

## LA IGLESIA DE SAN PAOLO EN RHO (MILÁN, 1978/90)

**Luigi Leoni y padre Costantino Ruggeri**

**Andrea Longhi**



*The church of San Paolo in Rho (Milan, 1978/90)*

Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidade da Coruña  
eISSN 2173-6723  
www.boletinacademico.com  
Número 4 (2014)  
Páginas 91-102  
Fecha de recepción 29.10.2012  
Fecha de aceptación 22.01.2013

<https://doi.org/10.17979/bac.2014.4.0.1013>

### **Resumen**

Las superficies sinuosas de la iglesia de San Paolo ofrecen una doble cara. Hacia el interior, responden a la articulación de la acción litúrgica; hacia el exterior, se insertan en la trama verde del paisaje periurbano, en el límite entre la ciudad y el contexto rural. Espacio litúrgico y ambiente externo establecen, por tanto, una fuerte relación dinámica: una correspondencia física (de reciprocidad volumétrica entre las paredes cóncavas y convexas), pero sobre todo, una correspondencia visual y lumínica, gracias a las vidrieras policromas que permiten una dialéctica siempre diversa entre los volúmenes marmóreos de los polos litúrgicos, las superficies blancas que los acogen y la luz coloreada que los ilumina.

### **Abstract**

The sinuous surfaces of the church of San Paolo offer a double-sided. Inland, respond to the articulation of the liturgical action, outwards are inserted into the weft green suburban landscape, at the boundary between the city and the rural context. Liturgical space and external environment provide therefore a strong dynamic relationship: a physical map (volumetric reciprocity between the concave and convex walls), but above all a visual and lightly correspondence, due to the polychrome glass windows that allow a dialectic always different between the marble volumes of liturgical poles, white surfaces that host and colored lights that bathes them.

### **Palabras clave**

Iglesia, Rho, liturgia, vidriera, Costantino Ruggeri

### **Keywords**

Church, Rho, liturgy, stained glass, Costantino Ruggeri

## PREFACIO

La arquitectura religiosa italiana de la segunda mitad del siglo XX es un fenómeno cuantitativamente relevante, cuya interpretación historiográfica todavía se resiente de categorías críticas muy limitadas. Si se considera que en los diez primeros años transcurridos tras la Segunda Guerra Mundial, la *Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra* en Italia examinó cerca de 5000 proyectos, para llegar a 10000 a mitad de los años ochenta, es evidente que el conocimiento de un patrimonio tan inmenso como este es, a día de hoy, absolutamente parcial, y está limitado a las obras de los *maestros* o a la actividad de los obispos más famosos.

Paradójicamente, siguen siendo desconocidas las cuestiones subyacentes a la arquitectura para la liturgia: ¿Quién elige el lenguaje arquitectónico que adopta una iglesia? ¿Cuál es el rol teológico del promotor para configurar el trabajo del proyectista? ¿Qué comprensión de la arquitectura y de su significado tienen los fieles que frecuentan el edificio y que participan en los ritos? ¿Cuáles son los actores que entran en juego alrededor del proyecto y de la obra de una iglesia, sobre todo en escenarios difíciles de conflictividad política y social? ¿Cuál es la relación entre los (pocos) *monumentos* y la praxis edilicia habitual?

En resumen, todavía son raros los estudios que toman en consideración fuentes documentales específicas para el estudio de los nodos temáticos más complejos: el valor social y eclesial de la arquitectura religiosa; el papel de la arquitectura para condicionar la vida cotidiana y la autopercepción de la comunidad; o las características que determinan la calidad y el éxito de una nueva iglesia en los diversos contextos.

Se vuelve, por lo tanto, necesario proponer una aproximación interdisciplinar, atenta a las dimensiones teológica, pastoral, social e institucional de la Iglesia, considerando no sólo las fuentes habituales para el análisis de la arquitectura (documentos del proyecto), sino sobre todo, las huellas relativas a la percepción comunitaria y social del edificio presentes en la correspondencia entre promotores y arquitectos, en los boletines parroquiales y asociativos, en la literatura religiosa y teológica, en los periódicos y en las biografías, en los asuntos políticos locales, en los informes de prensa y televisión, en el cine o en las citas literarias.

