

LUGARES DE LA ARQUITECTURA SACRA CONTEMPORÁNEA

LUZ MEDIÁTICA VERSUS TIEMPO DE MEDITACIÓN

Andrés Martínez Medina

Escuela Politécnica Superior, Universidad de Alicante, España
Revista EN BLANCO. Nº 11. Arquitectura Sacra. Valencia. Año 2013. (Páginas 06 a 11)
ISSN 1888-5616. Recepción: 10_10_2012. Aceptación: 12_12_2012.

Palabras clave: Arquitectura religiosa, moderna-contemporánea, espacio-tiempo, meditación, luz.
Resumen: En el siglo XX –más de ciencias que de letras– se constata que aún no tenemos todas las respuestas y que, quizás, por ello, se sigue construyendo arquitectura religiosa, de aquí este recorrido sintético por su arquitectura sacra. Este se realiza siguiendo un triple nivel de análisis de estos lugares siempre simbólicos. **Uno:** relativo al **espacio** de la arquitectura que renueva el imaginario mediante sus elementos esenciales. **Dos:** relativo a la capacidad de la luz y la imagen para transformar la liturgia en espectáculo de masas. **Tres:** relativo a la dimensión táctil que muestra el paso del **tiempo**. Porque ¿cuál es la arquitectura de lo trascendente? Quizás la que vuelve a los elementos: tierra (materia), aire (espacio), agua (tiempo) y fuego (luz), permitiendo al hombre mirar a su interior.

Keywords: *Modern and contemporary religious-architecture, space-time, meditation, light.*

Abstract: *In the 20th century, more Science than Arts – it appears that we still do not have all the answers, and so perhaps this is why we continue to build religious architecture, hence this synthetic journey through its sacred architecture. This is done with three levels of analysis of these places that are always symbolic. One: relative to architectural space that renews the imaginary through its essential elements. Two: relative to the light and the image of transforming the liturgy into entertainment for the masses. Three: relative to the tactile dimension the passage of time exhibits. For what is the architecture of the transcendent? Perhaps what returns to the elements: earth (matter), air (space), water (time) and fire (light), allowing man to look inside himself.*

1. Arte y religión: letras versus ciencias

“El alce que el hombre de la Edad de Piedra dibuja en las paredes de su cueva es un instrumento mágico.”

W. Benjamin, 1936

Las preguntas del hombre primitivo que barrían la faz de la tierra, parecía que sólo encontrarán eco cuando se elevaban hacia el cielo, donde se perdían y quizás habitaban los dioses. Estas dos direcciones quedaron establecidas desde nuestros albores: la mirada horizontal de búsqueda y la vertical de oración; ambas: afán de aprender. Hay un amplio consenso en que el arte tiene su origen en las creencias religiosas¹. En el origen: la magia y lo sagrado que, después, serían religión y arte. Los recintos religiosos fueron lugares para hacer visible lo invisible. De hecho, siguen construyéndose templos por todo el mundo que, de siempre, acusan simbolismos del cosmos incluso en pleno siglo XX, dividido por “las dos culturas” según Snow: Ciencias y Letras². Aunque si la última centuria hubiese que calificarla, en atención a sus méritos, debería apostillarse de científica porque el progreso de estos conocimientos han redundado mucho más en la calidad de vida del hombre. Ahora bien ¿dónde queda la religión que explica hacia donde vamos y la arquitectura que nos encauza? ¿Acaso la gente carece de religiosidad? ¿Tenemos todas las respuestas?

