Zeitschrift: Patrimoine fribourgeois = Freiburger Kulturgüter

Herausgeber: Service des biens culturels du canton de Fribourg = Amt für Kulturgüter des Kantons Freiburg

Band: - (1998)

Heft: 10: L'église du Christ-Roi à Fribourg

Artikel: Le "diadème du Christ-Roi"

Autor: Lauper, Aloys

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1035816

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LE «DIADÈME DU CHRIST-ROI»

ALOYS LAUPER

Comment évoquer le dogme moderne du Christ-Roi sans recourir aux traditionnelles «Majestas Domini» ? Comment suggérer cette royauté ? Par quels espaces et quels attributs ? Comment manifester le patronage de l'église en évitant la trop banale statue de façade ? Comment inscrire les inévitables images liturgiques dans un programme plus vaste intégrant les formes architecturales et quels artistes associer à cette entreprise ? Tels furent les véritables défis de l'aménagement de la nouvelle église de Pérolles.

La chapelle de l'Université de Miséricorde fut le premier sanctuaire consacré au Christ-Roi dans le canton. Même si sa conception doit beaucoup à son implantation difficile, sur une parcelle très étroite, elle offrait déjà quelques éléments de réponse. Composé «en triptyque», ce cube de trois travées pour cinq portées, fut couvert en son centre d'une voûte autoportante tronconique sur quatre colonnes libres, «formant dais»[1]. Des panneaux ajourés remplacèrent les traditionnelles cloisons sur toute la hauteur de la construction. Ces claustras qui sertissent les dalles de verre coloré d'Alexandre Cingria, diffusent une lumière mystérieuse qui fait vibrer l'espace. La surprise passée, on voit se dessiner au milieu de chaque panneau une grande croix. Cette apparition lumineuse fait aussitôt penser au Signe du Fils de l'homme à la fin des Temps[2]. Cette interprétation eschatologique du lieu est renforcée par les deux grandes fresques de Maurice Barraud sur les écrans bordant la nef, la Vision de la Femme et du Dragon[3] d'une part, les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse d'autre part, avec au centre le Cavalier blanc dont l'apôtre Jean dit qu'il porte inscrit sur son manteau, le nom «Roi des Rois»[4]. C'est le futur cardinal Journet qui avait proposé cette iconographie, d'ailleurs renforcée par le Christ blanc (en albâtre) et le tabernacle en cristal de roche, au-dessus de l'autel. La mandorle suggérée par l'emmarchement du chœur et les bancs participait-elle aussi à cette interprétation de l'espace comme demeure de Dieu parmi les hommes, préfigure de la Jérusalem Céleste ?

Les attributs du Christ-Roi

La fonction paroissiale de l'église de Pérolles ne permettait pas des évocations si subtiles. Honegger s'y essaya pourtant, aidé une fois encore par le cardinal Journet, qui définit le programme iconographique de l'église.

1 Fernand Dumas et Denis Honegger, L'architecture des nouveaux bâtiments universitaires, dans: Vie, Art et Cité, Les nouveaux bâtiments de l'université de Fribourg, Lausanne 1941, 66.

2 Matth. XXIV, 30.

3 Ap. XII.

4 Ap. XX, 7-10.

Fig. 59 Le chevet du Christ-Roi, avec la couronne de lumière de Théodore Strawinsky (1969-1971).

L'architecte combina à nouveau des thèmes ou des motifs renvoyant à l'architecture représentative. Au fond du parvis évoquant les grandes basiliques constantiniennes, il proposa d'abord une réinterprétation très personnelle des façades de cathédrales royales, derrière un grand Calvaire avancé, sorte de monumentalisation du motif de la poutre de gloire, placée traditionnellement sous l'arc triomphal (fig. 60). Le pignon de la façade fut traité comme une demi-rosace avec remplages en béton, au-dessus d'une sorte de «galerie des rois». L'architecte renonça d'abord à la tribune extérieure hors-d'œuvre, détachée de la façade, mais directement reliée à la tribune des chantres si l'on en croit les plans de 1945. Cette «loge» du Christ-Roi, portant un Calvaire, n'a guère de précédent. On rappelera pourtant qu'un tel dispositif fut utilisé dans l'architecture paléochrétienne, notamment dans le monde constantinopolitain, pour des édifices impériaux. La chapelle palatine d'Aix s'en est inspirée vers 800, avec sa tribune donnant sur un grand atrium aujourd'hui disparu. Finalement, après de multiples études (fig. 62), le projet fut simplifié à l'extrême, avec un voile convexe en béton brut de décoffrage dissocié de l'arc de la voûte par un bandeau

5 Peter Collins avait contacté Auguste Perret, en 1947, durant son diplôme d'architecture, pour lui demander des photos d'églises conçues par son agence ou l'un de ses élèves. En 1948-1949, il passa 18 mois dans le bureau Dumas & Honegger, à Fribourg. Il rejoignit ensuite l'agence Perret, en 1950. En 1951, il retourna travailler 7 mois chez Honegger avant de s'engager chez Pierre-Edouard Lambert qui travaillait à la reconstruction du Havre. Il fit plus tard une belle carrière académique. Il est notamment l'auteur d'un ouvrage de référence sur l'histoire de la construction en béton: Peter COLLINS, Concrete, Londres 1959 (en français: Peter COLLINS, Splendeur du béton, Paris 1995). Il y affirme que les réalisations d'Honegger, «notamment l'Université de Fribourg, constituaient à ce moment-là l'expression probablement la plus originale et la plus vigoureuse du vocabulaire architectonique de Perret» (502).

