertical y otra sombría y periférica que al no recibir tanta luz no es tan fácil de entender, negando el eje horizontal en la iglesia. En Roosenberg utiliza la misma estrategia pero en una configuración central. La capilla es un octágono superpuesto a un cuadrado, consiguiendo que el espacio intermedio entre ambas formas quede de igual manera en sombra. Lo más interesante de la capilla, en cambio, es la inconsistencia del ancho del espacio intermedio, esto crea una tensión espacial periférica al altar con zonas comprimidas y relajadas de igual manera que ocurre en Stonehenge. Este tratamiento de las sombras ya lo hemos nombrado antes y es muy similar a lo que ocurren en los palacios árabes de la Alhambra¹⁰.

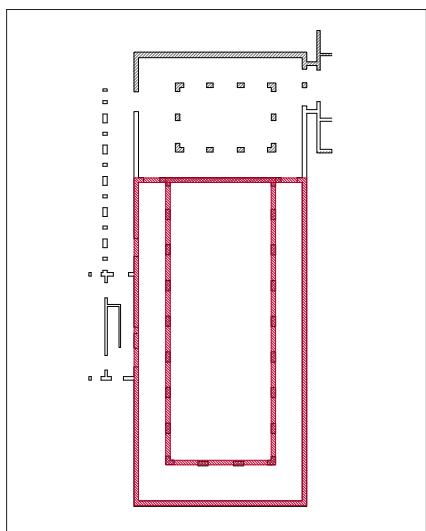


fig.15

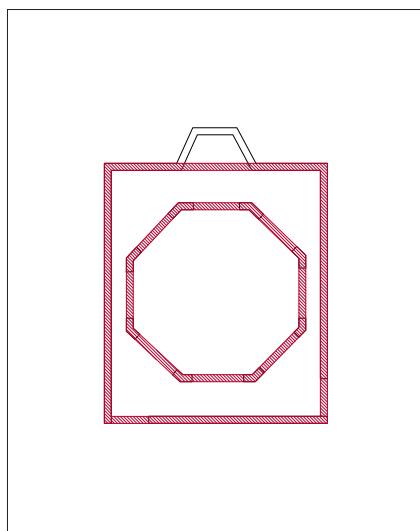


fig.16

fig15-16. Se observa el espacio basilical de la abadía de Vaals (izquierda) resultado de la superposición de dos rectángulos y de la capilla de Roosenberg (derecha) resultado de la superposición de un octágono y un cuadrado. Los espacios sombrios quedarian en el intermedio de las dos formas, siendo la sombra continua en el primero y degradada en el segundo.

10. Jesús María Aparicio Guisado, *El Muro* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2006) 28.

Por otro lado, si comparamos cómo se organizan los espacios en los alas de ambos proyectos podemos entender la evolución tan drástica en este concepto. En Vaals, el pasillo que rodea al patio principal está en total relación con él, mientras que en el lado opuesto se disponen una serie de puertas que nos dan acceso a diferentes salas: biblioteca, vestidor... Es un pasillo de acceso. En Roosenberg, el pasillo se enriquece y se convierte en un recorrido. Aplicando los conceptos que había aprendido de Van Eyck en La Haya sobre el espacio intermedio, superpone el volumen en relación con el patio (interior) y el que se relaciona con el bosque (exterior), creando siete espacios intermedios en sombra y en silencio que separa a dos espacios más ruidosos e iluminados. Los siete espacios de los que hablo son: tres escaleras que comunican con las habitaciones, tres comunicaciones al exterior, torre e iglesia y una zona de preparación para el rito. Todos estos espacios se entienden como una invitación al silencio, ya que suponen un cambio de espacio. Además, en consonancia con el ensayo anteriormente mencionado de Rowe y Slutzky, se crea una transparencia aparente que define una jerarquía espacial sin necesidad de separar los espacios disponiendo puertas.

fig.17

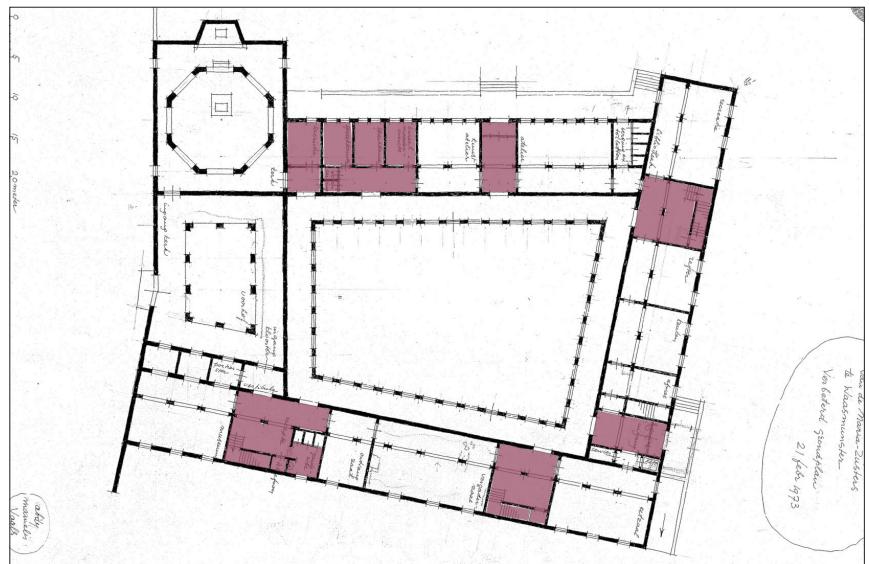


fig17. La disposición de los siete espacios intermedios, sombríos y en silencio, que tienen las función de límite. Desde la capilla y en sentido de las agujas del reloj son: el acceso a la capilla, Zona de preparación para el rito, acceso al jardín, escalera, campanario, escalera y escalera. Imagen producida por el autor.

