

6

sexto congreso internacional de arquitectura

pioneros de la arquitectura moderna española

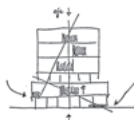
el proceso del proyecto

sixth international congress
on pioneers of spanish modern architecture:
the design process

Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: El proceso del proyecto

Pioneers of Modern Spanish Architecture:
The design process

Coordinación - Coordination
Teresa Couceiro Núñez



FUNDACIÓN ALEJANDRO DE LA SOTA

VI CONGRESO INTERNACIONAL PIONEROS DE LA ARQUITECTURA
MODERNA ESPAÑOLA: EL PROYECTO DEL HABITAR
Congreso celebrado en Madrid, el 28 y 29 de mayo de 2021

6th INTERNATIONAL CONGRESS ON PIONEERS OF SPANISH MODERN
ARCHITECTURE: PROJECTS FOR INHABITANCE
Conference held in Madrid on 28 and 29 May 2021



FUNDACIÓN ALEJANDRO DE LA SOTA

En colaboración con · Organized with



Patrocina · Sponsor



Colaboran con la Fundación Alejandro de la Sota
Collaborations with the Foundation



Coordinación de esta edición ·

Coordination
Teresa Couceiro Núñez

Traducciones · Translations

Jamie Benyei
Sus autores

© de esta edición · for this edition:
Fundación Alejandro de la Sota

© de los textos · texts:
Sus autores · their authors

© de las traducciones · translations:
Sus autores · their authors

© de las imágenes · images:
Sus autores · their authors

Algunas de las imágenes que aparecen en esta publicación han sido extraídas de publicaciones antiguas sin que se haya podido saber de sus autores. Para cualquier reclamación de los derechos de autor de dichas imágenes, rogamos que se pongan en contacto con los editores.

Some of the images in this publication are from old sources whose authors are unknown. Please contact the publisher for copyright issues regarding any of these images.

Diseño · Graphic design
Estudio David Cercós

Edita · Edition
Fundación Alejandro de la Sota
Calle de Breton de los Herreros, 66
28003 Madrid-España
www.alejandrodelasota.org

General de Ediciones de Arquitectura
Avda. Reino de Valencia, 84
46005 Valencia-España
www.tccuadernos.com

Todos los derechos reservados
ISBN: 978-84-17753-33-7
Depósito Legal: V-2621-2021
Imprime: byPrint
Impreso en España

Organización / Organisation

ORGANIZACIÓN, INSTITUCIÓN ORGANIZADORA / ORGANIZATION, ORGANISER

Fundación Alejandro de la Sota, con la colaboración del Ministerio de Transportes, Movilidad y Agenda Urbana y el Círculo de Bellas Artes.

Alejandro de la Sota Foundation, in collaboration with the Spanish Ministry of Transport, Mobility and Urban Agenda and the Círculo de Bellas Artes Cultural Center.

COMITÉ CIENTÍFICO / SCIENTIFIC COMMITTEE

Ignacio Borrego

Catedrático / *Chair Professor*. Technische Universität Berlin, Germany

Francisco González de Canales

Catedrático / *Chair Professor*. ETSAS Universidad de Sevilla

Javier Fernández Contreras

Profesor / *Professor*. HEAD - Genève, Switzerland

Carolina García Estévez

Profesora / *Professor*. ETSAB, Universitat Politècnica de Catalunya

Javier García-Germán

Profesor / *Professor*. ETSAM Universidad Politécnica de Madrid

José Aragüez

Profesor / *Professor*. GSAPP Columbia University, New York, USA

Marta Sequeira

Profesora / *Professor*. FA Universidade Técnica de Lisboa, Portugal

Silvia Blanco Agüeira

Profesora / *Professor*. Cesuga University College, USJ, A Coruña

Eduardo de la Peña Pareja

Profesor / *Professor*. EPS, Universidad San Pablo CEU, Madrid

Ana Pascual Rubio

Profesora / *Professor*. ETSAV Universitat Politècnica de València.

