

In these brief notes on one of José Ignacio Linazasoro's most important and controversial projects – the Church of San Lorenzo in Valdemaqueda – we take the opportunity to reflect on how, in architecture, between the reduction of expressive means and authorship, a “weakness” can determine the true “strength” of a project.

José Ignacio Linazasoro

Chiesa di San Lorenzo a Valdemaqueda, Madrid, Spagna
Church of San Lorenzo in Valdemaqueda, Madrid, Spain

Simone Barbi

La potenza si compie nella debolezza, perciò mi compiaccio nelle debolezze, negli oltraggi, nelle necessità, nelle persecuzioni e nelle angustie per il Messia; quando infatti sono debole, allora sono potente¹. In architettura, la complessa condizione di una debolezza che permette alla potenza di compiersi – una debolezza che sa essere potente, evocata in questo passo della lettera paolina, è verosimilmente assimilabile a quella in cui riversa, suo malgrado, ogni rovina antica.

A Valdemaqueda, non lontano da Madrid, posta in dialogo col paesaggio montuoso della Sierra de Guadarrama, tra i due altopiani di Castiglia, l'abside superstite della piccola chiesa di San Lorenzo Martire, risalente agli inizi del XVI secolo, è un caso esemplare di quei frammenti architettonici che, come le statue di cui parla Marguerite Yourcenar, il tempo ha «spezzato così bene che dal rudere è potuta nascere un'opera nuova»². Tra il 1997 e il 2001 José Ignacio Linazasoro, chiamato a prefigurare il nuovo volume dell'aula – dopo aver demolito il precedente, di «pessima qualità»³, ricostruito negli anni Sessanta a seguito del crollo dell'originale avvenuto all'inizio della Guerra Civile⁴ – realizza una delle sue opere più riuscite e apprezzate dalla critica. Nelle pagine di «Casabella», Francesco Venezia la presenta così: «in un mondo in cui gabbie per grilli tengono sovente il posto di edifici, infliggendo agli spazi interni le molestie di una luce invasiva e di ombre importune, la piccola chiesa parrocchiale di San Lorenzo è un dono, una gioia inattesa»⁵. Un'architettura d'interno esaltata da un controllato disegno delle aperture, delle quali la frattura tra i due corpi di fabbrica – intercapedine di un lucernario altissimo che unifica e, al tempo

Power is made perfect in weakness. Therefore I will boast all the more gladly about my weaknesses, so that the power of the Messiah may dwell in me. For when I am weak, then I am strong¹.

In architecture, the complex condition of a weakness that enables power to be fulfilled – a weakness that knows how to be powerful – evoked in this passage from the Pauline epistles, is arguably comparable to the state into which every ancient ruin, however unwillingly, is cast.

Valdemaqueda is a rural town nestled in the mountainous landscape of the Sierra de Guadarrama, between the two Castilian plateaus. At its centre, the surviving apse of the small church of San Lorenzo Mártir, built in the early 16th century, stands as an exemplary instance of those architectural fragments which, like the statues Marguerite Yourcenar writes about, time has "so well broken that from the ruin a new work could be born"².

Between 1997 and 2001, José Ignacio Linazasoro, commissioned to envision the new volume of the nave after demolishing the previous reconstruction – built with "poor quality"³ in the 1960s following the collapse of the original structure during the early stages of the Spanish Civil War⁴ – realized one of his most acclaimed and critically appreciated works. In the pages of "Casabella", Francesco Venezia describes it as follows: "in a world where cricket cages often stand in place of buildings, inflicting on interior spaces the nuisance of invasive light and untimely shadows, the small parish church of San Lorenzo is a gift, an unexpected joy"⁵.