11. Caroline Voet, *Dom Hans van der Laan. A House for the Mind. A design manual on Roosenberg Abbey* (VAI Antwerp, 2017)

Para concluir, Caroline Voet, ejemplifica muy bien como funciona la experiencia espacial desde el punto de vista del que habita:

*'El edificio está organizado para que el cambio de una actividad a otra esté acompañado de una narrativa espacial. Cambiar de acción significa dejar atrás un volumen, atravesar un primer espacio intermedio, recorrer el pasillo del claustro entrando en el segundo espacio intermedio para poder empezar nuestra nueva actividad. Cada vez, se pasa por el patio interior como una invitación a la contemplación.'*¹¹

Una conversación con Philippe Thyssen un pasillo de Roosenberg - Waasmunster, 7 Marzo 2020.

Roosenberg busca nuevo dueño. En 2016, las cuatro últimas religiosas que lo habitaban se mudaron de Abadía dejándola inhabitada, excepto un día cada mes cuando se reúne un grupo de personas para visitar la obra de Van der Laan. Una de esas personas del grupo de Marzo fui yo.

Días antes contacté con el responsable de las visitas para preguntarle sobre la posibilidad de reservar un tour en inglés por la Abadía, desafortunadamente las visitas solo eran en holandés pero se ofreció a quedarse un rato después para explicarme cualquier duda que tuviese.

Llegó el día y por fin llegué a la abadía de Roosenberg. Y digo por fin porque no es nada fácil llegar a los proyectos del arquitecto-monje. ¿Primera impresión? es más pequeño de lo que me esperaba, realmente tiene un carácter más doméstico que lo que podemos percibir por las fotografías. Dimos una vuelta de rigor y el guía nos explicó todo el edificio en una hora y media más o menos. Al llegar al final de la visita recuerdo que vino y me dijo:

- ¿Tú eres Carlos, verdad?

Asentí y entablamos conversación sobre el edificio. De todas las dudas que tenía, ya fueran arquitectónicas o no, la que más recuerdo es la siguiente:

-¿Te has dado cuenta de lo que ocurre en el pasillo? - me comentó
-No, ¿es algo relacionado con su sistema de proporciones? - respondí
-Mira, ven - me respondió mientras me indicaba que le siguiese

Me indicó que me quedara en un sitio en penumbra justo tras cruzar la entrada al patio, al lado de la escalera.

-Este es el punto más complejo y rico del proyecto - me comentó

Rápidamente, pude entender lo que me decía, desde ese punto aparentemente en penumbra y que te incita a caminarlo sin parar, eras capaz de ver el acceso, ambos patios, la escalera que comunica con la planta superior y el exterior del edificio. Tras mostrarme ese espacio, que se trata de un espacio resultado de la superposición de otros dos, me guió hasta el pasillo.

-Si miras hacia el final del pasillo puedes ver el exterior - me dijo

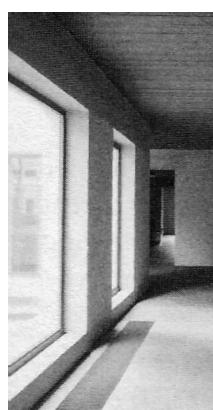
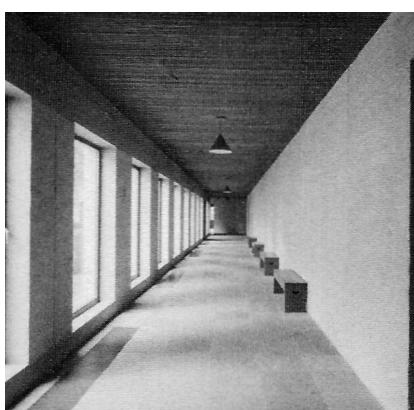
En ese momento veía un gesto arquitectónico sin más, pero meses más tarde pude darme cuenta de la evolución y búsqueda de dinamismo que Van der Laan había conseguido en Roosenberg. El pasillo funciona de la siguiente manera:

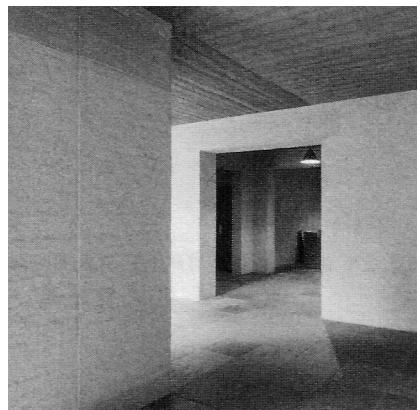
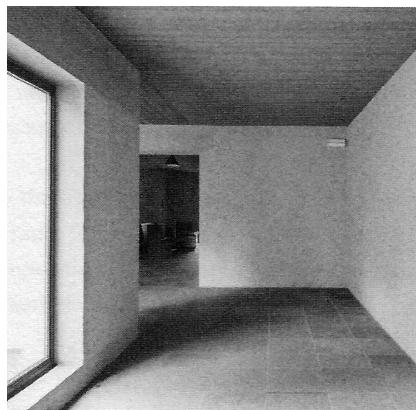
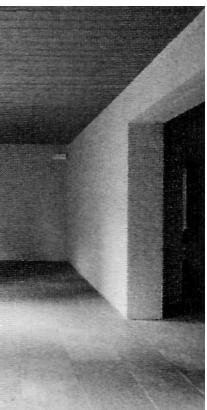
Desde el ‘espacio intermedio’ del que os había comentado antes, los volúmenes te acompañan hasta el pasillo alrededor del claustro. Una vez ahí, desde el principio del pasillo, puedes observar un mínimo desfase de un hueco al final del mismo. Luz, sombra luz. Conforme avanzas, ese hilo de oscuridad y luz que avistabas desde la distancia se te va apareciendo mostrándote el jardín trasero y el bosque de la Abadía.

Van der Laan enriquecería la experiencia de habitar su edificio con más mecanismos arquitectónicos como este, creando, a mi entender, su mejor proyecto en cuanto a espacialidad. A continuación se analizan en detalle.

fig18-22. (siguiente)

Avance por el pasillo de la abadía de Roosenberg, diseñada en 1972. Fotografías de Coen Van der Heiden. Se observa que desde el principio del pasillo se es capaz de ver una línea de luz en el final del mismo. Esa línea se agranda conforme uno se acerca y termina descubriendose la sala del campanario junto a unas vistas del exterior.





PARTE TERCERA

TÉRMINO

Lecciones del viaje

Hoy acabo mi viaje de más de doce meses desde que descubrí a la figura de Van der Laan, y lo hago preguntándome, tal y como hice el primer día que lo descubrí, si definiría a Van der Laan como un arquitecto empírico y objetivo o poético y subjetivo. Ya ha pasado un tiempo pero me inquieta saber responder y, al mismo tiempo, tener la sensación de no estar seguro todavía. Han sido varios trenes y buses los que me han servido de fragmentos temporales en los que reflexionar sobre la obra de este arquitecto ‘al margen’ y en los que ahora me miro y me siento satisfecho de haberme aventurado a intentar entender a Van der Laan.

De todo viaje se aprende y este no va a ser una excepción, Van der Laan es un arquitecto que atrae mostrando un *grado cero*¹ de expresividad en su obra, como hemos descubierto en su trayectoria de Vaals a Tomelilla. Sin embargo, pese a esa desnudez arquitectónica consigue unos espacios de una intensidad material y espacial que no había encontrado antes. No es fácil sortear el reduccionismo casi académico pero Van der Laan lo consigue grácilmente. Es por ello que, en su arquitectura encontramos una correspondencia entre las decisiones constructivas que toma y cómo estas derivan también en estéticas, haciendo que la obra cobre un cualidad de autenticidad y modestia. Quizá por eso haya pasado tan desapercibido durante todo este tiempo, por intentar alcanzar una depuración del lenguaje antes que aventurarse a la reinvención del mismo. Sus texturas, contrastes de luz y sombra, la disposición de los colores y su proporción y disposición de espacios producen desde una crudeza absoluta un hecho construido intenso que no deja lugar a engaños o trampantojos innecesarios. Lo que ves es lo que hay.

La obra de Van der Laan es, a su vez, un claro ejemplo de arquitectura como obra de arte total, *Gesamtkunstwerk* como lo diría él. Se puede advertir como en Vaals define desde la implantación en el entorno arbolado de la frontera germano-holandesa, hasta los propios hábitos de los monjes que vivirán la arquitectura que el proyecta, los cuales define y da colores específicos para que formen parte de la escena. Esto nos da una imagen del control del proceso constructivo que tenía el arquitecto holandés sobre sus diseños, siempre con el hombre como punto de partida.

Pocas arquitecturas se muestran tan ligadas con la presencia del hombre desde principio a fin, estando, en el caso de Van der Laan, la propia persona en la génesis de cada obra como unidad de medida que crea. Quizá sea esa evidencia la que terminaría guiando mi trabajo hacia la parte más sensitiva de la obra de Van der Laan, alejándose aunque sin omitir la proporción. Es en esa capacidad de hacer ambientes arquitectónicos

1. Grado cero es una expresión utilizada por Ignacio Linazasoro en su libro *Otras vías: Pikionis, Lewerentz y Van der Laan*, para expresar la crudeza del arquitecto holandés al disponer el material.

de una gran intensidad tangible donde encuentro la mayor riqueza de los proyectos del arquitecto holandés y que coincide, curiosamente, con la línea de arquitectos jóvenes belgas. Desde hace unos cinco años ha crecido notablemente el interés sobre Van der Laan en la parte flamenca de Bélgica la cual comparte idioma con su vecina Holanda. Tras un año viviendo en Amberes y conociendo su arquitectura he visto como la arquitectura joven tiende hacia la expresividad constructiva y la honestidad material, siendo un caso similar a la arquitectura catalana en el contexto español. Es por ello que la figura del arquitecto holandés está cobrando mayor relevancia ahora que durante el siglo anterior. Estos ecos actuales no son mas que el tiempo dándole la razón a Van der Laan, al descubrir que realmente si había conseguido una arquitectura atemporal.