En la milenaria tradición cristiana, las referencias en sus iglesias a la cruz del martirio o a la propia bóveda celeste son recurrentes y se sintetizan en dos genealogías de contenedores subordinados a un eje principal –de camino ritual de ascenso espiritual– y ambos dotados de una potente verticalidad porque, ya se sabe, Dios observa desde lo alto. Pues bien ¿qué representan las ‘iglesias’ del siglo XX ahora que los cambios en la cultura han supuesto un salto cualitativo respecto de toda la evolución precedente? Si arte y ciencia han sido capaces de encontrar las esencias de sus materias³ ¿no queda por descubrir la esencia del alma, allí donde el hombre conecta con el universo? Este rol, seguramente, sigue siendo asumido por la religión para una mayoría de personas. Procedemos, pues, a un análisis de la arquitectura sacra del siglo XX en el ámbito cristiano que, lejos de seguir un discurso cronológico de la historiografía clásica, persigue investigar en tres aspectos clave. **Uno:** relativo al espacio de la arquitectura que renueva el imaginario mediante sus elementos esenciales. **Dos:** relativo a la capacidad de la luz y la imagen para transformar la liturgia en espectáculo de masas. **Tres:** relativo a la dimensión táctil que muestra el paso del tiempo.



FIG. 01



FIG. 02

FIG 01 Iglesia de St. Antonius (1926-27) de Karl Moser, Basilea

FIG 02 Iglesia de St. Johannes (1934-36) de Karl Edinger y Ernst F. Burckhardt, Basilea

2. Esencias del espacio: tensión y materia

"Parte del desasosiego moderno se debe a la ausencia de expresividad legítima, a que nos rodean cosas que ostentan un hermetismo que es la negación de lo que supondría la fraternidad que damos por supuesta y que naturalmente debería leerse en la obra del hombre en el espacio."

E. Dieste, ca. 1966

En esta tesitura –avances de la ciencia, renovación del arte– ¿en qué se ha actualizado la arquitectura religiosa? Podría pensarse que, porque los tipos y los usos perviven, las soluciones se repiten. Pero no es difícil generar un listado de piezas religiosas innovadoras, desde 1900, con protagonistas europeos como Wagner, Gaudí, Berlage, Perret, Pleznick, Böhm o Schwarz. Todos ellos realizaron reinterpretaciones en formas nuevas de tipos antiguos; este listado es ampliable hasta el nuevo milenio⁴. Sin embargo,

aquí interesan las aportaciones que se anticipan a su tiempo porque, en el sentido que apuntaba André Bretón respecto de la obra de arte: ésta solo tiene valor cuando tiembla de reflejos del futuro. Y en este sentido, tres décadas antes de que el Concilio Vaticano II (1962-65) dictara sus directrices arquitectónicas para humanizar la liturgia, el sentido del espacio se modifica en los interiores de los recintos cristianos. Una buena muestra es la evolución acaecida en apenas una década por las naves en las modernas iglesias de St. Antonius (1926-27), de K. Moser, y de St. Johannes (1934-36), de K. Edinger, en Basilea⁵. La primera está ejecutada en hormigón armado y vidrio y la segunda en acero y vidrio; las dos están muy iluminadas por sus grandes superficies acristaladas: la primera con vitrales verticales a este y oeste y la segunda con un muro cortina que reviste toda la fachada sur. Mientras en una (FIG. 01), el 'pétreo' espacio se eleva hasta los cielos con dimensiones góticas y bóveda casetonada, en la otra (FIG. 02), la nave –con un techo plano– se define un espacio apaisado y el templo casi deviene en una sala de conferencias. De este modo la morada de Dios se acerca a sus fieles y la vista (vertical) hacia 'el altísimo' se sustituye por otra (horizontal) a la cota de los ojos. El espacio sacro se humaniza al descender el cielo.