This is an interior architecture exalted by the carefully calibrated design of its openings, the most significant of which is the fracture



stesso, separa i due volumi della chiesa – è quella più determinante nel conferire un accento simbolico allo spazio, distinguendo nuovo e antico e riflettendo la luce dell’est nella buia cavità della Capilla Mayor. Fonti di luce, quelle predisposte da Linazasoro a San Lorenzo, caratterizzate da diversi orientamenti, intensità e timbro luminoso; volutamente nascoste⁶ e pensate per mettere in tensione la penombra del piccolo spazio sacro. In architettura, la complessa condizione di una ‘debolezza che sa essere potente’ si ritrova, in parte, nell’autorialità programmaticamente anonima⁷ di Linazasoro che, intervenendo con un linguaggio «privo di stile, fuori dal tempo»⁸ – interpretabile come una volontà di parlare tacendo⁹ attraverso colte citazioni e la riscrittura autografa di riferimenti esemplari¹⁰ – opera per non rischiare di perdere «quei pochi elementi di certezza che, dispersi tra le macerie del linguaggio dell’architettura, ancora ci restano»¹¹. Nel concepire quest’architettura sacra, che l’autore non descrive mai come restauro ma come intervento sul costruito con cui esprimere l’attualizzazione del passato nell’edificio, l’architetto basco opera nel solco di alcuni selezionati spazi della tradizione castigliana quali le chiese mozarabiche di San Miguel de Escalada, o Santiago de Peñalba – di cui apprezza l’accesso laterale a negare l’assialità centrale canonica – e il San Baudelio de Berlanga – in cui la ‘presenza’ della colonna nello spazio dell’aula e la forte distonia tra il volume sordo all’esterno e la ricchezza spaziale dell’interno sono caratteri determinanti per lo sviluppo del progetto di San Lorenzo – ma anche la Cattedrale di Plasencia in Estremadura – in cui il rapporto tra nuovo e preesistente si risolve in *fabriche* che non hanno mai finito per sostituirsi ad altre e che ora restano come elementi incompleti, uno accanto all’altro – o l’Oratorio del Partal nell’Alhambra, o la meravigliosa e minuscola chiesa paleocristiana di Santa Cristina a Lena, situata nelle montagne delle Asturie¹². Architetture antiche – parte dell’educazione formale di Linazasoro, impresse nella memoria come utensili in bella fila¹³ – che hanno aiutato l’autore a radicare l’opera nel contesto; rafforzandone il baricentro mediterraneo, rispetto alle affinità con le opere di Sigurd Lewerentz – in particolare la Chiesa di San Pietro a Klippan – a cui sempre è stata accostata, pur con evidenti differenze¹⁴, la chiesa di Valdemaqueada. In architettura, la complessa condizione di una ‘debolezza che sa essere potente’, si può inoltre riscontrare nella scelta di far parlare la *fabrica* attraverso l’oggettività della sua costruzione¹⁵; che si pronuncia nella schiettezza delle materie e nell’espressività data dalla combinazione o dal disegno degli elementi statico-resistenti. Nel rispondere al gotico ‘rurale’ della preesistenza, Linazasoro adotta per il suo edificio «un arcaismo ancora più grande: niente volte, niente altezze, una costruzione ancora più bassa, primitiva, più arcaica – in cui il nuovo si mostra attraverso la sua logica tettonica – più vecchio, più atavico»¹⁶. Quelle ricomposte in unità distinte a Valdemaqueada sono due geometrie, due ordini strutturali e due sistemi costruttivi: un intreccio sofisticato di nervature concluso con un grande arco, su di un lato; un sistema trilitico zoppo, sull’altro. Ovunque, le pareti in mattoni sono trasformate in una vibrante superficie monomaterica grazie ad una leggera scialbatura in boiaccia di malta. I tre significativi elementi strutturali sovrapposti, un pilastro e due lunghe travi in cemento armato lasciato al grezzo, ordinano lo spazio, dando l’impressione di sostenere il peso della luce che, radente, entra dall’alto, nell’aula. Una sequenza serrata di travi in legno, lasciate al naturale, comprimono lo spazio di preghiera per esaltare la volta dell’abside antico. Un pavimento senza fughe, dai toni grigio-azzurri simili al granito con cui è rivestito il volume all’esterno, annulla la

between the two building volumes: an interstice of a towering skylight that simultaneously unifies and separates the church’s new and ancient parts. This element plays a central role in bestowing symbolic resonance to the space, distinguishing old from new and reflecting the eastern light into the dark cavity of the *Capilla Mayor*. The light sources orchestrated by Linazasoro in San Lorenzo are deliberately varied in orientation, intensity, and tonal quality; purposefully concealed⁶, they are conceived to animate the twilight of this small sacred space with tension and nuance.