Es por ello que me vuelvo a preguntar, ¿Van der Laan es más empírico o poético? Pues no lo sé, dudo mucho que pueda definirse ni de una ni de otra manera, se mueve en un intermedio en el que consigue la poética a través de la razón.

¿Dónde está el científico y dónde el poeta?

El poeta es aquel que parte del asiento de lo incommensurable y viaja hacia lo mensurable, pero que, en todo momento, mantiene la fuerza de lo primero. Mientras viaja hacia lo medible, reniega de escribir una sola palabra, aunque es en el último momento debe sucumbir a ella. Pero, en ese momento, ya ha viajado una gran distancia antes de usar cualquiera de los medios, y cuando lo hace, con solo una pizca ya es suficiente.

El científico tiene cualidades incommensurables como hombre, pero no viaja con lo infinito porque esté interesado en conocer. Está interesado en las leyes de la naturaleza, por lo que permite que la naturaleza se acerque a él y luego la agarra porque ya no puede soportar la dificultad de reprimirse. Recibe el conocimiento en su totalidad y trabaja, y lo llama objetivo.

No hay nada en el hombre que sea realmente medible, es completamente incommensurable. Es desde su posición de lo infinito cuando emplea lo mensurable para expresarse.²



2. Louis I. Kahn, *Between Silence and Light*. 1960.

fig1. Amberes, noche del 10 de Marzo. Fin del viaje. Fotografía digital tomada por el autor.

Bibliografía

Libros:

- (1) Dom Hans Van der Laan. 1983. *De architectonische ruimte*. Leiden: E.J. Brill. Trad. al español: Willem Beekhof. 2015
- (2) Padovan, Richard. 1994. *Dom Hans Van der Laan. Modern Primitive*. Amsterdam: Architectura & Natura.
- (3) Padovan, Richard. 1999. *Proportion: Science, Philosophy, Architecture*. London: Taylor & Francis.
- (4) Holl, Steven. 2011. *Cuestiones de Percepción. Fenomenología de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- (5) Caruso, Adam. 2008. *The feelings of things*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- (6) Pallaasmaa, Juhani. 2012. *Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- (7) Pallaasmaa, Juhani. 2016. *Habitar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- (8) Jaraíz, José. 2013. *Sanaa. Espacios, límites y jerarquías*. Buenos Aires: Editorial Diseño.
- (9) Azzarati, Giorgio. 2019. *Peter Märkli. In Search of a Language/À la Recherche d'un Language*. Marsella: Éditions Cosa Mentale.
- (10) Aparicio Guisado, Jesús M^a. 2006. *El Muro*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (11) Dillenburger, Benajmin; Atalay Franck, Oya; Gerber, Franck; Hoelzel, Fabienne; Joanelly, Tibor; Koch Philippe; Lütjens, Oliver; Märkli, Peter; Neukom, Martin; Oechslin, Werner; Padmanabhan, Thomas; Pasqualini, Isabella; Rahm, Philippe; Schützeichel, Rainer; Sergison, Jonathan; Tschanz, Martin. 2019. *Proportions and Cognition in Architecture and Urban Design. Measure, Relation, Analogy*. Berlin: Reimer Verlag.
- (12) Sergison, Jonathan y Bates, Stephen. 2007. *Papers 2*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- (13) Azzarati, Giorgio. 2019. *Peter Märkli. In Search of a Language/À la Recherche d'un Language*. Marsella: Éditions Cosa Mentale.
- (14) Ferlanga, Alberto. 2001. *Dom Hans Van der Laan. Works and Words*. Amsterdam: Architectura & Natura.

- (15) Voet, Caroline. 2017. *Dom Hans Van der Laan. A House for the Mind. A design Manual on Roosenberg Abbery*. Amberes: Vlaams Architectuur Institut Antwerp.
- (16) Voet, Caroline. 2016. *Dom Hans Van der Laan, Tomelilla. A theory of architecture and its practical implementation*. Amsterdam: Architectura & Natura.
- (17) Pouderoyen, Dick. 2012. *Dom Hans Van der Laan in Waasmunster*. Amsterdam: Architectura & Natura.
- (18) Voet, Caroline y Schoonjans, Yves. 2014. *El espacio arquitectónico de Dom Hans van der Laan como interpretación contemporánea de connaissance poétique en la arquitectura sacra*. In Between Concept and Identity, ed. Fernandez-Cobian, Esteban, 199-212. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- (19) Linazasoro, José Ignacio. 2011. *Otras vías: Pikionis, Lewerentz y Van der Laan*. Argentina: Nobuko.
- (20) Laan, H. van der y Padovan, Richard. 2005. *The play of forms: nature, culture, and liturgy*. Brill, Leiden ; Boston.
- (21) Norberg-Schulz, Christian. 1980. *Genius loci: towards a phenomenology of architecture*. New York: Rizzoli.
- (22) Campo Baeza, Alberto. 2012. *Principia architectonica*. Mairea, Madrid.
- (23) Campo Baeza, Alberto. 2017. *La suspensión del tiempo. Diario de un arquitecto*. Madrid: Fundación Arquia.
- (24) Espuelas, Fernando. 2009. *Madre Materia*. Madrid: Lampreave.
- (25) Zumthor, Peter. 2006. *Atmospheres: architectural environments, surrounding objects*. Basilea: Birkhäuser.
- (26) Zumthor, Peter. 2010. *Thinking architecture*. Basilea: Birkhäuser.