El texto que aquí se presenta ofrece el boceto de un método, pero sobre todo pretende abrir un recorri-

do de profundización y análisis locales, intentando acercarse a una lectura de las iglesias no solo formal, sino también global. La lectura comienza en el interior (aspectos litúrgicos), para reflexionar acerca de la forma de la comunidad (aspectos eclesiológicos y pastorales), para llegar, al fin, al exterior (aspectos sociales y urbanísticos).

Por último, cabe apuntar que la historia de una iglesia no se termina en el proyecto, ni tampoco en el proceso de su construcción. Toda la vida de la comunidad es una obra continua, sea pastoral o sea artístico-arquitectónica. La vida del edificio deviene una vida cotidiana, en la cual todos los días alguien es llamado a renovar las elecciones, a abrir nuevos caminos o a volver atrás en caso de error. Naturalmente, es difícil documentar una obra permanente: entrevistas, recuerdos, encuentros, volúmenes locales de memorias o boletines parroquiales son testimonios acaso infravalorados por la literatura histórico-arquitectónica, que, sin embargo, restituyen de un modo precioso la autenticidad de la experiencia y las exigencias expresas de la comunidad.

## LAS DECISIONES

La parroquia de San Paolo fue creada en marzo de 1970 por el arzobispo de Milán, el cardenal Giovanni Colombo, para el servicio pastoral de un nuevo distrito llamado Burba, nacido en el noroeste del centro histórico de Rho y satélite de la iglesia de San Vittore, entonces dirigida por mons. Carlo Maggiolini. En el nuevo barrio se esperaba el asentamiento de unas 1.500 familias (Fig. 01-02). Para las actividades iniciales, el primer párroco, don Enrico Casati, utilizó un apartamento y un sótano en via Fermi, acondicionado como aula litúrgica. A estos primeros lugares de culto provisionales siguieron otros en via Molino, via Giovenale y, posteriormente, en via Pregnana.

Gracias a una donación, se consiguió un terreno para la construcción de una iglesia provisional al final de via Castellazzo (arquitectos Banfi y Tavecchia), cuyos muebles fueron realizados por la carpintería del Collegio degli Oblati, dirigido por el padre Giuseppe Maganza, él mismo experto artesano (Fig. 03).

Desde 1978, tras la adquisición de otra parcela de terreno adyacente, en via Mattei, la parroquia —dirigida desde 1975 por don Pasquale Colombo— inicia el diseño de una iglesia definitiva, encomendada al padre Costantino Ruggeri, a quien el párroco había conocido en los meses anteriores (Fig. 04). El proceso, sin embargo, se retrasa, debido a las restricciones





- 01 La situación actual de la iglesia en el barrio.
- 02 El espacio abierto formado por la via Mazzolari esquina via Castellazzo, frente a la puerta de acceso a la nueva iglesia.
- 03 La primera iglesia provisional, en la actualidad.







06 La marquesina de entrada; detalle del óculo.

07 La marquesina de entrada; detalle de la gárgola.



ambientales que por entonces afectaban a toda el área que rodea la cercana Villa Scheibler. Una *primera piedra* fue bendecida en 1985, pero al año siguiente —después de la llegada del nuevo párroco, el padre Giovanni Gola— se revisó la ubicación de la nueva iglesia que se trasladaría a la esquina de via Castellazzo y via Mattei, resolviendo así los problemas urbanísticos. La nueva ubicación de la iglesia requirió una revisión del proyecto, que fue aprobado en mayo de 1988; en septiembre comenzaron las excavaciones. En la primavera siguiente se colocó en su sitio definitivo la *primera piedra*, ya bendecida en 1985. Las obras se desarrollaron rápidamente, hasta la inauguración, que tuvo lugar en diciembre de 1990, y la dedicación del 22 de septiembre de 1991, presidida por el cardenal Carlo Maria Martini.