In architecture, the complex condition of a ‘weakness that knows how to be powerful’ is partially echoed in the programmatically anonymous authorship⁷ of Linazasoro, who intervenes with a language "without style, outside of time"⁸, a stance that may be interpreted as a deliberate choice to speak through silence⁹, using erudite quotations and an personal approach on rewriting of exemplary references¹⁰. His intent is to avoid the risk of losing "those few elements of certainty which, scattered among the ruins of architectural language, still remain with us"¹¹.

In conceiving this sacred architecture – which the author never describes as a restoration, but rather as an intervention on the built environment that expresses a reactivation of the past within the structure – the Basque architect works within the lineage of select spaces from the Castilian tradition. These include the Mozarabic churches of San Miguel de Escalada and Santiago de Peñalba – both appreciated for their lateral entrances that negate canonical central axiality – and San Baudelio de Berlanga. In San Baudelio the presence of a single column within the nave and the marked dissonance between the austere exterior and the rich spatial interior are key elements that informed the design of San Lorenzo. Other relevant precedents include the Cathedral of Plasencia in Extremadura; the Oratory of the Partal in the Alhambra, and the marvelous and diminutive early Christian church of Santa Cristina de Lena, nestled in the Asturian mountains¹². In the first: the relationship between new and preexisting parts is resolved through additions that never completely replace the old and now remain as unfinished fragments standing side by side.

These ancient architectures – part of Linazasoro’s formal education and impressed in memory like tools neatly lined up¹³ – have helped the author to root the work firmly in its context, reinforcing its Mediterranean fulcrum of gravity. This stands in contrast to comparisons often drawn with the work of Sigurd Lewerentz – particularly the Church of St. Peter in Klippan – which, though frequently cited in relation to the church in Valdemaqueada, ultimately reveals marked differences¹⁴.

In architecture, the complex condition of a ‘weakness that knows how to be powerful’ can also be recognized in the decision to let the *fabrica* speak through the objectivity of its construction¹⁵, an objectivity that manifests itself in the frankness of materials and in the expressiveness generated by the composition or design of structural elements". In response to the ‘rural’ Gothic of the pre-existing structure, Linazasoro adopts what he defines as "an even greater archaism: no vaults, no verticality, an even lower, more primitive, more archaic construction; in which the new reveals itself through its tectonic logic: older, more atavistic"¹⁶. What is recomposed into distinct unities at Valdemaqueada are two geometries, two structural orders, and two construction systems: a sophisticated web of ribs, culminating in a large arch on one side; and on the other, an irregular trabeated system. Everywhere, the brick walls are transformed into a vibrant monomaterial surface by a light wash of lime slurry (*boiaccia di malta*).

Three prominent overlapping structural elements – a pillar and two long exposed concrete beams – organize the space, giving the impression of bearing the very weight of the light that grazes down

presenza del piano d’appoggio, astraendolo. Fuori, il portale in granito – commissionato nel 1544¹⁷ – che si suppone tagliato dagli scalpellini del non lontano cantiere della Real fabbrica del Monastero di San Lorenzo Martire dell’Escorial¹⁸ è un elemento terzo, separato, come se si trattasse di un reperto archeologico ricostruito come *object trouvé* autonomo. Nel dispiegarsi garbato e coerente di questa sovrabbondanza¹⁹ di raffinati dettagli, realizzati con la massima cura e controllo, parafrasando padre Giovanni Pozzi, si può affermare che l’architettura sa essere «amica discretissima [...] che, colma di parole, tace»²⁰. In quest’opera, l’apparente debolezza evocata nel testo – esplicitata nella dimensione architettonica della ‘rovina’ e nella ricerca autoriale di un’espressività anonima, a-temporale e oggettiva, fondata sia nel ricorso strumentale all’operatività della tradizione della disciplina architettonica che nella tacita eloquenza della costruzione – acquisisce presenza e potenza nel silenzio, e sostanza nella penombra sapientemente illuminata da Linazasoro, dimostrando ancora oggi, a distanza di un quarto di secolo, che:

[...] quando un’opera ha la proprietà di generare intorno a sé uno spazio di silenzio, promuove uno sguardo diverso sulla realtà, uno sguardo crudo, astratto, grazie al quale il mondo si offre sotto il segno della contemplazione. Attraverso questo silenzio non si ottiene di fuggire dal reale o di soppiantarlo, piuttosto di coglierne le dimensioni occulte e nascoste. [...] un silenzio che non pretende di annullare il linguaggio, bensì di trascenderlo²¹.