6 AP Christ-Roi, CE-7, dépliant publicitaire d'époque.

7 Le catalalogue est loin d'être établi. Les «couronnes de lumière» éclairant la nef sont par exemple du même modèle que celles de l'église du Raincy.

8 Roberto CARGIANI, Auguste Perret, la théorie et l'œuvre, Paris 1994, 172.

9 Fenosa prit contact avec la paroisse en 1954. Le projet en plâtre patiné fut exposé en septembre 1956 au Salon d'art sacré du Musée d'Art moderne de la ville de Paris et publié dans le Figaro Littéraire du 29 septembre 1956. La commande fut passée le 18 février 1957. La pièce fut coulée à la cire perdue dans la fonderie Susse frères à Arcueil. L'artiste présenta un projet pour la Vierge le 29 janvier 1958. L'année suivante, le Conseil de paroisse décida d'en confier plutôt la réalisation au sculpteur fribourgeois Antoine Claraz, qui s'était déjà intéressé à la réalisation du Christ. Ces statues n'ont finalement pas été commandées.

10 «Le président serait d'avis de demander un projet général pour les vitraux de la nef et de la coupole à un artiste de renommée mondiale par exemple Rouo (sic). Il semble que la paroisse pourrait obtenir d'importants subsides en confiant l'exécution des cartons à un artiste de grande renommée » AP Christ-Roi, CE-2 (8 mars 1954).

11 Renseignement de M. Yoki Aebischer.

12 D'après Jacques Biolley, le peintre «avait son atelier à l'Aula de l'Université, dans un futur Décanat». Armand NIQUILLE, Des réalités aux symboles et aux images de la foi, Fribourg 1989, 129.

Fig. 60-62 Etudes pour la façade du Christ-Roi – Assimilée symboliquement au diadème du Christ-Roi, cette façade a été déclinée en de multiples variantes, sur le thème du grand portail de cathédrale, avant d'être ramenée à l'épure actuelle, plus dynamique.

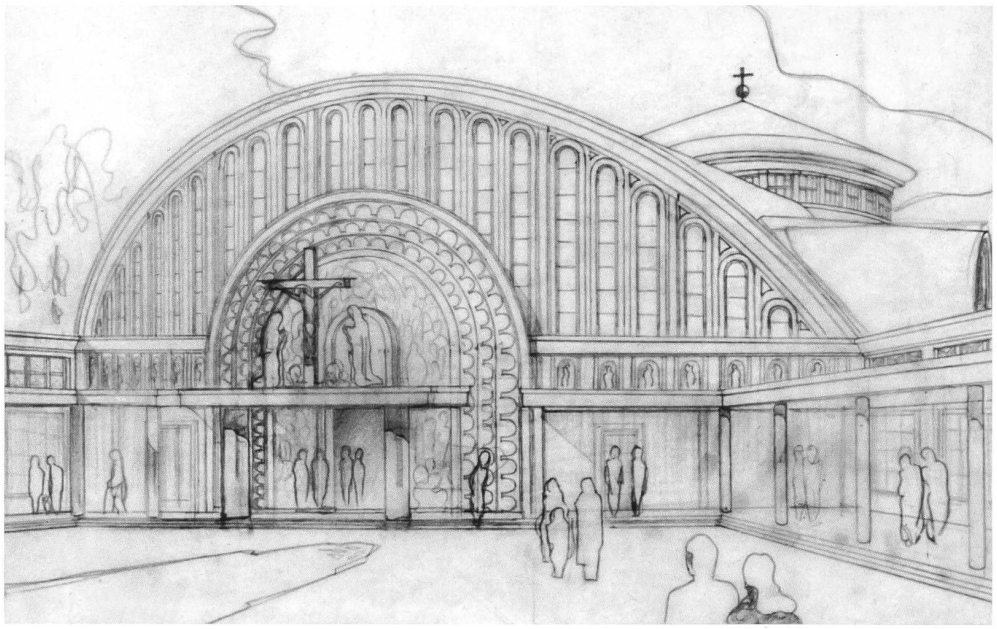


Fig. 60 Projet initial, avec Calvaire précédant un portail à voussures et façade ajourée.