Revistas y artículos:

- (1) Álvarez Falcón, Luis. "Arquitectura y fenomenología. Sobre La arquitectónica de la «indeterminación» en el espacio". *Eikasia* 815 (enero 2013).
- (2) Oldenburger, Juliette. "Wim Van Hoof (1918-2002) Kleur en Architectuur". *Themastimos* 2 (Diciembre 2003).
- (3) Linazasoro, José Ignacio. "El tiempo detenido. Dom van der Laan, una arquitectura de esencias". *Arquitectura Viva* 58 (Enero-Febrero 1998).
- (4) Sainz Gutiérrez, Victoriano. 2009. «Continuatio Naturae: La Arquitectura monástica De Dom Hans Van Der Laan». *Actas De Arquitectura Religiosa Contemporánea* 2 (1) 86-107.
- (5) Proietti, Tiziana (2015). The Aesthetics of Proportion in Hans van der Laan and Leon Battista Alberti. *Aisthesis: Pratiche, Linguaggi E Saperi Dell'Estetico* 8 (2):183-199.
- (6) Arizmendi García, Patricia (2017). *Atmósferas: La Congiunta, Peter Märkli*. Proyecto Fin de Carrera / Trabajo Fin de Grado, E.T.S. Arquitectura (UPM).
- (7) Minguito García, Ana Patricia (2018). *Living limits: el inter-hábitat contemporáneo*. Proyecto Fin de Carrera / Trabajo Fin de Grado, E.T.S. Arquitectura (UPM).
- (8) Lidón De Miguel, M. (2015). *Aldo van Eyck y el concepto In-between : aplicación en el orfanato de Amsterdam*. <http://hdl.handle.net/10251/55348>.
- (9) González Díaz, María Jesús (2014). *Naturaleza, ética, y arquitectura: Autenticidad y criterios éticos que integran el desarrollo de una arquitectura más sostenible = Nature, ethics and architecture: Authenticity and ethics criteria that integrate the development of a more sustainable architecture*. Tesis (Doctoral), E.T.S.I. Agrónomos (UPM) [antigua denominación]
- (10) Palacios Díaz, María Dolores (2014). *Cuerpo, distancias y arquitectura: la percepción del espacio a través de los sentidos*. Tesis (Doctoral), E.T.S. Arquitectura (UPM).
- (11) Mañana Borrazás, P. (2003). *Arquitectura como percepción. Arqueología De La Arquitectura*, (2), 177-183. <https://doi.org/10.3989/arqarqt.2003.44>
- (12) Alonso de los Ríos, Silvia (2015). *Materialidad poética: arquitectura suiza en el entorno de los Grisones 1992-2004*. Tesis (Doctoral), E.T.S. Arquitectura (UPM).

- (13) Arets, Wiel y Van den Bergh, Wim. 1996. Architectura senza commento. *Casabella 634* (mayo): 46-49.
- (14) Proietti, Tiziana. Da Stonhenge a Vaals: La Lezione Di Van Der Laan. *Thema n. 3 - Il Paesaggio Sacralizzato*, 2014.
- (15) Beekhof, Willem. 2010. Ampliación de la abadía de San Benedictus en Vaals (Holanda). *Revista COAM 360* (segundo trimestre): 52-61.
- (16) Oosterwyck, Dirk Van. *Experiential Qualities in Architecture*. PhD, Antwerp University, Fac. Design Sciences, 2018.
- (17) Oosterwyck, Dirk Van. *Experiential Qualities in Architecture*. PhD, Antwerp University, Fac. Design Sciences, 2018.
- (18) Voet, Caroline. “Between Looking and Making: Unravelling Dom Hans van der Laan’s Plastic Number”. *Architectural Histories 4*.
- (19) Maino, Sandro. “Juan Borchers y El Viaje. Apariencia y Aparición Del Objeto Arquitectónico.” *Seminario Nacional Docomomo Chile. Patrimonio Moderno y Ciudad, 2009*.

Recursos electrónicos:

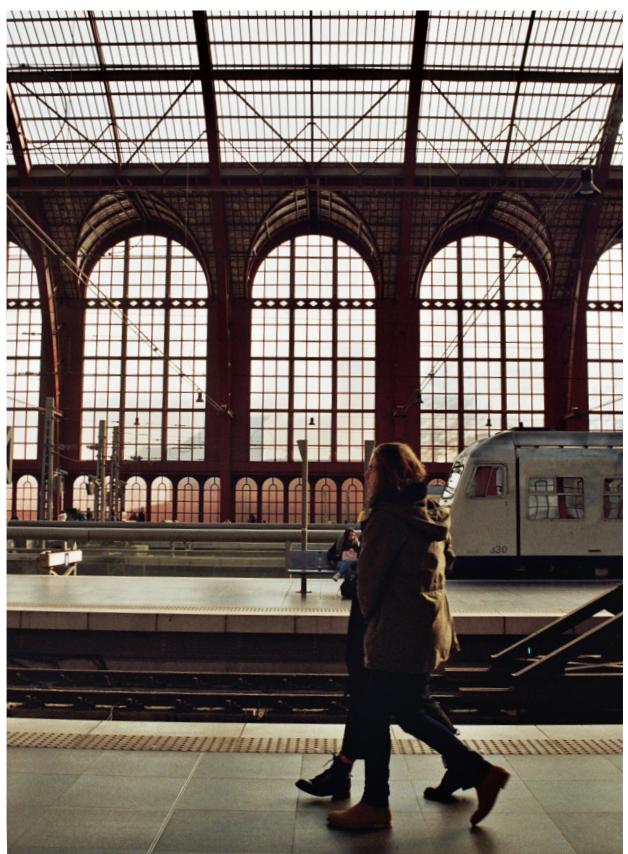
- (1) Sitio web oficial del archivo de Dom Hans Van der Laan.
<https://domhansvanderlaan.nl/theory-practice>
- (2) Sitio web oficial de la Fundación Van der Laan.
<http://www.vanderlaanstichting.nl/en/home>
- (3) Sitio web oficial de Alberto Campo Baeza.
<http://www.vanderlaanstichting.nl/en/home>
- (4) Sitio web oficial de Divisare, zona dedicada a Dom Hans Van der Laan.
<https://divisare.com/authors/2144788301-dom-hans-van-der-laan>
- (5) Sitio web oficial de HIC Arquitectura, zona dedicada a Dom Hans Van der Laan. <http://hicarquitectura.com/index.php?s=van+der+laan>
- (6) Sitio web oficial de Oldernburgers, página dedicada a la casa Naalden. <https://www.oldernburgers.nl/huis-naalden-of-van-der-laans-architectuurtheorie-in-een-notendop>