Otro episodio interesante es el que sucede por toda Italia tras la II guerra mundial y que Roma, capital del mundo católico, ilustra mejor que cualquier otra ciudad. El crecimiento urbano requiere de la promoción de vivienda pública y, en paralelo, financiar el equipo religioso del barrio. El programa pretende resolver contenedor (Estado) y contenido (Iglesia), pero, dada la situación, los arquitectos logran ambos con el dinero de uno. El contexto artístico del arte moderno favorecía la simplicidad; el contexto social impuso las restricciones. El resultado: un regreso a los orígenes tipológicos (plantas basilicales, de una sola nave y/o centrales) y un espacio sin más añadidos que unos materiales austeros y muy corrientes como hormigón, ladrillo y piedra sin tratar. No hay ropajes añadidos y toda la riqueza de sus superficies se confía a la habilidad de una geometría sencilla, a hacer patentes los sistemas constructivos y a dejar vista la estructura que confiere ritmo y administra la luz. Buenos ejemplos son las iglesias de S. Luca Evangelista (1956-58) cde V. Fausto y L. Passarelli, de S. Gregorio VII (1958-61) de G. y M. Paniconi, y de S. Policarpo (1964-67) de E. Vichi, entre otras muchas⁶ (FIG. 03). Las naves se desnudan como si, al seguir el mismo proceso de descomposición de la materia física o de los materiales artísticos, se pudiera alcanzar la esencia del espacio. Una esencia que se reduce a sus elementos más básicos: orden, estructura y luz, y con ellos se actualizan los antiguos simbolismos del cielo con imágenes más abstractas. Imaginario del espacio sacro que derivaría en metáforas más figurativas de los abismos sideral o abisal.

Como cénit de estos experimentos, citemos el auge de los templos que son sólo hormigón levitando por encima de los fieles, milagro que fue posible gracias, sobre todo, a las láminas y cáscaras armadas que protagonizaron los espacios sacros a mitad del pasado siglo⁷. La producción de P.L. Nervi, B. Spence, M. Breuer, G. Michelucci, E. Dieste y F. Candela (FIG. 04) es exponente de una corriente que afectó por igual a recintos católicos y protestantes en los que las angustias existenciales parecían liberarse en la ligereza de estructuras o en la liviandad de

espacios donde la luz se manipulaba para generar efectos sobrenaturales. En la homilía de la inauguración de la iglesia de S. Nicolás (1959-62) de E. Torroja, en Gandía, el párroco sermoneaba: "Feligrés de hoy y mañana (...) vas a observar (...) ese moderno y maravilloso templo a Dios (...) con su sobriedad de líneas y sus muros suspendidos en el aire⁸". La esencia del espacio sintetizaba las tensiones de sus elementos de sostén, como metáfora del alma humana en frágil equilibrio.

3. Luz y fe: espectáculo mediático de masas

"¿Por qué hay falsos profetas al frente de una iglesia? Y hasta les permiten tener programas de televisión."

Don Omar, 2003

Evidentemente, la arquitectura religiosa se modernizaba por arcaicas que fueran su fe o conservadoras sus jerarquías. Un nuevo paso se da por contaminación desde los *mass-media* audiovisuales. Que los humanos somos más visuales en los procesos cognitivos que dependientes de cualquier otro sentido salta a la vista desde los 'bisontes' de Altamira hasta los 'pantocrátors' medievales. La ventaja de los medios es que llegan a las masas, acompañan la palabra divina con imágenes que seducen. El cineasta Abel Gance apuntaba ya en 1927 que: "Todas las leyendas, toda la mitología y todos los mitos, todos los fundadores de religiones y todas las religiones incluso... esperan su resurrección luminosa⁹", en las pantallas de los cines donde el espectáculo lo proporciona la luz.

Que los oficios se celebren con boato y esplendor es un rito antiguo para ocasiones especiales. Sin embargo, la tendencia a convertir estos en espectáculo dominical, como rito cargado de confraternidad, se detecta ya en las iglesias del Harlem (1916-05) durante el periodo de entreguerras, si bien, con un claro antecedente en el Unity Temple (1905-08) en Oak Park, Illinois, de F. Ll. Wright. Más que templos son teatros, con una disposición que abarca patio, gradas y altar-escenario. La liturgia es representación acompañada de cantos en escena. Esta idea de montaje teatral participativo en la que actores y público se funden para que la celebración sea una fiesta se reelabora cuando todo el espacio es susceptible de ser inundado por la luz: entonces la función se traslada desde el altar hacia la sala atestada de fieles. Esclarecedoras son las palabras de Oscar Niemeyer respecto de qué sucede en estos sacros interiores cuando explica el recorrido hasta dentro de la catedral de Brasilia (1959-70), un camino que lleva a los feligreses por un túnel para alcanzar el centro resplandeciente, paseo que les prepara para la renovada liturgia: "la estructura aérea naciendo de la tierra, un grito de fe y esperanza; después la galería situada en penumbra para preparar los fieles para el espectáculo religioso¹⁰". El recinto tiene la planta circular cubierta completamente de piezas de vidrio cuyos dibujos y colores pretenden ser un cielo unificador (1916, 06) que garantiza la luz necesaria para que todos se vean en la celebración.