Raimundo Bambó Naya

Profesor / *Professor*. EIA, Universidad de Zaragoza

DIRECCIÓN Y COORDINACIÓN DEL CONGRESO / CONGRESS MANAGEMENT AND COORDINATION

Teresa Couceiro Núñez

CON LA COLABORACIÓN DE / WITH COLLABORATION BY

José Manuel López-Peláez

Moisés Puente

Ángel Martínez García-Posada

Débora Domingo Calabuig

COMITÉ ORGANIZADOR / ORGANIZING COMMITTEE

Alejandro de la Sota Rius

Jorge Consuegra

Luis Lope de Toledo

Carlos Asensio Wandosell

CON LA COLABORACIÓN DE / WITH COLLABORATION BY

Laura Manzano

Violeta Calvo Sánchez

Lucía García de la Serna Jiménez

Carlos Jiménez Ramos

PROGRAMA DETALLADO DEL CONGRESO. ÍNDICE DE LECTURA DE COMUNICACIONES Y DEBATES
DETAILED CONGRESS PROGRAMME. INDEX OF COMMUNICATIONS AND DEBATES

28 DE MAYO/ 28 MAY

ACTO INAUGURAL · OPENING CEREMONY

Juan Miguel Hernández de León

Presidente del Círculo de Bellas Artes

President, Círculo de Bellas Artes

Iñaki Carnicero

Director General de Arquitectura y Agenda Urbana

Director General of Architecture and Urban Agenda

Teresa Couceiro

Directora de la Fundación Alejandro de la Sota. Dirección y coordinación del VI Congreso

Director, Alejandro de la Sota Foundation. 6th Congress management and organisation

LECTURA DE COMUNICACIONES · COMMUNICATIONS

- 014 J.A.CODERCH Y "LAS COCHERAS DE SARRIÀ" (1968-75), DE LA DOMUS AL TEAM 10
J.A.CODERCH AND "LAS COCHERAS DE SARRIÀ" (1968-75), FROM DOMUS TO TEAM 10
Julio Garnica González-Barcena. ETSA Barcelona UPC
- 034 LA EMBAJADA DE PARÍS DE ALEJANDRO DE LA SOTA. UNA ÚLTIMA LECCIÓN DE ARQUITECTURA
THE SPANISH EMBASSY IN PARIS. ALEJANDRO DE LA SOTA'S LAST LESSON IN ARCHITECTURE
Ramón Andrada González-Parrado, Ramón. ETSA UP Madrid
- 054 FACULTADES, DEPARTAMENTOS Y MÚLTIPLES ESTANCIAS. DE LA SOTA Y SU ANTEPROYECTO PARA LA
FACULTAD DE DERECHO Y CIENCIAS DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTIES, DEPARTMENTS AND MULTIPLE ROOMS. DE LA SOTA AND HIS PRELIMINARY DESIGN FOR THE
FACULTY OF LAW AND SCIENCES OF THE UNIVERSITY OF GRANADA
Pablo Jesús Gutiérrez Calderón. U. Málaga

DEBATE CON AUTORES · DEBATE WITH AUTHORS

- 070 EL PROCESO DEL PROYECTO
THE DESIGN PROCESS
Ángela García de Paredes. ETSAM Universidad Politécnica de Madrid

LECTURA DE COMUNICACIONES · COMMUNICATIONS

- 074 DEL ÁNGULO RECTO A LA RETÍCULA HEXAGONAL. PROCESOS GEOMÉTRICOS EN EL CLUB DE GOLF DE LA
GALEA, 1964, EUGENIO AGUINAGA.
FROM THE RIGHT ANGLE TO THE HEXAGONAL GRID. GEOMETRIC PROCESSES AT THE LA GALEA GOLF CLUB,
1964, EUGENIO AGUINAGA.
Iñaki Begiristain Mitxelena e Iñigo García Odiaga. ETSA San Sebastián
- 092 MIGUEL FISAC JUEGA: INVENTIVA Y CONVENCION. LOS EDIFICIOS VEGA QUE NO FUERON
MIGUEL FISAC PLAYS: INVENTIVENESS AND CONVENTION. THE VEGA BUILDINGS THAT NEVER WERE
Ricardo Sánchez Lampreave. EIA U. Zaragoza
- 110 RAZÓN GEOMÉTRICA DESDE INQUIETUDES ORGÁNICAS. EL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE RAMÓN
VÁZQUEZ MOLEZÚN
GEOMETRIC REASONING FROM ORGANIC CONCERNS. RAMÓN VÁZQUEZ MOLEZÚN'S MUSEUM OF
CONTEMPORARY ART
Guiomar Martín Domínguez. ETSA UP Madrid

DEBATE CON AUTORES · DEBATE WITH AUTHORS

- 126 EL MODULO: FORMA Y ESTRUCTURA
THE MODULE: FORM AND STRUCTURE
Félix Solaguren-Beascoa. Director ETSAB Universitat Politècnica de Catalunya