^[1] G. Agamben, *Il tempo che resta*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 129-130. Questo frammento, che Agamben trae da Walter Benjamin, si discosta dall’originale *Lettera ai Corinzi* 2, 12, 9-10 nella traduzione di alcuni termini. Cfr., *La Sacra Bibbia*, CEI 2008.

^[2] M. Yourcenar, *Il tempo grande scultore*, Einaudi, Torino 1985, p. 52.

^[3] Gino Malacarne et.al. (a cura di), *Architettura 49. José Ignacio Linazasoro, 5 progetti*, La Greca, Forlì 2014.

^[4] Cfr. J.I. Linazasoro, *La logica della costruzione*, in «Casabella» n. 697, 2002, p. 8.

^[5] F. Venezia, *Una composizione binaria*, ivi, p. 10.

^[6] «[...] nel caso dello spazio sacro è importante nascondere la sua fonte, in modo che lo spazio sia autonomo dal mondo esterno» in J. I. Linazasoro, *Su Valdemaqueada. Progettare uno spazio sacro*, in «FAM», 57/58, 2021, p. 70.

^[7] Questa logica è stata discussa in F. Guarrera, *Trentasette domande a José Ignacio Linazasoro*, Clean, Napoli 2014, pp. 12-13; C. Moccia, *Il nostro è un tempo straordinario*, in C. Sansò (a cura di), *Adeguación del Castillo del Cerrillo de los Moros. Architettura tra traccia e memoria. Linazasoro & Sánchez*, Clean, Napoli 2017, pp. 28-29; Gino Malacarne, cit., p. 7.

^[8] J. I. Linazasoro, *La logica della costruzione*, cit., p. 6. A questo proposito Linazasoro parlerà esplicitamente del suo «rifiuto particolare per le chiese che pretendono di essere moderne – sostenendo che – l’attualità non appartiene allo spazio sacro. Uno spazio sacro deve essere prima di tutto uno spazio senza tempo» in J. I. Linazasoro, *Su Valdemaqueada*, cit., p. 72.

^[9] «Ci sono tre categorie di silenzio collegate alla parola: di chi la formula, di chi l’ascolta, di chi la conserva. Bisogna trovare [...] degli spazi dove coltivare questi silenzi, scoprire come possano vivere con un interlocutore che parli tacendo», in G. Pozzi, *Tacet*, Adelphi, Milano 2013, p. 20.

^[10] «I giovani devono capire che siamo nella tradizione da quattromila anni, e all’interno di questa tradizione dobbiamo continuare», in F. Guarrera, cit., p. 63.

^[11] G. Grassi, *Scritti scelti 1965-1999*, Franco Angeli, Milano 2000, p. 387.

^[12] Questi riferimenti sono citati direttamente da Linazasoro nell’articolo *Su Valdemaqueada*, cit., pp. 68-75.

^[13] «Forse l’osservazione delle cose è stata la mia più importante educazione formale; poi l’osservazione si è tramutata in una memoria di queste cose. Ora mi sembra di vederle tutte disposte come utensili in bella fila; allineate come in un erbario, in un elenco, in un dizionario», in A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Nuova Pratiche, Milano 1999, p. 32.

^[14] «Evidenziamo due differenze fondamentali: né la luce di Valdemaqueada né il suo spazio frammentato – ‘quantico’, direbbe Chueca – hanno a che fare con la ‘luce nera’, né con l’unità e la continuità spaziale di Klippan. Il pilastro unico in Klippan centralizza lo spazio, mentre in Valdemaqueada lo divide», in J. I. Linazasoro, *Su Valdemaqueada*, cit., p. 74.

^[15] Costruzione qui è intesa come *ars* tettonica o, per dirlo con le parole di Schelling, come «arte in grado di avvolgere la forma spoglia della costruzione con l’elemento simbolico dell’ordine» e quindi come «principio dell’arte che avvolge, quindi materialmente decora. [...] raccontando la fatica quotidiana nel portare il peso della costruzione» Cfr. N. Braghieri, *Architettura arte retorica*, Sagep, Genova 2013, p. 184.