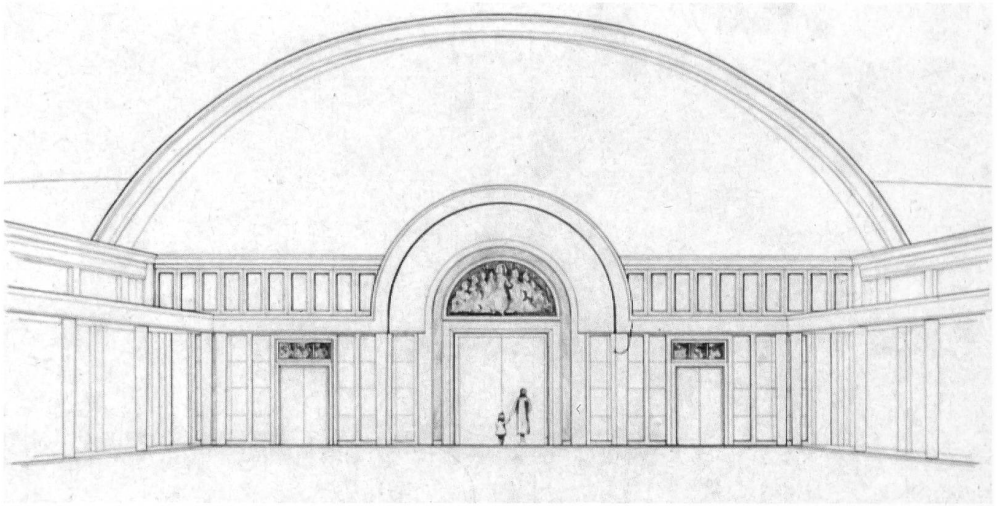


Fig. 61 Variante réalisée, hormis les reliefs des supraportes et du tympan.

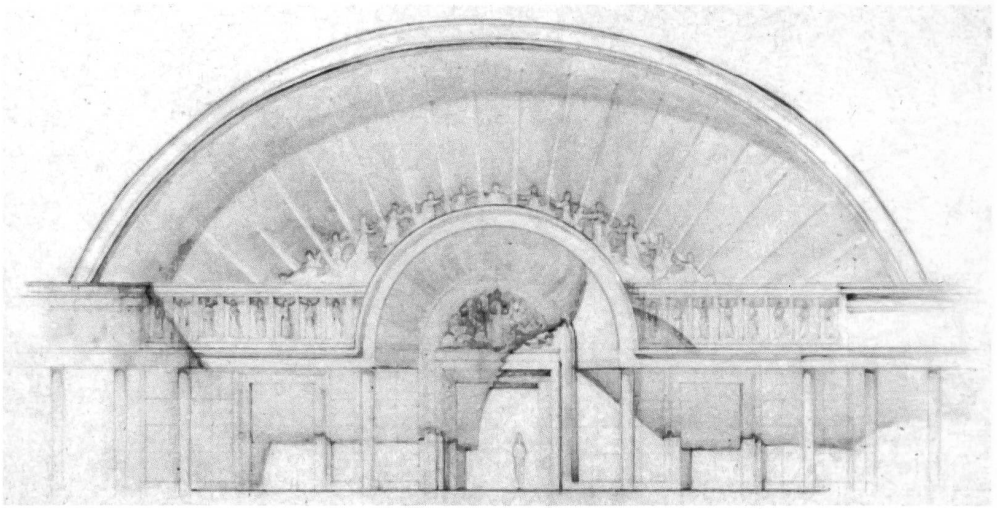
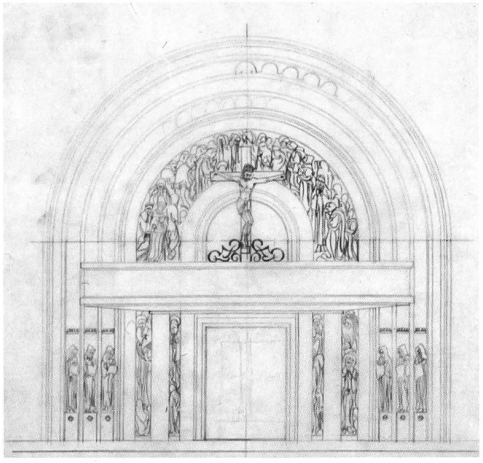


Fig. 62 Variante avec mise en valeur du «diadème».

Fig. 63 Achèvement de la première étape, fin de l'automne 1953. – Les chapelles, derrière le péristyle, attendront 1967 pour être construites.

lumineux (fig. 61). Cette solution raffinée aurait été suggérée par Peter Collins, un jeune architecte anglais, engagé comme stagiaire chez Dumas & Honegger[5]. Sa simplicité formelle ne lui a rien enlevé de sa force suggestive même si l'allusion est devenue moins évidente. Honegger avait en effet présenté ce pignon comme «un majestueux diadème du Christ-Roi», avec «en son centre un grand calvaire entouré d'un nimbe de pierres taillées et d'une rosace de vitraux». Second attribut monumental de royauté, le campanile aurait signalé «la Divine Présence comme une vigie, comme un sceptre monumental du Christ-Roi»[6]. L'idée initiale bien moins évidente aujourd'hui, fut reprise au choeur, dans la couronne de lumière dominant le grand crucifix de l'autel.

Fig. 64 Etude d'un portail avec statues aux piédroits des voussures et tympan agrémenté de vitraux derrière un Christ en croix.