29 DE MAYO/ 29 MAY

LECTURA DE COMUNICACIONES · COMMUNICATIONS

- 130 EL EDIFICIO ARRIBA DE FRANCISCO DE ASÍS CABRERO, MADRID 1962. LA ATALAYA Y EL PAISAJE COMO ARGUMENTOS DE PROYECTO
THE ARRIBA BUILDING OF FRANCISCO DE ASÍS CABRERO, MADRID 1962. THE WATCHTOWER AND THE LANDSCAPE AS PROJECT ARGUMENTS.
José de Coca Leicher. ETSA UP Madrid
- 148 EL LUGAR SAGRADO DEL COMPLEJO RESIDENCIAL EN VISTAHERMOSA: LA PARROQUIA MARÍA MADRE DE LA IGLESIA (JUAN ANTONIO GARCÍA SOLERA, ALICANTE, 1962-1966)
THE SACRED PLACE OF THE VISTAHERMOSA NEIGHBOURHOOD: MARÍA MADRE DE LA IGLESIA PARISH (JUAN ANTONIO GARCÍA SOLERA, ALICANTE, 1962-1966)
Andrés Martínez-Medina y Justo Oliva Meyer. U. Alicante
- 170 CUADRADO AL CUADRADO: LA PARROQUIA DE SAN FERNANDO EN MADRID
SQUARE TO SQUARE: THE SAN FERNANDO PARISH CHURCH IN MADRID
012 **Jesús García Herrero.** ETSA UP Madrid

DEBATE CON AUTORES · DEBATE WITH AUTHORS

- 186 CONTENIDOS SIMBÓLICOS EN EL PROCESO DE PROYECTO
SYMBOLIC CONTENT IN THE DESIGN PROCESS
Carmen Moreno Álvarez. ETSAG Universidad de Granada

LECTURA DE COMUNICACIONES · COMMUNICATIONS

- 190 DIBUJA UNA ESTRELLA: ESTACIÓN DE SERVICIO DISA DE LUIS CABRERA SÁNCHEZ-REAL
DRAW A STAR. THE DISA SERVICE STATION BY LUIS CABRERA SÁNCHEZ-REAL
Dácil Perdígón Pérez. U. La Laguna, Santa Cruz de Tenerife
- 206 EL CANÓDROMO MERIDIANA DE ANTONIO BONET Y JOSEP PUIG TORNÉ, BARCELONA (1961-63). LA FORMA COMO EXPRESIÓN DE LA CONSTRUCCIÓN
THE MERIDIANA DOG-RACING TRACK (CANÓDROMO MERIDIANA) BY ANTONIO BONET AND JOSEP PUIG TORNÉ BARCELONA (1961-63). FORM AS AN EXPRESSION OF CONSTRUCTION
Juan Fernando Ródenas García, Manuel Ferrer Sala y Carlos Gonzalvo Salas.
ETSA U. Rovira i Virgili, Reus. ETSAB, UPC

DEBATE CON AUTORES · DEBATE WITH AUTHORS

- 224 RESISTENCIAS FORMALES. GEOMETRÍA Y FORMA COMO EXPRESIÓN DE LA ESTRUCTURA Y SU CONSTRUCCIÓN
FORMAL RESISTANCE. GEOMETRY AND FORM AS AN EXPRESSION OF THE STRUCTURE AND ITS CONSTRUCTION.
Jorge Torres Cueco. ETSAV Universitat Politècnica de València

El lugar sagrado del complejo
residencial en Vistahermosa:
la Parroquia María Madre de
la Iglesia (Juan Antonio García
Solera, Alicante, 1962-1966)

The sacred place of the Vistahermosa
neighbourhood:

María Madre de la Iglesia Parish
(Juan Antonio García Solera, Alicante,
1962-1966)

Martínez-Medina, Andrés

Universidad de Alicante, Dpto. Expresión Gráfica, Composición y Proyectos,
Alicante, España
andresm.medina@ua.es

Oliva Meyer, Justo

Universidad de Alicante, Dpto. Expresión Gráfica, Composición y Proyectos,
Alicante, España
justo.oliva@ua.es