^[16] J. I. Linazasoro, *Su Valdemaqueada*, cit., p. 72.

^[17] Cfr. J.I. Linazasoro, *La logica della costruzione*, cit., p. 8.

^[18] F. Venezia, cit., p. 10.

^[19] J. I. Linazasoro, *Su Valdemaqueada*, cit., p. 72.

^[20] G. Pozzi, *Tacet*, Adelphi, Milano 2013, p. 42. Qualità che nel libro l’autore riferisce non tanto alla architettura quanto al ‘Libro’.

^[21] C. M. Aris, *Silenzi eloquenti*, Marinotti, Milano 2002, p. 109, p. 121.

from above into the nave. A dense sequence of natural wooden beams compresses the prayer space, exalting the vault of the ancient apse. A seamless floor in bluish-grey tones, echoing the granite cladding of the exterior volume, dissolves the perception of the ground plane, rendering it abstract. Outside, the granite portal – commissioned in 1544¹⁷, and believed to have been carved by stonemasons from the nearby construction site of the Royal Monastery of San Lorenzo del Escorial¹⁸ – is presented as a separate, autonomous object, almost like an archaeological artifact reconstructed as a self-standing *objet trouvé*. In the discreet and coherent unfolding of this abundance¹⁹ of refined details – executed with utmost care and control – one may paraphrase Father Giovanni Pozzi and say that architecture here reveals itself as "a most discreet friend [...] that, full of words, remains silent"²⁰. In this work, the apparent weakness evoked in the text gains presence and power through silence, and substance through the penumbra skillfully illuminated by Linazasoro. This weakness is to found in the architectural dimension of the ruin and in the authorial pursuit of an anonymous, timeless, and objective expressiveness, grounded both in the instrumental use of disciplinary tradition and in the tacit eloquence of construction. It demonstrates, even a quarter-century later, that:

[...] when a work has the ability to generate around itself a space of silence, it invites a different gaze upon reality: a raw, abstract gaze through which the world reveals itself under the sign of contemplation. Through this silence, the goal is not to escape from reality or replace it, but to grasp its hidden and occult dimensions. [...] a silence that does not seek to cancel language, but rather to transcend it²¹.

^[1] Translated by the author. Passage taken from G. Agamben, *Il tempo che resta*, Bollati Boringhieri, Turin 2000, pp. 129-130. This fragment, which Agamben draws from Walter Benjamin, deviates from the original wording of 2 Corinthians 12:9-10, particularly in the translation of certain terms. Cf. *La Sacra Bibbia*, CEI 2008 edition.

^[2] M. Yourcenar, *Il tempo grande scultore*, Einaudi, Torino 1985, p. 52.

^[3] G. Malacarne et al. (eds.), *Architettura 49. José Ignacio Linazasoro, 5 progetti*, La Greca, Forlì 2014.

^[4] Cf. J. I. Linazasoro, “La logica della costruzione,” in *Casabella*, no. 697, 2002, p. 8.

^[5] F. Venezia, “Una composizione binaria,” in *Casabella*, no. 697, 2002, p. 10.

^[6] “[...] in the case of sacred space, it is important to hide the source [of light], so that the space remains autonomous from the outside world” in J. I. Linazasoro, “Su Valdemaqueada. Progettare uno spazio sacro,” in *FAM*, nos. 57/58, 2021, p. 70.

^[7] This logic is discussed in F. Guarrera, *Trentasette domande a José Ignacio Linazasoro*, Clean, Naples 2014, pp. 12-13; C. Moccia, “Il nostro è un tempo straordinario,” in C. Sansò (ed.), *Adecuación del Castillo del Cerrillo de los Moros. Architettura tra traccia e memoria. Linazasoro & Sánchez*, Clean, Naples 2017, pp. 28-29; and Gino Malacarne, Op. cit., p. 7.

^[8] J. I. Linazasoro, “La logica della costruzione”, Op. cit., p. 6. On this point, Linazasoro explicitly expresses “a particular aversion to churches that pretend to be modern, arguing that contemporaneity does not belong to sacred space. A sacred space must first of all be a timeless space” in J. I. Linazasoro, “Su Valdemaqueada”, Op. cit., p. 72.