El espectáculo se amplifica cuando la envolvente, en su totalidad, es una piel continua de vidrio. Este es el caso de la Crystal Cathedral en Garden Grove (1975-81) de P. Johnson, que asemeja una formación geológica que emerge de la corteza terrestre para acaparar los rayos de sol y difuminarlos

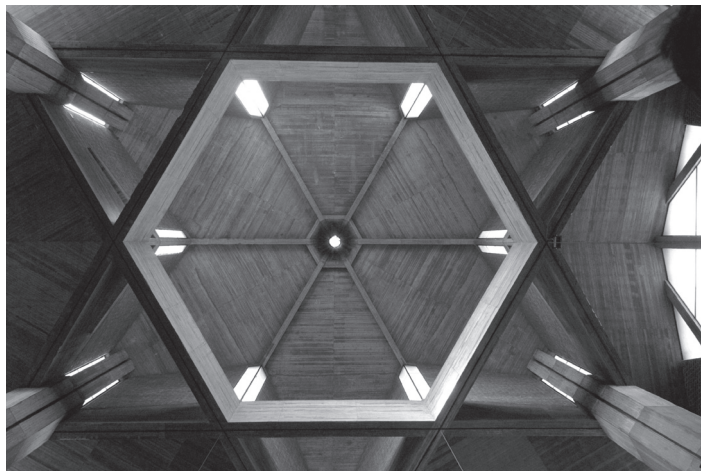


FIG. 03

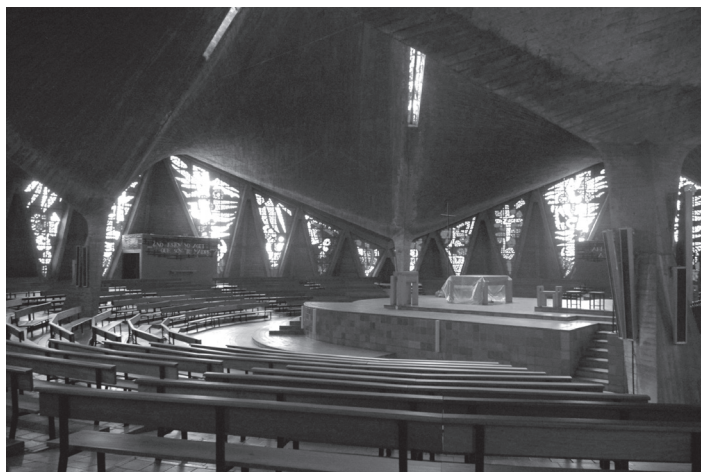


FIG. 04



FIG. 05

FIG 03 Iglesia de S. Policarpo (1964-67) de Giuseppe Nicolossi, Roma

FIG 04 Iglesia Ntra. Sra. de Guadalupe (1961-67) de Félix Cándela y otros, Madrid