Resumen: La Parroquia María Madre de la Iglesia (1962-66), obra de Juan Antonio García Solera (1924-2019), se posiciona en el corazón del complejo residencial en Vistahermosa, proyectado como un barrio satélite de Alicante. Esta pequeña iglesia preconciliar (1962), que presenta la planta rectangular y cuenta con una cripta para baptisterio (añadida al proyecto en 1965), se inspira en la secuencia espacial de la capilla de Otaniemi de los Sirens y superpone axialmente el altar superior y la pila bautismal inferior. El muro perimetral de la nave se prolonga fuera definiendo un atrio a cielo abierto que, al girar, da un abrazo a los feligreses y acogía una esbelta cruz. El aula sacra es horizontal, sin pilares, y presenta el techo inclinado (relativamente bajo) disminuyendo hacia el altar (elevado unos peldaños), donde se ubican un Cristo amputado y una Virgen preñada sobre una cabecera ciega, a diferencia del caso finés que hace de la naturaleza su retablo de fondo. Los paramentos se componen como planos independientes y se eligen con cuidado sus acabados —ladrillo, mármol, madera, vidrio, cerámica...—, revelando una austeridad que apuesta por la experiencia táctil de la arquitectura. Las citas cultas de este templo, que se integra en el centro parroquial, son muchas, algunas inspiradas en Fisac, y destacan los diseños del autor para las vidrieras de trazos neoplásticos, los plafones leñosos, los paños de celosía y los altares pétreos. En la esencialidad de la geometría y la materia emerge un cierto ascetismo. El prolífico programa ritual y las dosis iconográficas incorporadas al proyecto inicial fueron promovidas por el padre Juan Cantó Rubio, quien incorpora a los artistas Nóvoa y Belmonte para los murales de la cripta y las tallas, respectivamente.

La investigación parte de la documentación gráfica original de la iglesia custodiada en el estudio del autor incluida en el proyecto del barrio de Vistahermosa: la primigenia del proyecto básico (también depositada en el Ayuntamiento) (1962) y el proyecto de ejecución con los planos, croquis y detalles que lo desarrollan y que García Solera elabora a propósito (1965-66), así como fotografías y prensa de época (1965-66). Se trata de una obra donde la mano del arquitecto alcanza a todos los elementos que singularizan este espacio sacro: su concepción arquitectónica, su función litúrgica y todos sus revestimientos de texturas vistas. Se completa el trabajo con la investigación de las referencias mediáticas coetáneas.

Palabras Clave: Espacio sacro, parroquia preconciliar, tipo religioso, arquitectura moderna, García Solera

Summary: The María Madre de la Iglesia Parish (1962-66), the work of Juan Antonio García Solera (1924-2019), is positioned in the heart of the residential complex in Vistahermosa, a satellite neighbourhood of Alicante (Spain). This small pre-conciliar church (1962), which has a rectangular plan and has a crypt for a baptistry (added to the project in 1965), is inspired by the spatial sequence of the Otaniemi chapel of the Sirens, and axially overlaps the upper altar and the lower baptismal font. The nave's perimeter wall extends outside, defining an open-air atrium that, as it presents itself spatially, embraces the parishioners and supports a slender cross. The sacred classroom is horizontal, without pillars, and has a sloping ceiling (relatively low) decreasing towards the altar (raised a few steps), where a Pregnant Virgin and Amputated Christ are located on a plain wallhead, unlike the Finnish case where nature is portrayed as the background altarpiece. The walls are composed as independent planes and their finishes are carefully chosen —brick, marble, wood, glass, ceramic...— revealing an austerity that relies on the tactile experience of the architecture. The cultural references of this church, which are integrated into the parish, are prolific, some inspired by Fisac, and highlighted in the author's designs for the neoplastic stained-glass windows, the wooden panels, the lattice screens and the stone altars. In the essentiality of geometry and materials a certain asceticism emerges. The prolific liturgical program and the iconographic doses were later incorporated into the initial project were promoted by the priest Juan Cantó Rubio, who commissioned the artists L. Nóvoa and J. Belmonte respectively for the crypt murals and carvings.

The research starts from the original graphic documentation of the church incorporated in the author's study included in the Vistahermosa neighbourhood project: the original of the basic project of 1962 (also in the custody of the Town Hall): and the executive project of 1965-66 where the plans, sketches and details form the development of the project, and which García Solera intently elaborates, as well as photographs and press cuttings from 1965-69. It is a work where the architect's hand touches all the elements that make this sacred space unique: its architectural conception, its liturgical function, and all its finishes. The work is completed with the investigation of contemporary media references.