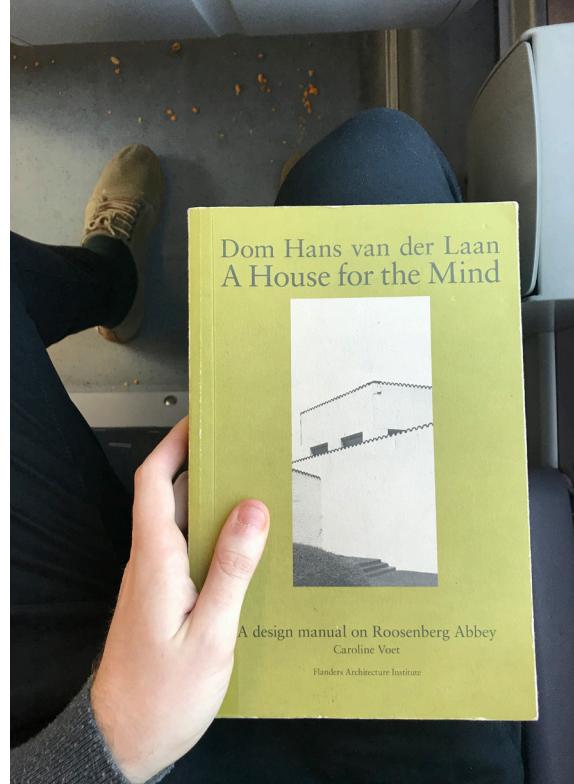
ANEXO

FOTOLIBRO DEL VIAJE

Antwerpen-Centraal Abdij Roosenberg

7 de Marzo de 2020













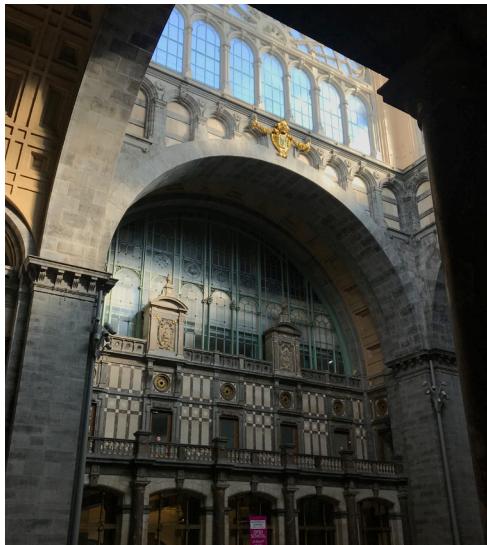




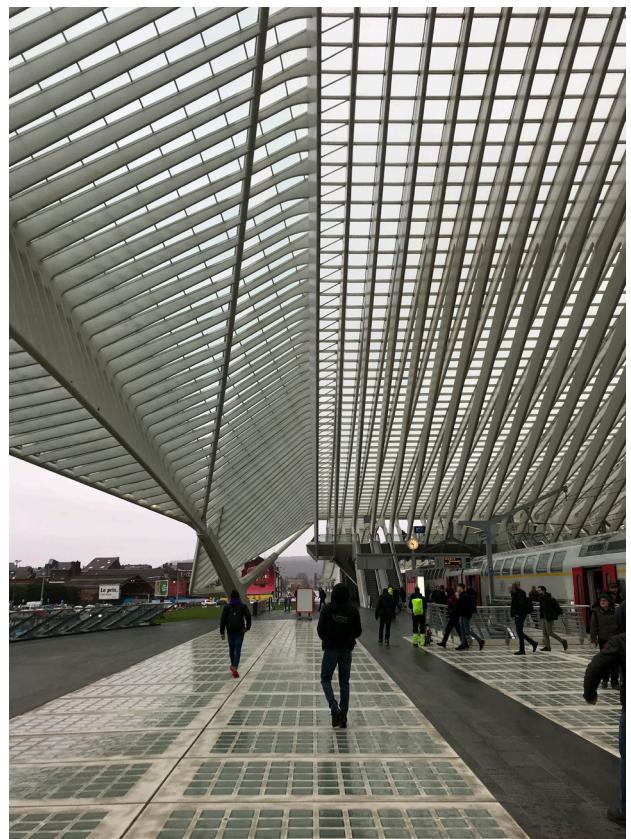
Antwerpen-Centraal

Abdij Vaals

10 de Marzo de 2020



REFRESH REAL-TIME INFO		
● 17:42	Maastricht	5a
	T84 5389	
18:21	Liège-Guillemins	7
18:21		7
	10 min transfer time	
18:31	Liège-Guillemins	5
18:31		5
IC	IC 440	
19:19	Brussel-Noord/Bruxelles-Nord	4
19:19		4
	11 min transfer time	
19:30	Brussel-Noord/Bruxelles-Nord	11
19:30		11
IC	IC 4518	
● 20:05	Antwerpen-Centraal	22





 **Gastenpater** 07:37
To: Carlos Prisco Carrasco Bara >

**Re: VISITING THE ABBEY -
ACCESS TO THE ARCHIVE -
CARLOS CARRASCO**

See you, Carlos, around 12.00 hours. The Sext are 12.15, thann diner br. Lambertus.

From: [Carlos-Prisco Carrasco Bara](#)
Sent: Tuesday, March 10, 2020 6:43 AM
To: [Gastenpater](#)
Subject: Re: VISITING THE ABBEY - ACCESS TO THE ARCHIVE - CARLOS CARRASCO

Hello br. Lambertus,

I just wanted to remember you that today I am arriving at the Abbey at around 12.00 (depending on the trains)

If any delay or inconvenience happens I will let you know.

Bests,
Carlos.
On 5 Mar 2020, 13:11 +0100, Gastenpater <hospes@benedictusberg.nl>, wrote:







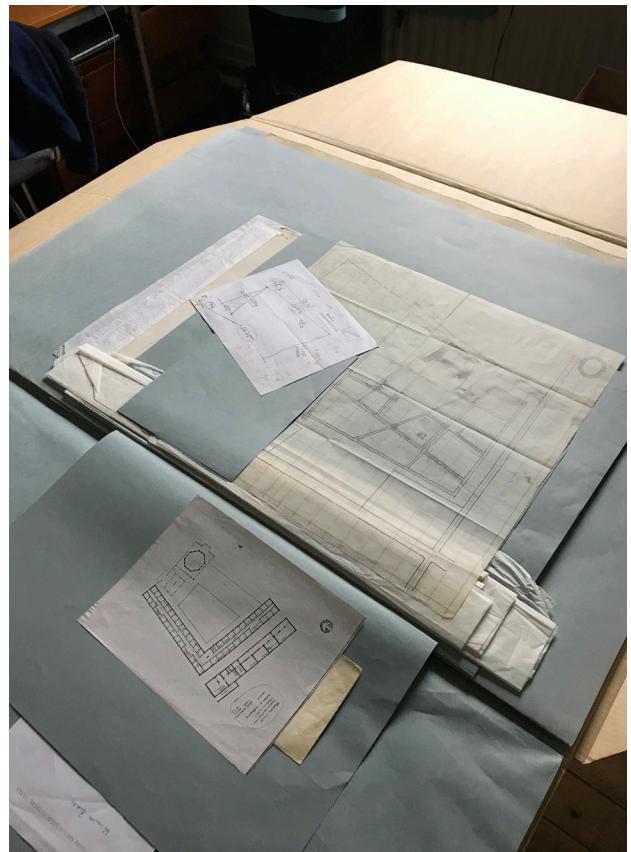
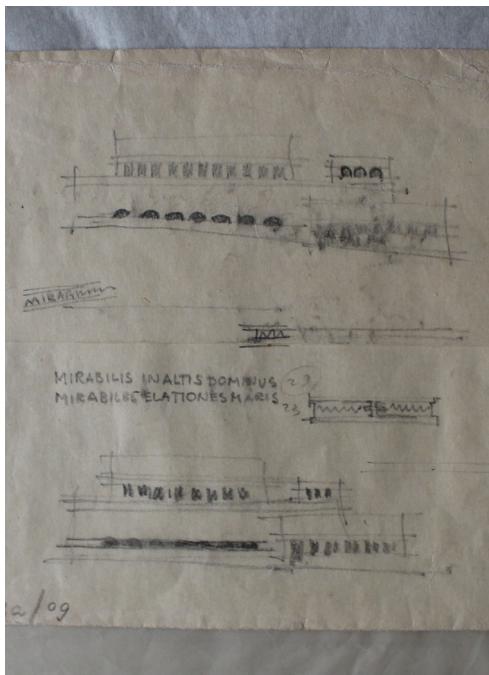
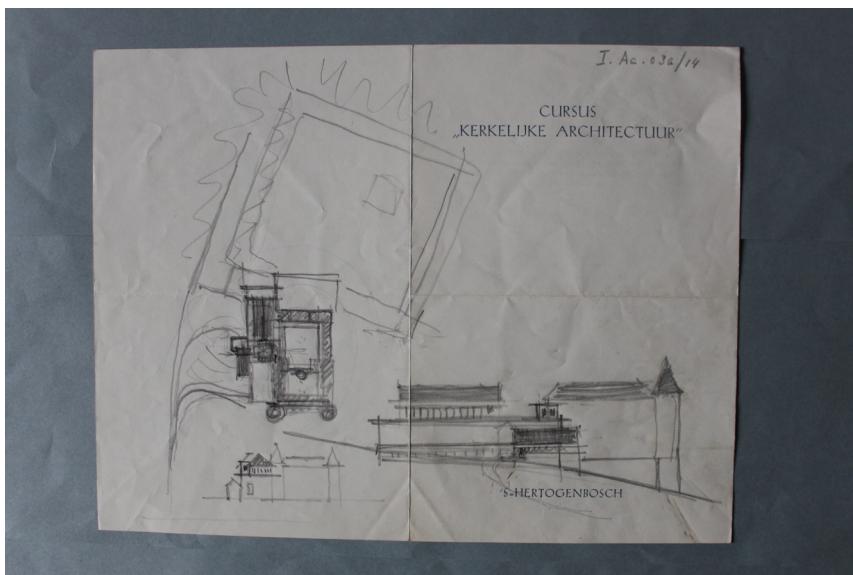
DIT IS EEN HUIS VAN
GEBED • DE MONNIKEN
VERZOEKEN U STILTE
IN ACHT TE NEMEN
IN DE ONMIDDELLYKE
OMGEVING VAN DE
KERK EN DE CRYPTE