La construcción de la sede definitiva de la parroquia, sin embargo, no marcaría el final de las actividades de enraizamiento de la comunidad sobre el territorio. De hecho, para responder a las nuevas exigencias que planteaba el distrito Stellanda —un área de desarrollo residencial y comercial, carente de instalaciones religiosas y sociales y apenas conectado con la sede parroquial— entre 2005 y 2008 se construyó una nueva iglesia sucursal, proyectada por Gianfranco Kirn y Susanna Croce y dedicada a Santa María.

## LOS CONTEXTOS

El amplio terreno de casi dos hectáreas, formado por sucesivas adquisiciones y destinado a la iglesia, al *oratorio* —los equipamientos parroquiales— y

a los campos deportivos, se encuentra en el borde occidental de Rho, inmediatamente detrás de la carretera de circunvalación (via Enrico Mattei), en un área vacía destinada desde los años setenta a ser ocupada intensivamente por construcciones de varios pisos. El nuevo complejo parroquial, situado en el vértice noroeste de la parcela, se convierte en el único lugar de reunión de un tejido urbano que creció de modo sustancialmente anónimo sobre una trama viaria episódica y carente de espacios públicos, en una zona de fuerte contraste entre el paisaje urbano, denso y fragmentado, y el paisaje rural periurbano que se extiende más allá de la carretera de circunvalación.

Desde el punto de vista temporal, el proyecto se sitúa históricamente en la primera fase del episcopado del arzobispo de Milán cardenal Carlo Maria Martini (1979-2002), puesto en marcha en 1989 aprovechando la inercia del conocido «Plan Montini» para veinticinco nuevas parroquias, lo que implicará en pocos años a la creación de más del doble de los edificios inicialmente previstos. La experiencia, sin embargo, es aprovechada por el renovado *Ufficio Nuove Chiese* (Oficina de nuevas iglesias, 1984), dirigida por monseñor Giuseppe Arosio, y la cooperación entre esta oficina y el Comitato Nuove Chiese (Comité de nuevas iglesias). La iglesia de Rho, por tanto, constituye un precedente importante —si no, tal vez, incluso un estímulo— para la puesta a punto del Plan, demostrando cómo incluso en contextos urbanos fragmentados y marginales es posible intervenir con decisiones audaces en cuanto a lo formal y lo litúrgico, asegurando una calidad artística y arquitectónica de vanguardia.



- 08 Las puertas de acceso a la iglesia, realizadas en acero inoxidable.  
 09 El área bautismal.  
 10 La nave vista desde el presbiterio.

## LOS PROYECTISTAS Y SU ARQUITECTURA ECLESIAL

Los proyectistas llamados a intervenir —el padre Ruggeri, artista polivalente, y el arquitecto Luigi Leoni— están, en ese momento, en una fase de plena madurez: su asociación profesional, de hecho, podía jactarse de una trayectoria de más de veinte años, con muchos logros arquitectónicos llevados a buen puerto en diferentes contextos italianos (Varese, Pavia, Génova), pero también en las iglesias para misioneros en Burundi. Una experiencia, por lo tanto, variada, en la que se rechaza una impresión estética homogénea para adaptarse a las situaciones, contextos y culturas, encontrando una connotación específica incluso para la periferia de Rho.