Keywords: Sacred space, pre-conciliar church, religious type, modern architecture, García Solera

“La arquitectura, como la música, es expresión artística en abstracto. La arquitectura tiene que cumplir, además, otros fines distintos de los puramente estéticos, y estoy tan lejos de creer que los fines estéticos y utilitarios de la arquitectura son antagónicos”. **Miguel Fisac, 1948**

Implantación urbana: un barrio de clase media

Entre 1962 y 1968, Juan Antonio García Solera (1924-1953-2019) (Oliva 2000) proyecta y dirige el barrio satélite de Vistahermosa en la periferia de Alicante destinado a la incipiente clase media, impulsado por la Caja de Ahorros del Sureste de España, que se publicaría en *Temas de Arquitectura* (1969). El complejo residencial se organiza con bloques de 5 y 10 plantas y torres de 16 en el perímetro, adaptando el modelo *Radburn* a edificación abierta en altura, liberando así el área central del tráfico rodado para su uso dotacional y recurriendo a un estudio de soleamiento para generar “una composición plástica grata” (García 1962) mediante una gradación de volúmenes hacia el Mediterráneo, a poco más de un kilómetro y medio (FIG. 2).

Según el arquitecto: “El punto brillante de la urbanización es el conjunto formado por el centro comercial, la iglesia y el equipo deportivo” (García 2007: 49), alrededor del cual “las edificaciones emergen de una manta verde, tan solo cruzadas por las vías de peatones que (...) modela las plazas íntimas de indudable vida” (García 1962). El centro cívico del complejo, sito en su corazón, bascula entorno a dos plazas conectadas: la de la iglesia y la comercial, y, a modo de pulmón, un jardín separado de ambas, inicialmente previsto como un bosque de pinos, luego transformado en un oasis de palmeras, ambos mediterráneos. A cada función un espacio o un edificio y a cada arquitectura pública su propia plaza peatonal: “Todo se ha hecho a escala humana (...), situación que dará más intimidad y delicadeza a la vida cotidiana de sus habitantes” (García 1962).

El proyecto y la memoria de la parroquia de Vistahermosa, 1962

En noviembre de 1962, el arquitecto ultima el conjunto de proyectos de la urbanización de 422 viviendas que se registra en el Ayuntamiento. Dentro del mismo, el equipo parroquial destinado a

FIG. 1 Izq: La parroquia en una fotografía de época con la cruz original, desaparecida (AP-jaGS 1969). Dcha: Exterior actual de la parroquia de María Madre de la Iglesia, complejo residencial Vistahermosa (CRV), Alicante (Autores 2018)
Left: The parish in a period photograph with the original cross, which has disappeared (AP-jaGS 1969). Right: Current exterior of the parish of María Madre de la Iglesia, residential complex Vistahermosa, Alicante (Authors 2018).

FIG. 2 Izq: Planos de Ordenación y Sombras del complejo residencial Vistahermosa, Alicante; Dcha: detalle, situación en la Ordenación coloreando en rojo la parroquia (templo y casa) y en gris oscuro las pérgolas (García Solera 1962)
Left: Layout and shadow plans of the Vistahermosa residential complex, Alicante; Right: detail, location in the layout, colouring the parish (church and house) in red and the pergolas in dark grey (García Solera 1962).



"Architecture, like music, is artistic expression in the abstract. Architecture must also fulfil other purposes than the purely aesthetic ones, and I am so far from believing that the aesthetic and utilitarian purposes of architecture are antagonistic". **Miguel Fisac, 1948.**

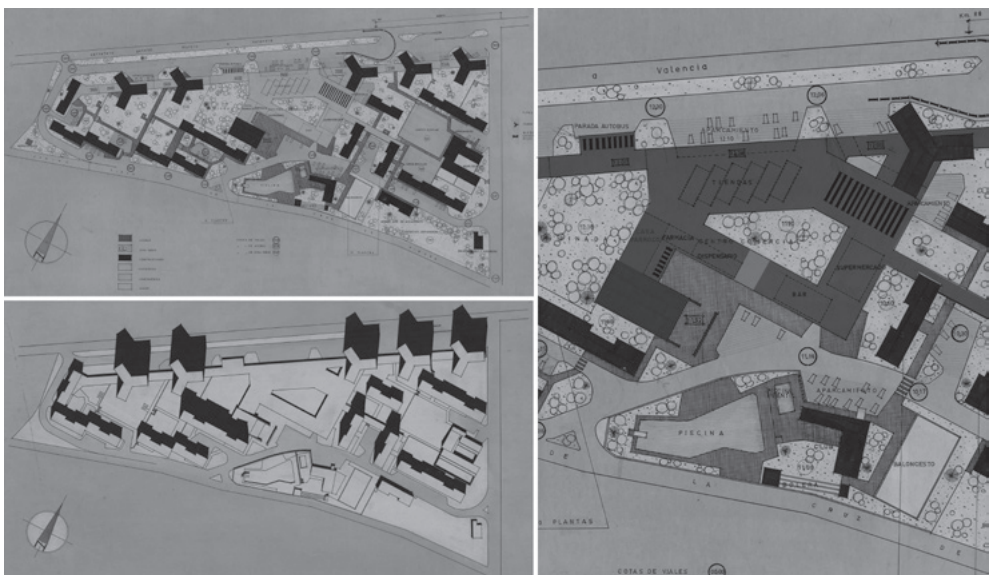
Urban implantation: a middle class neighbourhood