^[9] "There are three categories of silence related to speech: of the one who speaks it, of the one who listens to it, of the one who preserves it. We must find [...] spaces in which to cultivate these silences, and discover how they can live with an interlocutor who speaks by remaining silent" in G. Pozzi, *Tacet*, Adelphi, Milan 2013, p. 20.

^[10] "Young must understand that we have been part of a tradition for four thousand years, and within this tradition we must continue" in F. Guarrera, Op. cit., p. 63.

^[11] G. Grassi, *Scritti scelti 1965-1999*, Franco Angeli, Milan 2000, p. 387.

^[12] These precedents are explicitly cited by Linazasoro in the article “Su Valdemaqueada”, Op. cit., pp. 68-75.

^[13] "Perhaps the observation of things has been my most important formal education; then observation turned into a memory of these things. Now it seems to me that I see them all arranged like tools in neat rows; lined up like in a herbarium, a list, a dictionary" in A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Nuova Pratiche, Milan 1999, p. 32.

^[14] "Two fundamental differences must be highlighted: neither the light in Valdemaqueada nor its fragmented – quantum-like, as Chueca would say – space have anything to do with the ‘black light,’ nor with the spatial unity and continuity of Klippan. The single pillar in Klippan centralizes the space, while in Valdemaqueada it divides it" in J. I. Linazasoro, “Su Valdemaqueada”, Op. cit., p. 74.

^[15] Construction here is understood as *ars tettonica*, or as Schelling wrote: "an art capable of enveloping the bare form of construction with the symbolic element of order" and thus as "a principle of art that envelops, and therefore materially decorates [...]; narrating the daily effort of bearing the burden of construction" Cf. N. Braghieri, *Architettura arte retorica*, Sagep, Genoa 2013, p. 184.

^[16] J. I. Linazasoro, “Su Valdemaqueada”, Op. cit., p. 72.

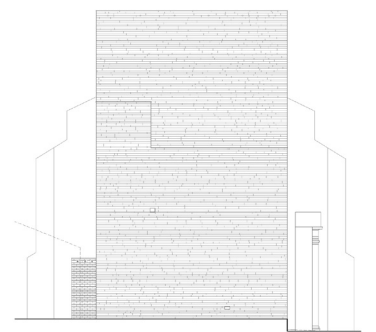
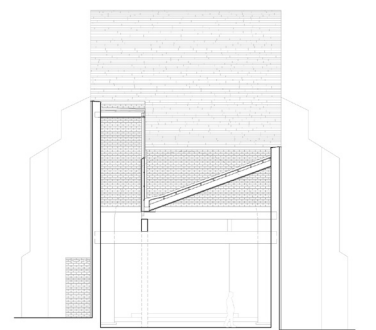
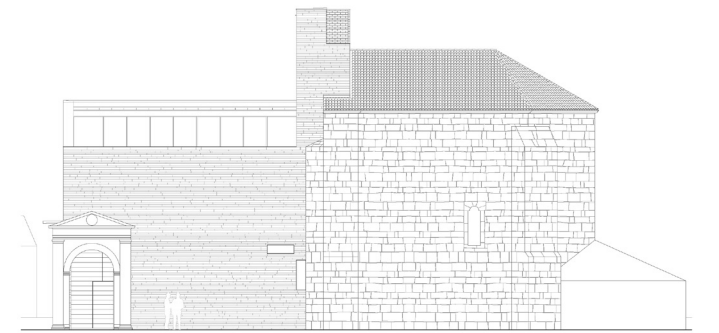
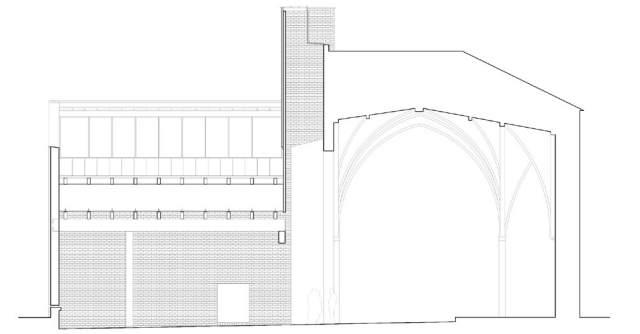
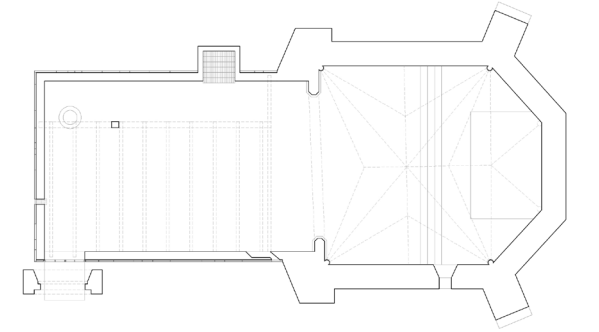
^[17] Cf. J. I. Linazasoro, “La logica della costruzione”, Op. cit., p. 8.