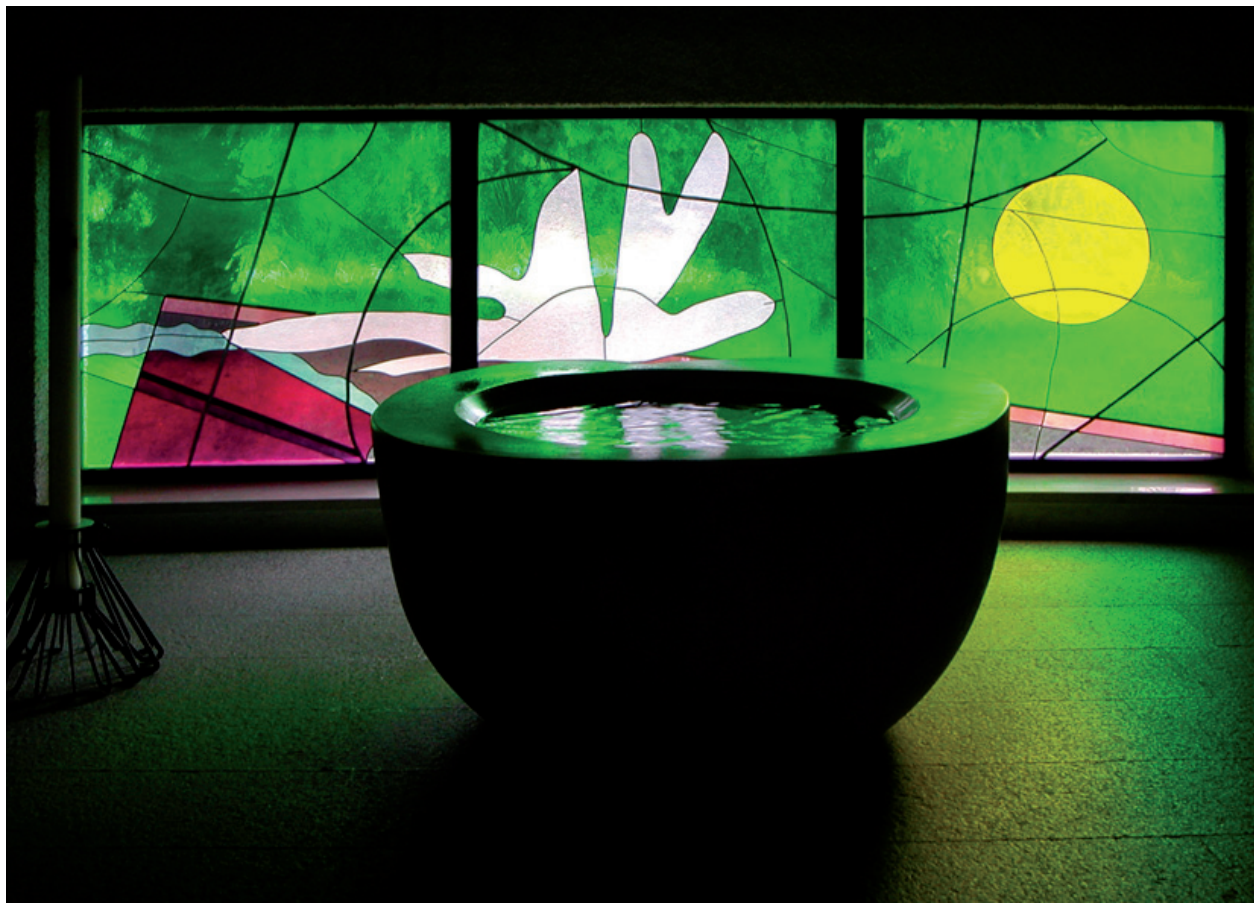
Costantino Ruggeri (Adro, 1925 - Merate, 2007), había entrado en el convento de los hermanos menores de Rezzato en 1944, siendo ordenado sacerdote en el Duomo de Milán en 1951. Ese mismo año comienza su actividad expositiva, ganando el Primer premio de pintura de la galería San Fedele de Milán. En los años siguientes trabaja con Luigi Figini y Gino Pollini en la iglesia de la Madonna dei Poveri, realizando la cruz gloriosa en hormigón y esmaltes. En 1956 entra a formar parte del laboratorio boloñés del cardenal Giacomo Lercaro para el estudio y la información sobre la arquitectura sacra, colaborando con la revista *Chiesa e Quartiere*. En 1959 pide ser trasladado del convento de San Antonio de Milán al de Santa Maria di Canepanova en Pavia, donde abre una oficina de investigación sobre el arte sacro, en la que desarrollará una intensa actividad creativa en el ámbito de las vidrieras y de

los ornamentos sagrados. En 1962 obtiene el diploma en escultura en la Academia de Brera. Desde 1977, a la actividad artística asocia la proyectual en el campo edilicio, en colaboración con el arquitecto Luigi Leoni (Pavia, 1946, t. 1969), con quien ya había trabajado en la elaboración de vidrieras. Durante casi cuarenta años, ambos formaron un sólido equipo que estuvo activo hasta el fallecimiento del padre Costantino<sup>1</sup>.