Between 1962 and 1968, Juan Antonio García Solera (1924-1953-2019) (Oliva 2000) designed and directed the satellite neighbourhood Vistahermosa on the outskirts of Alicante for the emerging middle class, promoted by the Caja de Ahorros del Sureste de España, which would be published in *Temas de Arquitectura* (1969). The residential complex is organised with blocks of 5 and 10 floors and towers of 16 on the perimeter, adapting the *Radburn* model to open-height construction, thus freeing the central area from road traffic for its use as a facility and resorting to a solar shading study to generate "a pleasing plastic composition" (García 1962) by means of a grading of volumes towards the Mediterranean, a little over a kilometre and a half away (FIG. 2).

According to the architect: "The brilliant point of the urbanisation is the complex formed by the shopping centre, the church and the sports facilities" (García 2007: 49), around which "the buildings emerge from a green blanket, just crossed by the pedestrian paths that (...) model the intimate squares of unquestionable life" (García 1962). The civic centre of the complex, located in its heart, is built around two connected squares: the church and the commercial one, and, as a lung, a garden separated from both, initially planned as a pine forest, then transformed into an oasis of palms, both Mediterranean. To each function a space or a building and to each public architecture its own pedestrian square: "Everything has been done on a human scale (...), a situation that will give more intimacy and delicacy to the daily life of its inhabitants"(García 1962).

The project and the specifications of the Vistahermosa parish, 1962

In November 1962, the architect finished the set of projects for the urbanisation of 422 houses that was registered with the local council. Within it, the parish building destined to cover the spiritual



cubrir las necesidades espirituales, firmado en septiembre, se proyecta en planta de L con un ala destinada a templo para 300 fieles y otra ala para casa parroquial; ambos volúmenes se elevan un solo nivel. Frente a la componente vertical de los bloques, la parroquia, entendida como un lugar de encuentro comunal, opone su rotunda vocación horizontal (FIG. 4). Ambas piezas acotan la plaza religiosa en dos de sus lados, el tercero lo define una fachada del centro comercial y el cuarto se abre a un aparcamiento tangente a la vía rodada de circunvalación (Varela 2005). La plaza queda en el centro geométrico, pero la iglesia no ocupa una posición central ni ejerce un dominio jerárquico urbano ya que su colocación es lateral, protegiendo el recinto que ayuda a crear (FIG. 2).

Dentro de esta dotación, más que la casa parroquial —colocada como telón de fondo—, destaca la discreta implantación del templo que se traza, en planta, como un sencillo rectángulo y, en volumen, como un prisma apaisado del que sobresale un perfil quebrado, invirtiendo la orientación canónica porque el acceso al mismo se practica desde la plaza, recayendo a levante. La iglesia se sitúa a espaldas de dos bloques que la protegen de la cegadora luz del sur (FIG. 1). García Solera la describía con las siguientes palabras: “Al estudiar el tema se ha tenido en cuenta coordinar la simplicidad del programa con la buena función interna, traducida al exterior en volúmenes que por su adecuada proporción causen profunda emoción estética, fiel reflejo del espíritu y objeto de este edificio religioso” (García 1962), apelando a la belleza mediante la relación entre usos y formas (FIG. 4).