Un Christ-Roi, en croix

Les coupes initiales du projet d'Honegger montrent qu'il prévoyait une poutre de gloire à l'arc triomphal, avec un calvaire en contrepoint du groupe sculpté en façade. Ce tref richement traité aurait dû s'inscrire dans le cylindre du chœur. Il prolongeait en effet l'anneau de béton destiné à porter les claustras de la coupole. La modification du tambour remit en cause ce motif d'ailleurs peu convaincant. Comme le prouvent diverses études (fig. 55), l'insertion d'un Christ monumental dans le choeur, au-dessus de l'autel, fut soigneusement étudiée pour s'inscrire dans le tracé régulateur du chœur. L'utilisation d'un diagramme de proportions est un emprunt supplémentaire au travail d'Auguste Perret[7]. Ce genre de tracé souvent basé sur un double carré, fonctionnait comme un «paramètre de contrôle objectif de la beauté architecturale»[8]. La construction obéissait ainsi à un processus créatif universel, validé par une application à la nature, en particulier aux proportions idéales du corps humain. On serait étonné qu'Honegger n'y ait pas recouru pour une église. La transcendance ne pouvait pas mieux s'exprimer que dans le symbole abstrait du cercle, et cette abstraction évoquait mieux que tout image le caractère sacré du lieu. Pour l'initié, ce tracé régulateur tangent au visage du crucifié résonne comme un dépassement de l'homme vitruvien inscrit dans la sphère. Il prouve aussi l'enrichissement symbolique du travail de l'architecte: parti d'un motif banal simplement transposé dans un contexte nouveau, il aboutit à

13 «J'estime qu'il faut retoucher sérieusement les yeux du Christ dans les dernières stations en particulier: ils sont démesurément grands, trop larges et trop hauts: des yeux qui tiennent à la fois du brigand, d'un homme qui se drogue ou d'un aliéné, de quoi faire peur aux fidèles et en tout cas de ne contribuer en rien à leur dévotion. Je suis de ceux qui estiment qu'il faut respecter un minimum de l'anatomie du corps humain» AEvF, lettre de Mgr Waeber, 21 décembre 1955. Sur les intentions du peintre, voir AP Christ-Roi CE-17D, lettre de Niquille au Conseil de paroisse, 18 juin 1955: «Il fallait, dans des dimensions si réduites, et pour être vu à distance, que le chemin de croix ait une certaine puissance de choc. Pour ce faire, j'ai simplifié, durci la forme (...), les têtes, sans sensiblerie ont de grands nez, de grands yeux».

14 «Un artiste français, M. Camille, parent du RP Fischer, s'intéressait également à la fourniture de vitraux. M. le Curé n'a pris aucun engagement, lui faisant au surplus remarquer qu'une commande éventuelle ne pourrait être faite qu'à des artistes et artisans de la place» AP Christ-Roi CE-2, 30 mai 1958.

15 Un Christ-Roi au centre flanqué d'un apôtre et d'une figure royale, saint ou sainte, à l'échelle 1:10. Le 5 septembre, il proposa un carton pour la figure de saint Paul.