FIG 05 Iglesia en el barrio de Harlem (ca. 1930) Desconocido, Nueva York



FIG. 06

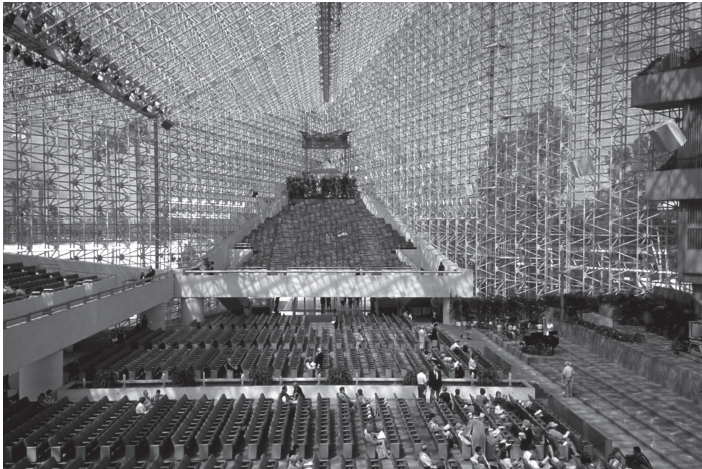


FIG. 07



FIG. 08

FIG 06 Catedral de Ntra. Sra. Aparecida (1959-70) Oscar Niemeyer, Brasilia

FIG 07 Crystal Cathedral (ca. 1975-81) Philip Johnson, Garden Grove

FIG 08 Iglesia de Dio Padre Misericordioso (1996-03) Richard Meier, Roma

en su interior, mostrando a los adeptos en comunidad: unos frente a los otros de modo participativo. Una iglesia, cuya planta en estrella renueva el repertorio tipológico desde una infantil relación del recinto sacro con el infinito cósmico (aunque esta forma tenga claros fines funcionales de aforo). Delante, en el espacio unitario, aparecen pantallas gigantes de televisión donde se emiten los sermones y las actuaciones musicales. La liturgia se transforma en apoteosis audiovisual y mediática elevada a las alturas por la fuerza de los sonidos del órgano –cual retablo barroco–, que se implica en los multitudinarios oficios (FIG. 07). La retransmisión de los oficios convierte en un *reality show* la pastoral del domingo, donde la gente, más que la intimidad individual, desea compartir los gozos de su anhelada felicidad.

Más allá de los efectos de luz y sonido, está la imagen del propio templo cuando esta se plantea como un atractor. La conversión de estas arquitecturas en nuevos iconos urbanos es una de las últimas políticas de la curia católica cuando emprendió un programa de construcciones religiosas mediante concursos y encargos de prestigio. Este es el caso de la iglesia Dio Padre Misericordioso en Roma (2003) de R. Meier, donde la nave principal diluye su jerarquía y renuncia al misterio lumínico que invita a la oración, descomponiendo el espacio en muros ingrátidos y llenándolo de luz blanca a través de grandes lucernarios que los cosen. Una atractiva imagen exterior (FIG. 08), que rememora las velas de la barca de la salvación, sacrifica la solemnidad de la penumbra por la invasión del sol que lastra cualquier posibilidad de recogimiento.

En todos estos lugares sacros que invitan al espectáculo asambleario, la misa ya no es ni ceremonia ni procesión, sino la puesta en escena de un programa ensayado para evangelización mediática de peregrinos. Se trata de lugares donde el tiempo se detiene para los oficios y que, semana tras semana, vuelven a emerger como platos de televisión listos para la grabación. Espectáculo y luz –el séptimo arte– se alían para hacer de la religiosidad un fenómeno contagioso que se vale de los medios de comunicación de masas.

4. Tiempo de meditación: los cuatro elementos

"Fue ayer, y es lo mismo que si dijéramos, Fue hace mil años, el tiempo no es una cuerda que se pueda medir nudo a nudo, el tiempo es una superficie oblicua y ondulante que sólo la memoria es capaz de hacer que se mueva y aproxime."

José Saramago, 1991

Pero no todos los templos que atienden a las milenarias o recientes corrientes cristianas se limitan a aproximar el cielo, recrear nuevas metáforas o mediatizarse como espectáculos congelados en una imagen. Otros miran el paso del tiempo. El que más tempranamente lo demuestra es la capilla de la Santa Cruz en el cementerio Sur de Estocolmo (1935-40) de G.E. Asplund. No hay un emplazamiento más propicio que el de una iglesia de un cementerio para representar el tiempo, porque no hay tiempo más precioso para los humanos que el que transcurre entre su nacimiento y su muerte, y es en esa hora –en el sepelio para la despedida de otros–, donde todo el tiempo vivido precipita en un instante que asemeja, de denso, un inmenso vacío que anticipa la ausencia del ser querido cuando no la propia.