Los planos confirman las palabras de la memoria del proyecto: “El programa consta de nave, baptisterio, sacristía, catequesis, despacho y casa parroquial” (García 1962). Centrado en el templo, el autor añade que “La nave de la iglesia es alargada, habiéndose adoptado así por considerarla más funcional; es diáfana, desde todos sus puntos se ve el foco principal que es el altar” (García 1962), centro de gravedad, cuestión clave en la definición de en qué consiste un espacio sagrado destinado al culto católico, que mantiene una constante histórica, porque “El pavimento está en un plano más elevado respecto de la calle” (García 1962), e introduce una novedad, al proponer que la entrada no se realice “directamente, sino mediante un atrio” (García 1962). Así pues, la nave se precede de un patio que actúa como ágora de transición entre la plaza exterior y el sacro interior; un patio que incluye un esbelto campanil metálico que contrapesa el estrato de la iglesia y la señala: “se ha acentuado en elevación, para conseguir su máxima visibilidad y su función de antena” (García 1962). La planta, rectangular —donde resuena Mies van der Rohe y algo de su capilla en el ITT—, se grafía con tres muros ortogonales entre sí, definiendo una U —gesto en deuda con la capilla de Otaniemi de los Siren (Martínez 2018)—

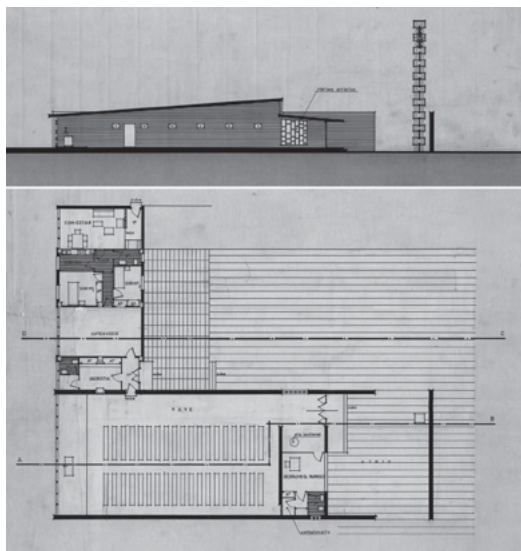


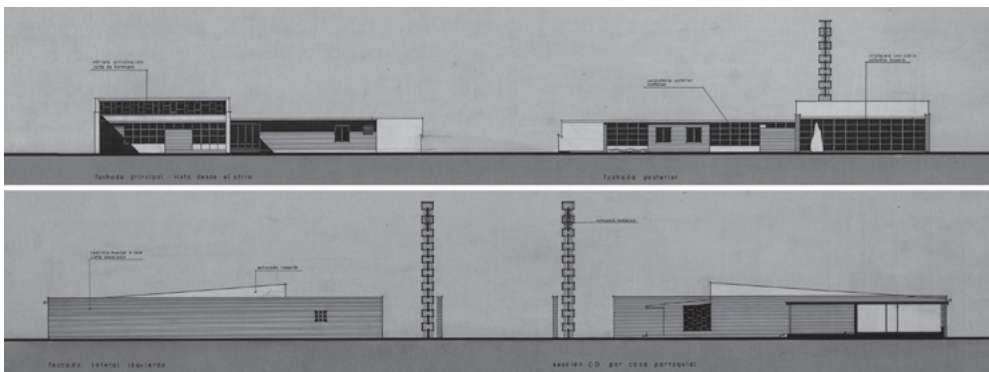
FIG. 3 Planos de planta de la parroquia y sección por la nave, complejo residencial Vistahermosa (García Solera 1962)
Floor plans of the parish and section of the nave, Vistahermosa residential complex (García Solera 1962).

FIG. 4 Alzados del centro parroquial: templo y casa, complejo residencial Vistahermosa (García Solera 1962)
Elevations of the parish centre: church and house, Vistahermosa residential complex (García Solera 1962).

needs, signed in September, is projected in L plan with a wing destined to temple for 300 worshippers and another wing for the parish house; both volumes are raised to a single level. In contrast to the vertical component of the blocks, the parish, understood as a communal meeting place, opposes its resounding horizontal vocation (FIG. 4). The third side is defined by the façade of the shopping centre, and the fourth side opens up to a car park at a tangent to the ring road (Varela 2005). The square is in the geometric centre, but the church does not occupy a central position or exercise a hierarchical urban dominion as it is placed on the side, protecting the area that it helps to create (FIG. 2).

Within this endowment, more than the parish house —placed as a backdrop—, the discreet implantation of the church stands out, in plan, as a simple rectangle and, in volume, as a landscape prism from which a broken profile stands out, inverting the canonical orientation because the access to it is practiced from the square, falling to the east. The church is situated behind two blocks which protect it from the blinding light from the south (FIG. 1). García Solera described it with the following words: “In studying the subject, we have taken into account the coordination of the simplicity of the programme with the good internal function, translated to the exterior in volumes which, due to their adequate proportion, cause deep aesthetic emotion, a faithful reflection of the spirit and object of this religious building” (García 1962), appealing to beauty through the relationship between uses and forms (FIG. 4).