## EL PROYECTO LITÚRGICO

La ausencia de un espacio público adyacente o incluso de coordenadas urbanas reconocibles dejó un amplio margen de libertad a los proyectistas, que se encontraron así, empeñados en el difícil reto de *inventar* tanto un espacio litúrgico adecuado, como un lugar significativo y reconocible para el barrio (Fig. 05). Espacio interno y espacio externo son, por tanto, recíprocamente plasmados por la flexión de las superficies curvas y blancas, modeladas a partir de la organización litúrgica interna. Una superficie convexa hacia el interior abraza el presbiterio hacia la asamblea dispuesta en abanico en torno al altar y al ambón; la superficie opuesta, cóncava, acoge la fuente bautismal y anuncia el espacio penitencial. La compresión del volumen entre las dos superficies genera dos *extrusiones*: a la derecha se levanta el vértice que aloja el tabernáculo, y que alzándose, asume incluso un valor de señal identitaria urbana; y a la izquierda se despliega la pared que guía hacia el espacio del umbral, conduciendo a los fieles hacia la cavidad de entrada, y acompañándolos luego, a su vez, hacia la salida.







11 Reflejos coloreados de la luz del sol proyectándose sobre la nave.

12 La pieza del tabernáculo con el rosetón.



Los dos accesos a la nave no son axiales con respecto al altar (el baptisterio, ingreso *teológico* —que no funcional— a la celebración se encuentra, de hecho, en posición antipolar), sino que son tangenciales a las dos valvas que envuelven y comprimen el espacio litúrgico. La entrada principal es la sud-oriental, protegida por una amplia y acogedora marquesina dibujada en forma cóncava (Fig. 06-08). La entrada a norte, secundaria, permite también el acceso a la sacristía y a la capilla eucarística y ferial. En el ángulo más próximo al compás de entrada se ha colocado el órgano, al lado del cual y a lo largo del muro que lo separa del tabernáculo, se dispone el coro.

La fuente bautismal se sitúa en posición opuesta con respecto al altar, detrás de la asamblea, en un amplio espacio cóncavo destinado expresamente a este fin (Fig. 09). Al lado del baptisterio, cerca del acceso al área penitencial, encuentra acomodo la imagen para las devociones marianas. La pared curva que genera el baptisterio da lugar —en continuidad espacial y teológica— a la penitenciaría: dos salas, excavadas en el espacio curvo entre las dos valvas orientales de la nave, permiten alojar al penitente y al confesor.

En la nave, la asamblea está dispuesta en abanico alrededor del presbiterio convexo, sobre una superficie ligeramente inclinada hacia el propio presbiterio (Fig. 10). Entre la *pared de luz* sud-occidental y el muro curvo hacia la capilla ferial, los fieles se sitúan de un modo geométricamente flexible, cubiertos por una superficie arrugada como un mantel que parte desde el área bautismal y se alza hacia el vértice del tabernáculo con su relativo rosetón.

Sobre la amplia plataforma del presbiterio (curvada también ella hacia la asamblea como la pared de un ábside dado la vuelta), se ubica la masa marmórea del altar y a su derecha, la *península* del ambón; la sede está detrás del altar, desplazada hacia la izquierda, opuesta, por lo tanto al ambón. Sobre la curva del ábside está colocada la cruz.

El proyecto inicial preveía que el vértice destinado al tabernáculo estuviese en continuidad absoluta con la nave; el intercambio de opiniones entre los promotores y los proyectistas durante el desarrollo de las obras, llevó a introducir una separación entre el espacio de adoración —utilizado incluso como capilla ferial o de diario— y el espacio para la celebración eucarística festiva. Así, un muro bajo de perfil curvo, recoge de un modo protector a la asamblea, y permite una utilización íntima de la capilla ferial. La continuidad visual está garantizada por una larga apertura horizontal, que posibilita la plena visibilidad del tabernáculo desde la nave y viceversa. En el área previa al tabernáculo —inicialmente completamente aislado— se han colocado un altar y un atril para las celebraciones diarias.

## EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO

El programa iconográfico se fundamenta en la complementariedad de dos lenguajes matéricos aparentemente contradictorios: la masa pétreo de los polos litúrgicos y la superficie luminosa de las vidrieras. El color blanco del altar, el ambón, la sede y la fuente bautismal asume diversas variaciones cromáticas a lo largo del día, es-





13 La iglesia, oculta por la vegetación del jardín.

14 Detalle de la fachada posterior.

15 (en la página siguiente) La cúspide de la iglesia, vista desde la vía de circunvalación.



tableciendo así un diálogo cambiante entre superficies que iluminan y superficies que reflejan la luz (Fig. 11).

La *pared de luz* principal, de unos cuarenta y cinco m<sup>2</sup>, es la sud-occidental, y está colocada a la izquierda del presbiterio: es la principal fuente de luz natural, tanto para la asamblea como para el presbiterio. El sol que campea en la vidriera parece casi duplicarse en el rosetón que está sobre el tabernáculo, en el vértice opuesto.

Las adjetivaciones de los otros lugares litúrgicos están encomendadas a vidrieras específicas con cortes diversos: la fuente bautismal aparece acompañada por una vidriera baja de trazado horizontal, tangente al jardín exterior; el confesionario se ilumina mediante una abertura elevada, y está insertado entre las dos valvas que generan la nave; el tabernáculo está acompañado por un corte horizontal alto, y desde el punto opuesto, del citado rosetón (Fig. 12). Por su parte, la cruz metálica presenta una incisión en el cruce de los brazos, hacia la derecha, interpretable como memoria iconográfica de la herida en el costado. Para la devoción mariana se ha elegido un icono oriental de la Virgen de Vladímir (s. XII).

Se han cuidado los detalles menores, como la pila del agua bendita en el atrio o el bajorrelieve en la entrada septentrional.

## EL PROYECTO AMBIENTAL

La formalización del espacio de culto se consigue mediante superficies blancas muy simples, animadas

e iluminadas por grandes vidrieras policromas hábilmente recortadas en las paredes, siguiendo el proyecto litúrgico. El perímetro de la nave, caracterizado por el movimiento cóncavo-convexo, se ejecuta con muros de dos hojas de ladrillo y aislante interpuesto. El revoco, tanto el interior como el exterior, está realizado con gravilla y cemento blancos. La cubierta tiene un trazado hiperbólico, partiendo del área periférica de las puertas y de la fuente bautismal, para elevarse sobre la asamblea como un manto, y culminar en el vértice sobre el tabernáculo. La forma de la cubierta queda definida por un cielo raso de paneles de escayola que reduce notablemente el volumen de aire interior (con algún problema de ventilación en verano) (Fig. 13-14). Incluso la pavimentación contribuye al modelado del espacio: la superficie continua en gneis pulido se inclina algunos centímetros hacia el presbiterio, que se eleva sobre la nave gracias a tres peldaños.

La calidad del ambiente interno está, por lo tanto, definida por el continuo movimiento de todas las superficies del ámbito, verticales y horizontales, y por el contraste entre la simplicidad —casi desnudez— de las superficies y de los objetos, y la rica y cambiante iluminación coloreada, estudiada con extrema atención tanto en lo que se refiere a la orientación del edificio como en lo relacionado con la especificidad de los polos litúrgicos.

La luz, con todo, no es un simple recurso emocional, sino un elemento constructivo con valencias teológicas. Interesante la lectura ofrecida por mons. Gianfranco Ravasi, actual presidente del Consejo Pontificio para la Cultura, en 1995: la luz, de hecho, «es