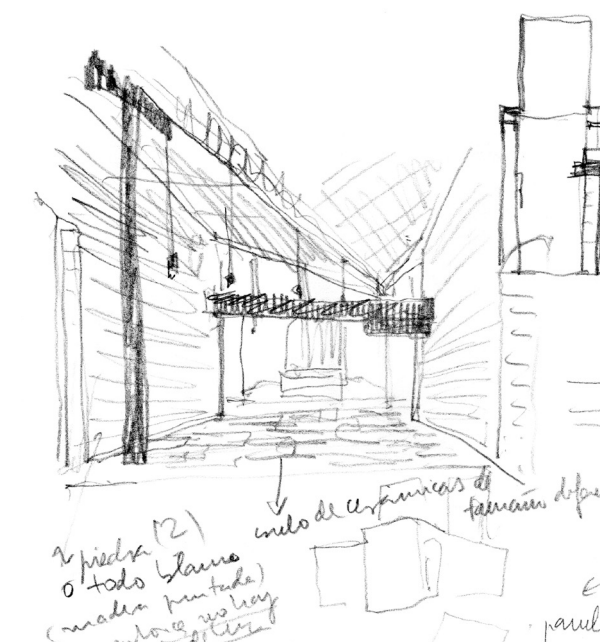
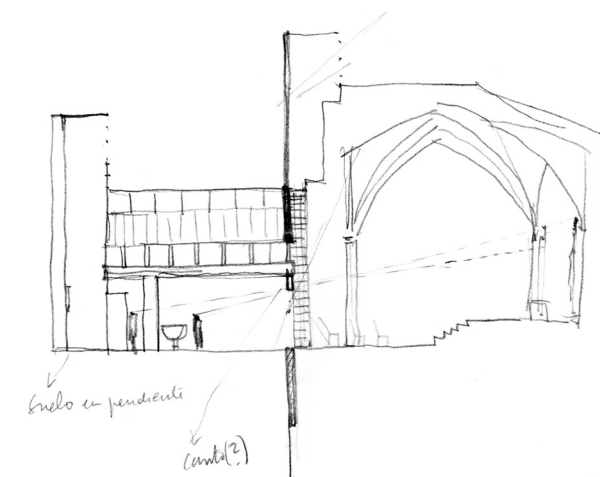
^[18] F. Venezia, Op. cit., p. 10.

^[19] J. I. Linazasoro, “Su Valdemaqueada”, Op. cit., p. 72.

^[20] G. Pozzi, *Tacet*, Adelphi, Milan 2013, p. 42. The quality discussed here refers not to architecture but to books.

^[21] C. Marti Aris, *Silenzi eloquenti*, Marinotti, Milan 2002, pp. 109, 121.









Progetto: José Ignacio Linazasoro Rodríguez
Collaboratori: Juan Carlos Corona Ruiz, José María García del Monte,
Nicolas Polli, Davide Scardua
Cliente: Consejería de Educacion. Comunidad de Madrid
Cronologia: 1997-2001
Fotografie: Javier Azurmendi

p. 99
Veduta esterna della facciata sud, foto © Javier Azurmendi
pp. 102-103
Interno, foto © Javier Azurmendi
Piante, prospetti e sezioni
pp. 104-105
Viste dello spazio a doppia altezza penetrato dalla luce, foto © Javier Azurmendi
Schizzi di studio
pp. 106-107
Interno, foto © Javier Azurmendi
pp. 108-109
Portale di ingresso, foto © Javier Azurmendi
Prospetti del portale di ingresso