La capilla pone de relieve preguntas sin respuesta. Su perímetro oculta la incineración del cuerpo, pero su orientación hacia la naturaleza convoca su desaparición. La bienvenida la da el agua (del estanque, del *impluvium* y de la fuente), metáfora del ciclo de la vida y evidencia de un diálogo silencioso entre la tierra y el cielo. La acogida y el abrazo tienen lugar bajo el pórtico protector y sobre el suelo que se desborda en un exterior que es interior y viceversa, jugando a desdiseñar los límites de la razón mediante la emoción de las piedras que dirigen la mirada hacia la colina de la meditación. El recinto sagrado se cierra con un muro, pero se abre para que el aire circule entre las personas volviendo gélida o cálida la atmósfera. Y la luz se cuele por los vanos recortados en las superficies hasta alcanzar los instantes dolorosos del ritual de la muerte: encuentro junto al pozo de lluvia, desvanecimiento tras el féretro y recuadro de esperanza que apunta a la colina desde el patio. Agua, tierra, aire y luz se dan cita y convocan al tiempo en cada vida de los presentes, danzando alrededor de un reloj que pende en el tránsito de todos los caminos (FIG. 09). El protagonista es el tiempo mediante la evocación, en sus huellas, de su inexorable paso¹¹.

En el camino de acceso a la capilla de Ronchamp (1950-54) se siente que la cima nos invita y espera. Y en la cima está el túmulo blanco de la ermita que podría asemejar una tumba por la distancia, esa protuberancia artificial de la tierra que Loos llamaría Arquitectura. La pieza reúne las fuerzas del universo y de la vida cuando es el recorrido de la lluvia sobre la cubierta la que señala el camino interior en el suelo del espacio de esta cueva, que esculpida a modo de dolmen, nos conduce desde la tierra hacia el cielo representado en el muro de levante del altar moteado con los diminutos luceros del firmamento. Una conversación múltiple, que recorre el aire de afuera a dentro, se transmite por las ondas de las campanas sobre la hierba, mezcladas con el viento y la atmósfera que llega hasta la nave, suavizándose al penetrar por rendijas de puertas y lucernarios de las fábricas levantadas con las piedras de la vieja iglesia. Tierra, aire y agua se debaten bajo los efectos de una luz misteriosa en el interior, manipulada, generando una penumbra que invita al recogimiento (FIG. 10). Su autor, agnóstico, decía que "Éste es un lugar de oración, un recinto de intensa concentración y meditación¹²"; G.C. Argan se refería al santuario como una "máquina para rezar¹³".

Algunas obras de las últimas décadas insisten en esta dirección que evita exaltar los símbolos directos de la religión –o sus metáforas– y se plantean el sentido de la existencia llevando la mirada hacia el interior a través de la propia naturaleza exterior. Piénsese en la iglesia de los Santi Martiri dell'Uganda¹⁴ (1980) de G. Vaccaro, G. Gualtieri y E. Canino en Roma, la capilla del Agua (1988) de T. Andó en Tomamo (Japón), en las construcciones que jalonan la ruta del peregrino (2010) a la Virgen del Rosario en Talpa¹⁵ (México) o en la capilla Bruder Klaus (2007) de P. Zumthor en Wachendorf (Alemania). En esta última, la integración de los cuatro elementos es poesía: la materia densa del hormigón es puesta en obra con un encofrado de troncos –quemados en la propia 'cueva'– y que tiene una abertura en lo alto por donde desciende la luz, la lluvia y el viento y que, en la distancia, asemeja una estela funeraria. Ninguno de estos cuatro ejemplos se erigen junto a cementerios ni en ellos se

convoca a la muerte, sino que se potencia la fuerza del lugar y se abren a él, incitando al pensamiento, a través de los sentidos, a indagar en el fondo de cada uno. Espacios sombreados, próximos a concepciones orientales¹⁶. Porque las personas, de esta manera, se integran en el universo del que forman parte y, entendiendo los ciclos de la naturaleza, toman conciencia de esta trascendencia. Trascendencia de la condición humana a la que se llega por cualquier senda religiosa. Como dice Tadao Andó respecto de sus obras: "Me gusta pensar en un espacio que te permita olvidar el espacio secular de la vida y centrarte en ti mismo, que es lo sagrado¹⁷".