16 Les autels qu'Antoine Claraz aurait dû réaliser ne le furent pas non plus.

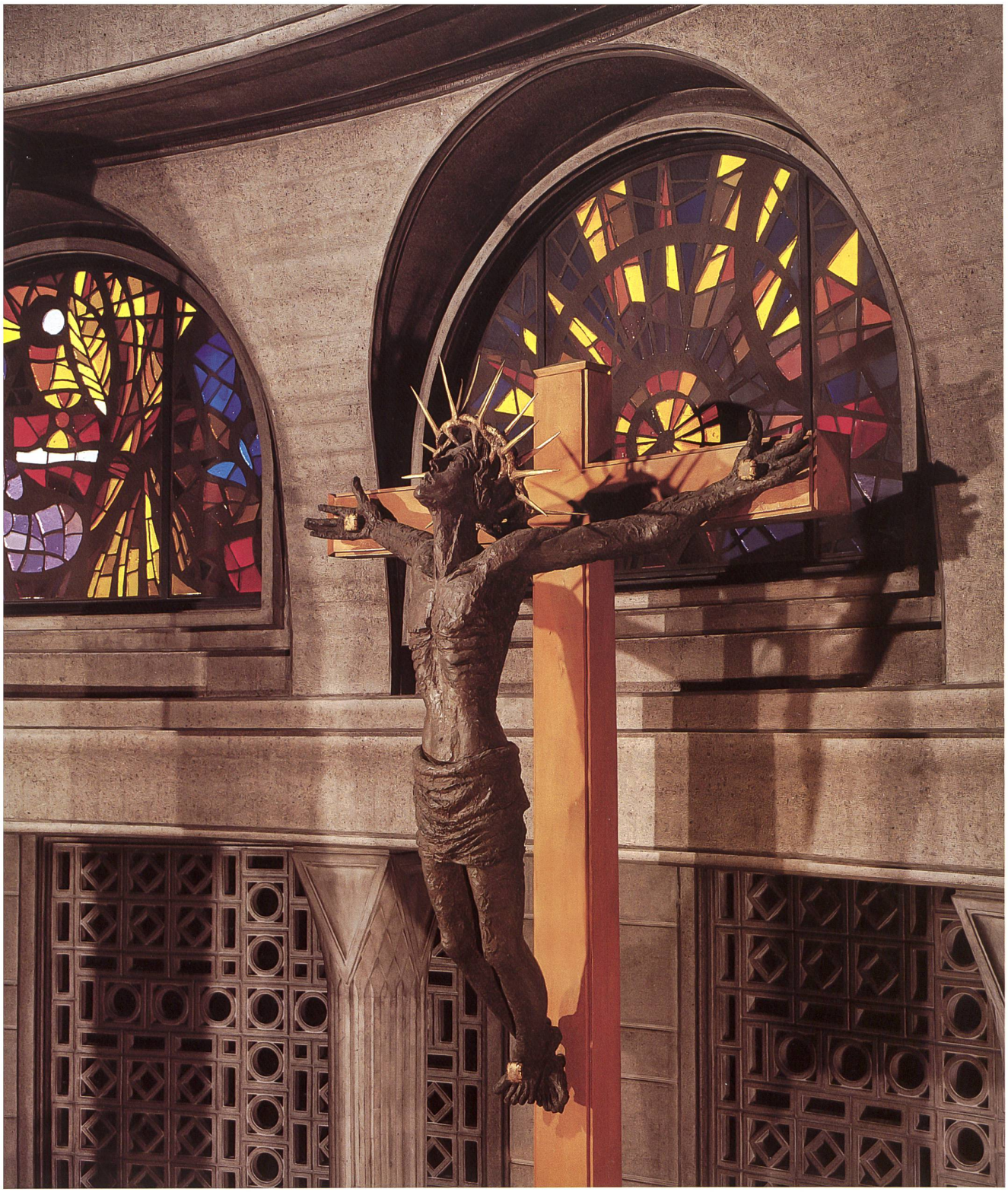


Fig. 65 Apelles Fenosa, le Christ mourant sur la croix, 1957, bronze patiné à l'acide, 280 x 250 cm.

une solution qui enrichit l'image architecturale. Avec son Christ en croix, Apelles Fenosa (1899-1988) a sans doute réalisé l'une de ses œuvres majeures. Installé à Paris depuis 1939, le sculpteur catalan était l'ami d'Honegger, qui lui proposa d'entrer en contact avec la paroisse pour la réalisation du grand Christ du maître-autel et pour un saint Joseph et une Vierge à placer sur les autels latéraux (fig. 55). L'intensité dramatique de son Christ en bronze de 2 m 80, posé en juillet 1957[9], irradie toujours le chœur. C'est l'artiste lui-même qui aurait proposé une gamme d'ors et de bleus

pour les vitraux illuminant ce Christ mourant sur la croix, afin de transformer cette tragédie en une grande épiphanie royale. Les verrières devaient ainsi symboliser le couronnement du Christ au moment de sa mort sur la croix. La réalisation d'un tel ensemble fut, on s'en doute, très convoitée. En mars 1954 déjà, le président de paroisse avait proposé de faire appel à un artiste de renommée mondiale. Le nom de Rouault fut avancé[10], tandis qu'Honegger caressait, dit-on, le rêve de faire venir Picasso à Fribourg[11]. Faute d'argent, on repoussa le projet à des jours meilleurs.

Le chemin de croix du peintre Armand Niquille (1912-1996) (fig. 69) sera finalement, avec le Christ de Fenosa, la seule commande passée dans la première étape du chantier. Là encore, l'artiste fut choisi par l'architecte dans le cercle de ses proches[12]. Le peintre venait de réaliser un chemin de croix pour l'église paroissiale de Fétigny (1954). Honegger lui proposa donc, en 1955, celui du Christ-Roi. Sur fond d'or poli à l'agathe, le peintre a représenté les personnages du drame en costumes modernes, afin de réactualiser les scènes. «Traité dans la technique des icônes et dans la tradition du moyen-âge, populaire et expressionniste», cette œuvre sans concession surprit par son vérisme cru[13]. Par souci de lisibilité, Niquille renonça à la représentation symbolique ou à l'abstraction, dessinant des personnages aux poses hiératiques dont la silhou-

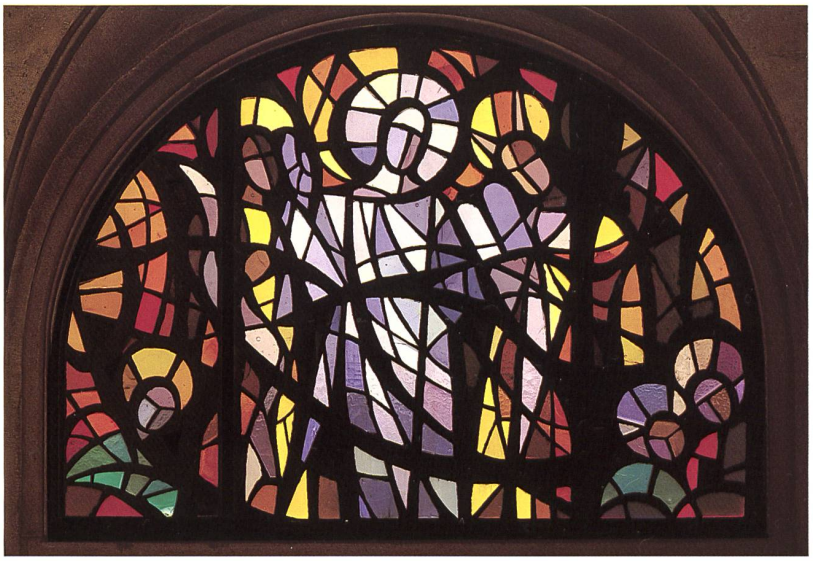


Fig. 66 Théodore Strawinsky, la Transfiguration, dalle de verre, nef, 1971.