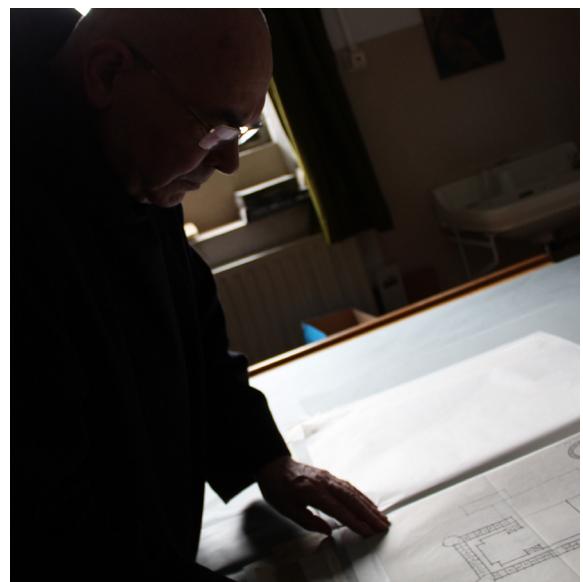
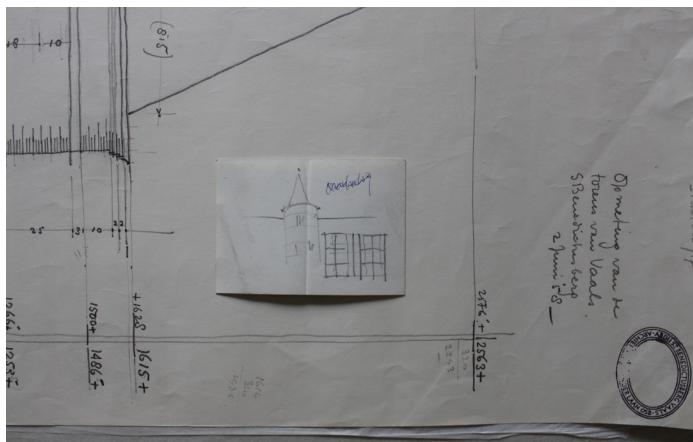
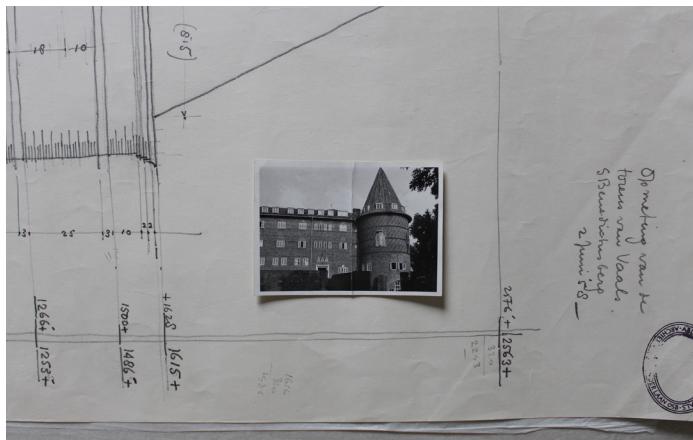
GELIEVE GEEN FOTO'S EN BANDOPNAMEN TE MAKEN TYDENS DE DIENSTEN













Universidad
Zaragoza

CARLOS-PRISCO CARRASCO BARA