externa y trascendente respecto a nosotros, pero nos atraviesa, nos especifica, nos calienta, nos da color» (Ravasi, 115); «de modo diferente a otros arquitectos que consideran la vidriera como un instrumento para realizar fascinantes juegos de luces en el interior mismo del proyecto, P. Ruggeri considera la luz como fuente desde la cual fluye y se despliega el templo, su germen, el vientre fecundo. Y la grandiosa, inolvidable vidriera y las otras incisiones de luz de la iglesia de San Paolo son la prueba, que todos pueden experimentar, de esta intuición. Porque se trata de paredes de luz y de sol, más que ventanas. Estas no son sólo *diáfanas* porque se dejan atravesar y traspasar por la luz cósmica, sino que son también *epifánicas*, porque la luz que las atraviesa es una luz celeste y divina, y en ellas se produce casi una epifanía de Dios (...). Las vidrieras no solo iluminan el espacio sagrado, no sólo lo adornan, sino que se convierten en una mirada de Dios sobre nosotros y una mirada nuestra a su torbellino de luz cegadora» (Ravasi, 121). Por lo tanto, «sólo en este espacio el silencio se hace más denso y elocuente que las palabras, como sucede en el lenguaje de los ojos que fluyen entre dos enamorados. Es sólo en este espacio donde la asamblea eucarística se siente *con un solo corazón* y no asociada como en un estadio o en un salón» (Ravasi, 122).

## EL PROYECTO ECLESIAL Y EL PROYECTO URBANO

La parcela destinada al complejo parroquial ocupa un área compacta, colocada como un colchón entre el corazón denso del barrio y la vía rápida de circunvalación, hacia las posesiones rurales de la Villa Scheibler. El crecimiento de los edificios (iglesia provisional y definitiva, casa parroquial, dependencias auxiliares y campos de juego) ha definido un complejo articulado, que ofrece un amplio frente hacia la ciudad con espacios verdes abiertos. Debido a los vínculos urbanísticos preexistentes, la iglesia se colocó en el vértice noroeste del solar, enfocada hacia un área de intensa circulación rodada, y con su forma envolvente, su alzarse sobre el vértice y su ingenuidad formal se propone como referencia visual tanto para los habitantes del barrio como para los transeúntes (Fig. 15). La pequeña plaza

previa está, por su parte, marcada por el volumen de la primera capilla, cuya fachada mira hacia la puerta de acceso de la nueva iglesia. Esa iglesia provisional, desacralizada, ahora se utiliza como espacio de usos múltiples para las actividades parroquiales.

En resumen, no existe una fachada urbana *construida* en este complejo parroquial, completamente rodeado de vegetación. Así como los edificios adyacentes están libremente dispuestos en las parcelas, retrasados con respecto a las alineaciones viarias, del mismo modo la iglesia y el complejo parroquial se disponen libremente en su solar, con amplios espacios de jardín que deben ser considerados como una parte integrante del proyecto. El campanario, inicialmente previsto como referencia paisajística urbana, no se ha realizado.

## LA PRUEBA DEL TIEMPO: LA CONSTRUCCIÓN DE LA COMUNIDAD

Una vez acabado el periodo de las obras, el camino compartido entre los proyectistas, el párroco y la comunidad ha conducido a la adaptación del espacio litúrgico con un pequeño muro de separación entre la nave y la capilla eucarística, que permite definir mejor la escala y el ambiente de las dos modalidades celebrativas —festiva y ferial—, aunque manteniendo un criterio compositivo y espacial unitario, así como la visibilidad total del tabernáculo. La reestructuración del interior también ha definido la nueva entrada norte, que distribuye las circulaciones hacia la nave, la capilla ferial o la sacristía.

En los años posteriores, la iglesia ha conservado la claridad y el brillo de los colores originales, gracias al respecto escrupuloso del programa inicial. Mientras tanto, han continuado las obras de los otros edificios del complejo, destinados a la labor pastoral y social. La vegetación del jardín, decisiva para la cualificación del conjunto, ha crecido considerablemente. Y si la calidad ambiental sin duda ha mejorado, ha dejado comprometida la legibilidad exterior de la arquitectura, cuyo desarrollo ascensional ha quedado escondido por los árboles de gran porte que rodean la iglesia.