Fig. 67 Théodore Strawinsky, les anges du Diadème du Christ-Roi, dalle de verre, coupole, 1971.

17 Le péché originel, le sacrifice de Noé, Abraham, le songe de Jacob, Moïse au Sinaï, le roi David, la vision d'Isaïe, le char d'Ezéchiel, la vision de Daniel et Jean-Baptiste.

18 L'adoration des Mages, le baptême du Christ, la Transfiguration, la Sainte Cène, les Noces de Cana, le miracle de l'aveugle-né, la résurrection de Lazare et la Résurrection du Christ.

19 Labouret avait déposé en 1933 le brevet du vitrail en dalle de verre cloisonné. Beretta a réalisé un cycle de St-Eloi, avec les divers métiers placés sous son patronage. Renseignements fournis par Mme Sophie Luchier, Service régional de l'Inventaire du Nord-Pas de Calais, Lille.

20 Il y travailla de novembre 1973 à mars 1974. Ami de Strawinsky, il avait d'abord proposé de réaliser une mosaïque représentant l'Agneau mystique, sur le mur du tambour d'entrée. On estima alors qu'il était prématuré de concevoir ce décor avant les vitraux. En 1969, Raymond Meuwly avait déjà proposé un projet de décoration pour le baptistère, qui n'avait pas été retenu. Enfin, Antoine Claraz n'a finalement pas réalisé non plus les fonts baptismaux.

21 Honegger, conscient du problème, avait prévu d'éclairer les vitraux depuis l'extérieur: «Décidé notamment d'exprimer architecturalement en façade les supports des projecteurs éclairant depuis l'extérieur les voûtes latérales à travers les vitraux» AP Christ-Roi CE-4A, Journal de chantier d'Antognini, 27 octobre 1951.

Fig. 68 Théodore Strawinsky, buste de saint Joseph, mosaïque sur béton, réalisée par Renato Antonietti, 1947 (Cure du Christ-Roi) – Il s'agit d'une étude pour le saint Joseph à l'Enfant de l'église d'Assy (Haute-Savoie), qui fait pendant à une sainte Thérèse de Lisieux. Ces panneaux de mosaïque (1949-50) côtoyent, dans ce sanctuaire de l'avant-garde française, les oeuvres de Bonnard, Rouault, Matisse, Léger et Lurçat.

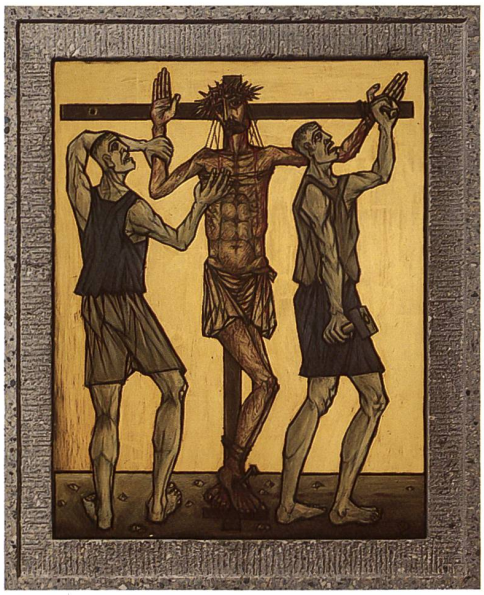


Fig. 69 Armand Niquille, la crucifixion, 11e station du Chemin de croix, 1955. – «Monsieur le Curé gronde parce que les gens commencent à y mettre les doigts. Mais il faut qu'ils puissent y toucher autant qu'ils le veulent comme on caresse les icônes, parce qu'on les aime. Cela fait partie de la dévotion» (Armand Niquille).

ette resterait lisible dans la pénombre du soir. Les dimensions restreintes du cadre défini par l'architecte l'obligèrent à souligner les lignes, à théâtraliser les attitudes, à raidir les formes et à exagérer certains détails, comme ces yeux exorbités qui ont parfois choqué.

La couronne de lumière

La réalisation des vitraux se révéla délicate. Le Groupe de St-Luc en ayant fait sa spécialité dans le canton, il semblait assuré que la commande n'échapperait pas à un artiste issu de ce milieu[14]. Le président de paroisse commit alors une maladresse lourde de conséquence. Le 23 avril 1963, il présenta au Conseil paroissial un projet pour les 13 vitraux de la coupole, élaboré par son fils, le peintre Jean-Baptiste Dupraz (1934-1991)[15]. La polémique qui s'ensuivit retarda le projet, finalement repris lors de la seconde étape du chantier qui aurait dû voir l'achèvement de l'église avec la construction du campanile et des chapelles latérales. A la fin de l'année 1966, Honegger avait repris contact avec le cardinal Journet. Une fois encore, l'architecte préféra donner sa confiance à des artistes qui lui étaient familiers. Il demanda ainsi au maître-ferronier parisien Raymond Subes, de concevoir des grilles pour les grandes portes coulissantes prévues entre les chapelles et les nefs latérales. L'architecte souhaitait en effet conserver, depuis le fond de ces chapelles, la perspective vers le maître-autel, par l'intermédiaire de portes en verre transparent. Devant l'opposition du clergé et du Conseil paroissial, il avait proposé de sertir ces portes d'un encadrement en bronze avec grilles en fer forgé faisant office de filtre. Subes proposa plusieurs projets dès 1967 (fig. 71-73), mais le Conseil finit par renoncer à la dépense, deux ans plus tard[16]. En 1967, on décida d'en finir avec la question des vitraux et on demanda au cardinal Journet de définir leur programme et leur iconographie. Honegger proposa aussitôt d'en confier la réalisation à Théodore Strawinsky (1907-1989). La commission d'experts réunie le 26 avril 1967 accepta à condition qu'on réserve les chapelles aux artistes fribourgeois.