5. Una reflexión necesaria a propósito de lo sagrado

No resulta extraña esta tendencia al recogimiento en ciertos espacios sacros actuales que nos aíslan del mundo y nos abocan a un precipicio interior frente a un grandioso panorama, el de un exterior mucho mayor que vive en nosotros. Lo sagrado se opone a lo profano y para lograrlo traza un límite de cierre y protección. Como señala M. Eliade, estudioso de las religiones, todo espacio sagrado está aislado por un muro que ha de atravesarse para penetrar en el otro mundo¹⁸. Seguramente para evocar este diálogo, los actuales templos piensen una arquitectura menos visual y más sensorial¹⁹, quizás porque los humanos ansían magia y misterio, no milagros. Y de este modo, recurriendo a las asociaciones entre los cuatro elementos y los sentidos resulta más evidente el discurrir del tiempo: lo sagrado de cada instante pasado que ya no regresa. Una arquitectura donde la vista es necesaria, porque la luz (fuego), dosificada y a medio gas, da cuerpo y color a las formas y dota de solemnidad al espacio. Donde la materia (tierra) se hace presente en sus texturas para activar el sentido del tacto y la trascendencia del contacto. Donde la atmósfera (aire) se impregna de humedad, temperatura y olores despertando el olfato que activa la memoria y la humildad del recuerdo. También transportando el rumor del líquido elemento (agua), el latido de la vida, hecho de sonido y silencio, despertando el oído, donde anida la música que es la inteligencia más emotiva.

Fuego, tierra, aire y agua, los cuatro estados de la materia –energía, sólido, líquido y gaseoso– convocan los sentidos de la vista, el tacto, el olfato y el oído para crear una arquitectura que, a través de la humildad, la solemnidad, el silencio y la trascendencia, invita a la contemplación y muestran el devenir del tiempo. Esta vertiente de los espacios sacros contemporáneos combina occidente con oriente, transcurre en la penumbra, presenta una vocación aconfesional y precipita tradiciones antiguas de las ermitas apartadas para invocar el sentido de la existencia proyectada sobre la naturaleza. Pero ¿por qué una arquitectura que se implica con la naturaleza? En parte, porque hemos tomado conciencia de que la naturaleza es limitada y está en peligro. Y en parte, porque esta encierra todos los misterios de la vida y, por ende, de la existencia: escucharla es escucharnos, sentirla es sentirnos, conocerla es conocernos. Entre Dios y la Naturaleza no hay un abismo, sino una identidad, la misma que aquella de la arquitectura cuyo espacio contiene al tiempo. En resumen, la arquitectura sacra del siglo XX ha renovado el



FIG. 09



FIG. 10

FIG 09 Capilla de la Sta. Cruz (1935-40) Gunnar E. Asplund, Estocolmo

FIG 10 Capilla de Notre-Dame-du-Haut (1950-54) Le Corbusier, Ronchamp

imaginario simbólico de sus espacios y, simultáneamente, ha desarrollado dos tendencias: la de una arquitectura que atiende más a lo visual y lo multitudinario y otra que atiende más a lo sensorial y lo íntimo. Estas son, seguramente, las dos caras de la misma necesaria moneda: luz mediática *versus* tiempo de meditación como expresión de la vida en comunidad, festiva, y la certeza de la soledad del individuo.