### Notas

1. Entre las obras principales de Leoni se pueden citar las iglesias de Santa María della Gioia (Varese, 1974/77), iglesia del Tabernaculo (Genova, 1978/82), Santo Spirito (Pavia, 1979/82), tres iglesias para misioneros en Burundi (1978/87), San Paolo (Rho, 1987/91), San Bernardo a Centocelle (Roma, 1988/93), la capilla Moretti (Erbusco, 1991/92), el santuario del Divino Amore (Roma, 1987/99), San Francisco Javier (Yamaguchi, 1994/98) o la capilla de la Theotokos (Belén, 2002/06). En la actualidad, Leoni prosigue su actividad proyectual en colaboración con Chiara Rovati y preside la Fondazione Frate Sole, fundada por Ruggeri en 1995 y que promueve la arquitectura sacra de calidad en todo el mundo ([www.fondazionefratesole.org](http://www.fondazionefratesole.org)).

### Ficha técnica

Rho, via Castellazzo 67, esquina via don Primo Mazzolari  
Proyecto: Costantino Ruggeri OFM y Luigi Leoni  
Estructura: Gianfranco Kirm  
Dirección de obra: Gianfranco Kirm  
Constructor: Giovanni Musazzi  
Mobiliario litúrgico y vidrieras: Costantino Ruggeri OFM

### Cronología

Primer proyecto: 1978/79  
Bendición de la primera piedra: 8 de septiembre de 1985 (arzobispo emérito de Milán cardenal Giovanni Colombo)  
Proyecto definitivo: 1987/88  
Construcción, mobiliario litúrgico y obras de arte: 1988/91  
Colocación de la primera piedra: 10 de junio de 1989 (mons. Bernardo Citterio, obispo auxiliar de Milán)  
Apertura al culto: 16 de diciembre de 1990  
Dedicación: 22 de septiembre de 1991 (presidida por el arzobispo de Milán cardenal Carlo Maria Martini)

### Bibliografía esencial

«Parrocchia San Paolo Rho», con acceso 30/11/2013, [www.sanpaolorho.it](http://www.sanpaolorho.it)  
Antonio Sabatucci (ed.), *Costantino Ruggeri. L'architettura di Dio* (Milán: Skira, 2005): 86-87.  
Gianfranco Ravasi, «Una scala di luce verso lo 'spazio indicibile'», en *Spazi di luce. 1974-1995. Costantino Ruggeri. Luigi Leoni* (Leumann: Elle Di Ci, 1995): 114-124.  
Giuseppe Arosio, *Chiese nuove verso il terzo millennio. Diocesi di Milano 1985-2000* (Milán: Electa, 2000): 54-55.  
Paola Fertoli, «S. Paolo», en Cecilia De Carli (ed.), *Le nuove chiese della diocesi di Milano 1945-1993* (Milán: Vita e Pensiero, 1994): 259.

### Procedencia de las ilustraciones

Fig. 01. Google Earth  
Fig. 02-03, 06-08, 10 y 12-14. Archivo Andrea Longhi  
Fig. 04-05, 09 y 11. Archivo Luigi Leoni  
Fig. 15. Giuseppe Arosio, *Chiese nuove verso il terzo millennio. Diocesi di Milano 1985-2000* (Milán: Electa, 2000): 55.

### Sobre el autor

Andrea Longhi (Turin 1970), Doctor arquitecto, es profesor asistente en el DIST (DIST Dipartimento Interateneo Scienze, Progetto e Politiche del Territorio) del Politecnico di Torino, donde enseña Storia dell'Architettura en el Master of Science in Urban, Regional and Landscape Planning. Sus principales publicaciones son: *Luoghi di culto. Architetture 1997-2007* (2008); *Architettura, Chiesa e società in Italia (1948-1978)* (2010, con Carlo Tosco); *Faith and culture in the Monferrato of Guglielmo and Orsola Caccia* (2013, con Timothy Verdon) y *L'architettura del battistero. Storia e progetto* (2003, editor). Ha sido ponente invitado en el *VII International Liturgical Meeting* (Bose, 2009), en la *XXXIX Settimana di Studio dell'Associazione di Professori e Cultori di Liturgia* (Brescia, 2011), en el simposio sobre *Modern Catholic Space* (Londres 2011) y en el *III Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea* (Sevilla, 2013). Con Esteban Fernández-Cobián ha organizado el panel «Worship, liturgical space and church building» en el *Second International Meeting EAHN* (European Architectural History Network) (Bruselas, 2012).

[andrea.longhi@polito.it](mailto:andrea.longhi@polito.it)