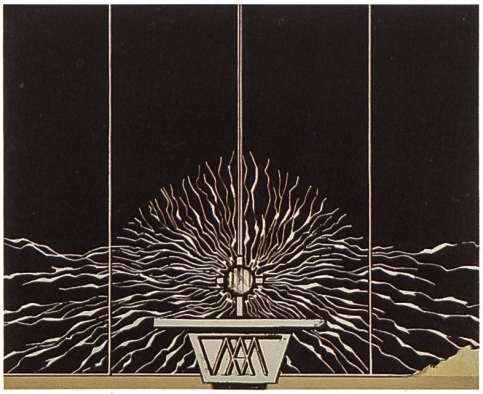
Strawinsky opta pour la dalle de verre, procédé moderne plus en accord avec le béton. Dans une palette de bleus et de rouges sur fond d'or, il traita les thèmes choisis par le théologien pour

Fig. 70 Yoki Aebischer, la Rose mystique des Litanies de la Vierge, dalle de verre, chapelle de semaine (act. chapelle mortuaire), 1972.

évoquer la royauté du Christ. L'ensemble béni en 1971, commençait dans la nef avec les dix verrières préfigurant le Christ-Roi[17]. Les huit verrières du chevet furent réservées à des scènes tirées du Nouveau Testament[18]. La verrière centrale servait de nimbe au Christ en croix. L'ensemble s'achevait en apothéose à la coupole, avec le «diadème du Christ-Roi»: une couronne de 18 anges entourant la colombe de l'Esprit à la verticale de la croix.

Comme il l'avait promis, Strawinsky choisit deux autres artistes pour la réalisation des verrières des chapelles. Une fois encore, il s'agissait de connaissances de l'architecte. Yoki Aebischer (né en 1922) avait créé pour Honegger un ensemble de dalles de verre pour l'église Notre-Dame-de-l'Assomption-des-Buttes-Chaumont, dans le XIXe arrondissement de Paris (1958-1961) tandis qu'Emilio Beretta avait conçu celles de l'église d'Hautmont (1959), réalisées par le maître-verrier Auguste Labouret[19]. Les deux peintres acceptèrent de se conformer au projet de Strawinsky, en adoptant la dalle de verre, en respectant la dominante or et en reprenant les thèmes proposés par le cardinal Journet puis par Mgr Mamie. Pour les bandes horizontales éclairant la chapelle de la Vierge, Yoki traita les litanies de la Vierge (1972) (fig. 70). Emilio Beretta (1907-1974), le rescapé du Groupe de St-Luc, aurait dû terminer l'ouvrage, en réalisant les verrières de la chapelle baptismale. Il fut surpris par la mort alors qu'il en achevait les cartons[20]. C'est finalement le peintre fribourgeois Bernard Schorderet (né en 1918) qui réalisera les derniers vitraux du Christ-Roi (1975-1977), des scènes de la vie de saint Jean-Baptiste et de saint Paul (fig. 74).

Sans contester l'apport important de cet ensemble pour l'église, on peut toutefois regretter que l'achitecture en ait pâtie. Comme on pouvait s'y attendre, les dalles de verre ont mangé la lumière déjà rare qui éclairait l'église. Pour le Christ-Roi, contrairement à la chapelle de l'Université, Honegger avait délibérément renoncé à la typologie des «Saintes-Chapelles du béton armé» développées par Auguste Perret. Doublant les murs aveugles des bas-côtés, les claustras n'ont plus qu'une fonction décorative, visant à renforcer la structure et à alléger la masse, à la manière orientale, comme les panneaux de stuc de l'architecture ommayade. Les claires-voies des



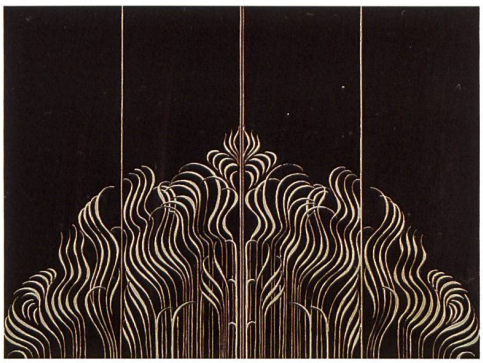


Fig. 71-73 Raymond Subes, projets de grilles pour les portes vitrées des chapelles du Christ-Roi, 1969.

Fig. 74 Bernard Schorderet, la décollation de saint Jean-Baptiste, chapelle baptismale, dalle de verre, 1975-1977.