- 1 BENJAMIN, Walter. Discursos interrumpidos I. Trad.: Jesús Aguirre. Madrid: Taurus Ediciones, 1973. 206 p. ISBN: 84-306-1091-X.
- 2 SNOW, Charles Percy. "Las dos culturas" (1959). En: FLORES, Edmundo. Ensayos Científicos. México: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1982 (3ª ed.). 274 p. ISBN: 968-823-006-5, p. 11-44.
- 3 Piénsese en el descubrimiento de las partículas elementales de la materia por parte de la Física a principios del s. XX y el proceso similar que realizan a continuación las vanguardias respecto del Arte, en: WATSON, Peter. Historia Intelectual del Siglo XX. Barcelona: Crítica, 2007. 965 p. ISBN: 978-84-8432-805-6.
- 4 Una magnífica síntesis se encuentra en el monográfico "Recintos Religiosos" de: MONOGRAFÍAS AV. 2002, nº 95. Madrid: ISSN: 0213-487X.
- 5 ZELLER, Christa. Guide to Swiss Architecture, 1920-1990 (2º vol): Northwest Switzerland, Jura, Central Plateau. Stuttgart: Karl Krämer Verlag, 1994. 275 p. ISBN: 3-909145-12-4; pp. 23 y 33.
- 6 MAVILIO, Stefano. Guida all'Architettura Sacra: Roma 1945-2005. Roma: Electa, 2006. 262 p. ISBN: 88-370-4141-1.
- 7 El éxito de las estructuras laminares en la arquitectura de las décadas centrales del siglo XX queda excelentemente expuesta en la conferencia de Carmen JORDÁ SUCH: "Forma y Técnica. Otra arquitectura, otros paisajes" en el Colegio de Arquitectos de Alicante el 10-03-2011 dentro del ciclo Foro-Crítica V.
- 8 La homilía del párroco Juan Miñana es citada por MARTÍNEZ MEDINA, A. Formigó diví, Llum humana. Religiositat i Modernitat en les esglésies d'estiueig del sud valencià. AGUaits, nº 19-20, Valencia: ISSN: 0214-269, pp. 129-162.
- 9 Citado en: BENJAMIN, Walter, ob. cit. p. 23.
- 10 BOTEY, Josep Ma. Oscar Niemeyer. Barcelona: Gustavo Gili, 1996. 255 p. ISBN: 84-252-1576-2, p. 164.
- 11 Inevitablemente los comentarios a la obra de Asplund como a la siguiente de Le Corbusier se nutren tanto de visitas propias como de referencias a MARTÍNEZ SANTA-MARIA, Luis. El árbol, el camino, el estanque, ante la casa. Madrid: Fundación Caja de Arquitectos, 2004. 206 p. ISBN: 84-932542-9-0.
- 12 Le Corbusier citado en: GIL, Paloma. El templo del siglo XX. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999. 229 p. ISBN: 84-7628-277-X, p. 208.
- 13 *Ibidem*.
- 14 Puede verse en MAVILIO, Stefano, 2006, ob. cit., pp. 206-207.
- 15 Pueden verse en: ADRIÁ, Miquel. "Senderos de arte". Arquitectura Viva. 2011, nº 139. Madrid: ISSN: 0214-1256, pp. 67-69.
- 16 Caracterizadas en: TANIZAKI, Junichiró. El elogio de la sombra (1933). Trad.: Julia Escobar. Madrid: Siruela, 2003 (15ª ed.). 95 p. ISBN: 84-7844-258-8.
- 17 AUPING, Michael. Tadao Ando. Conversaciones con Michael Auping. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. 94 p. ISBN: 84-252-19390-6, p. 22.
- 18 Citado por: QUETGLAS, Josep. "Hacia Ronchamp". En: MARTÍNEZ, A., GUTIÉRREZ, M.E.; GUERRERO, S. Le Corbusier, mensaje en una botella. Alicante: ed. CTAA y UA, 2011. 159 p. ISBN: 978-84-614-8578-9, p. 147-157.
- 19 Esta tesis es mantenida en: PALLASMAA, Juhani. Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. 76 p. ISBN: 978-84-252-2135-8.