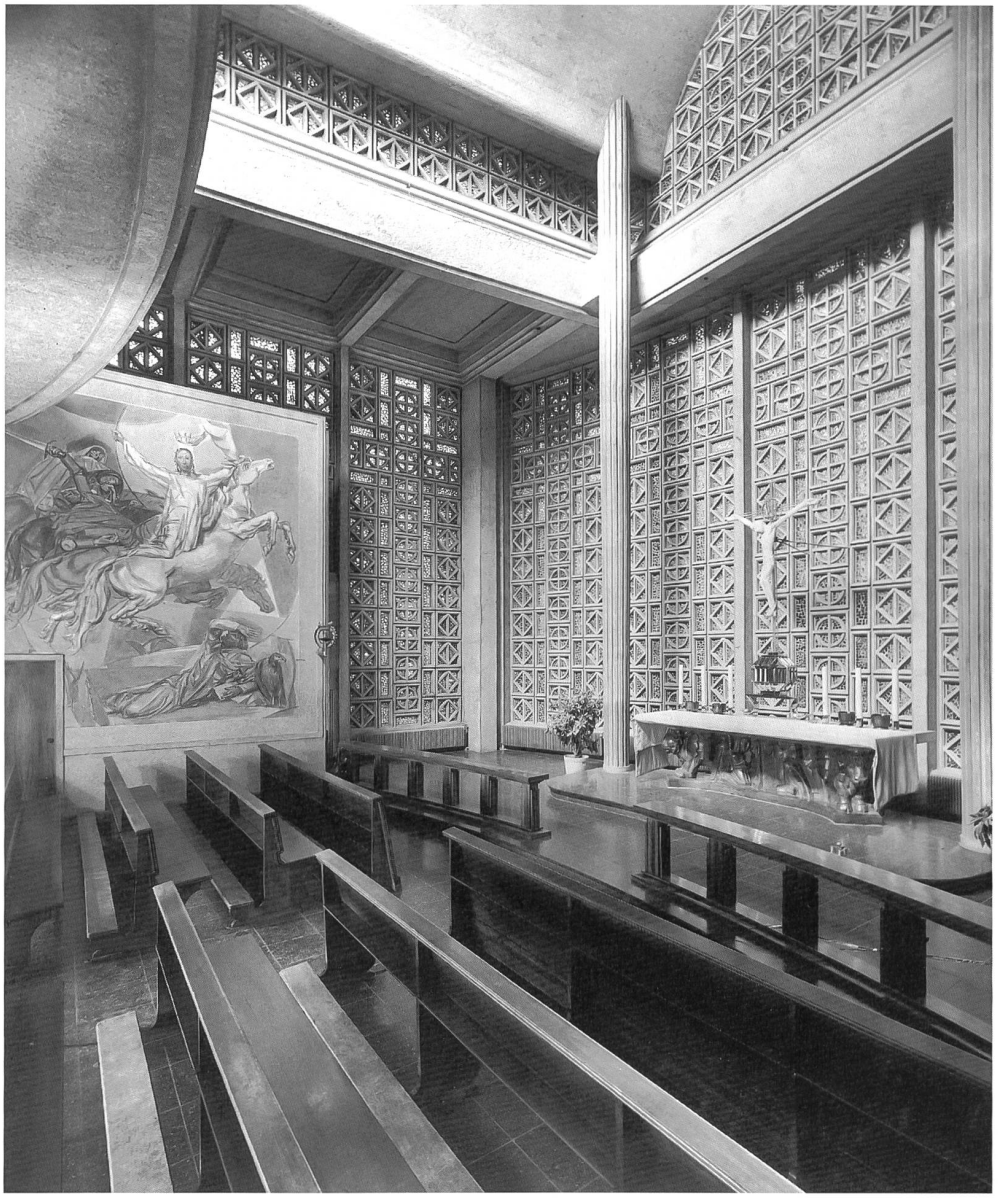


Fig. 75 Vue intérieure de la chapelle de Miséricorde, avec la fresque de Maurice Barraud assimilant le cavalier blanc de l'Apocalyse au Christ-Roi.

berceaux transversaux diffusant leur lumière le long des voiles en béton confirment cette volonté d'inscrire les fidèles dans la pénombre. Par opposition, le chevet très lumineux aurait dû renforcer la symbolique du don de la grâce. Trop denses, les vitraux du chœur ont assourdi l'effet de clair-obscur escompté. Dans ce jeu d'ombres et de lumières, l'architecte a pris un risque qu'il n'a pas pu assumer : celui de renoncer totalement à la décoration[21].

Zusammenfassung

Die Weihe einer Christ-Königs-Kirche war im Kanton erstmalig. Die Architektur verweist auf das Königtum Christi mit Motiven wie dem Baldachin oder den Lichtkreuzen der Claustra, dem Zeichen des Menschensohnes der Endzeit. Im selben Sinne wählte der Architekt für die Fassade nicht eine grosse Skulptur, sondern zog ebenfalls Formen vor, die dasselbe Thema aufgreifen. Die Fassade ist wie ein grosses Diadem konzipiert und der Turm verweist auf das Szepter Christi. Allerdings erschweren der Verzicht auf den Turm und die abstrakte Formulierung der Fassade die Lektüre. Im Innenraum ist bei den Fenstern der Symbolgehalt greifbarer, vor allem in der Engelkrone über dem bemerkenswerten Kruzifix des katalanischen Bildhauers Fenosa.