The plans confirm the words of the project specifications: “The programme consists of the nave, baptistery, sacristy, catechism, office and parish house” (García 1962). Focusing on the church, the author adds that “The nave of the church is elongated, having been adopted as it is considered more functional; it is diaphanous, from all its points you can see the main focus which is the altar” (García 1962), the centre of gravity, a key question in the definition of what a sacred space destined for Catholic worship consists of, which maintains a historical constant, because “the floor is on a higher plane than the street” (García 1962), and introduces a novelty, by proposing that the entrance is not made “directly, but by means of an atrium” (García 1962). Thus, the nave is preceded by a courtyard that acts as a transition agora between the exterior square and the interior sacrum; a courtyard that includes a slender metal bell that counterbalances the stratum of the church and indicates it: “it has been accentuated in elevation, to achieve its maximum visibility and its function as an antenna” (García 1962). The plan, rectangular —where Mies van der Rohe and some of his chapel in the ITT resonate—, is graphed with three orthogonal walls, defining a U—a gesture indebted to the chapel of Otaniemi of the Siren (Martínez 2018)— that traps an elongated fragment of the space and makes it sacred. The parallel walls limit the nave and, together with the perpendicular, define the welcoming atrium. The arrangement of the elements of the temple, fitted into a perimeter of 12x35 metres, with a proportion of almost 1:3, follows an orderly sequence: atrium-exterior, eaves overhang-protector, narthex-interior, nave-meeting and altar-sacrifice (FIG. 3).



que atrapa un fragmento alargado del espacio y lo sacraliza. Los muros paralelos limitan la nave y, junto al perpendicular, definen el atrio de acogida. La disposición de los elementos del templo, encajados en un perímetro de 12x35 metros, de proporción casi 1:3, sigue una secuencia ordenada: atrio-exterior, alero-protector, nártex-interior, aula-reunión y altar-sacrificio (FIG. 3).

Un examen minucioso de la distribución evidencia las intenciones al establecer una cuidada composición de espacios de diferentes alturas y ambientes que arranca en el patio de recepción y prosigue en el vuelo de sombra previo al recinto sacro. Una vez dentro, pero antes del aula, coloca una zona de servicios donde “sitúa el baptisterio, comunicado con el despacho del párroco” (García 1962). Acto seguido aparece la nave, con un salto de su altura libre, en la que “se ha evitado la colocación de pilares o columnas, que no solo dificultan la visibilidad, sino, además, reducen en parte el lugar ocupado por los fieles” (García 1962), primando la diafanidad al embeber la estructura en los muros. Además, “La zona ocupada por los fieles, así como el altar, se ha desplazado ligeramente hacia un lateral, dejando en el opuesto, frente al acceso, un amplio paso para facilitar la entrada y distribución interior” (García 1962), apostando por un equilibrio asimétrico al primar el pasillo de circulación tangente a un borde.

La iluminación de la nave es cruzada y se concentra en dos superficies opuestas “mediante dos vidrieras artísticas, una alta, en toda la anchura de la fachada principal” (García 1962), que genera una atmósfera de luz difusa, ya que se filtra y queda a espaldas de la feligresía, y otra baja, en el altar, conformada “por una gran cristalera de suelo a techo, con vidrio catedral topacio” (García 1962). Tras esta segunda vidriera traslúcida se encuentra un jardín del que se podría intuir la vegetación a fin de no distraer del objeto que reúne a los creyentes en este recinto: la celebración del misterio. Esta sucesión de estancias —patio, porche, recibidor, nave y altar— se refuerza por las diferentes cotas de cada una: del atrio con luz solar se pasa al porche de escasa altura, la cual se mantiene en el nártex que, súbitamente, se eleva en el aula, iluminada por el vitral aprovechando el salto, cuyo techo desciende con suavidad hasta el presbiterio (recurso usado por Aalto en 1929 en el concurso para la iglesia de Valilla, pero con un plano curvo), que no deslumbraría gracias a la sombra de los inmuebles residenciales. Este ritmo controlado de luces y sombras —recurrente en los maestros nórdicos como Asplund— en el recorrido desde el exterior público y profano hacia el interior íntimo y sagrado se revela en la sección (FIG. 3).

Paralelismos con la capilla de Otaniemi

La organización en planta de la capilla del bosque en la Universidad de Otaniemi (FIG. 5), obra del matrimonio Heikki y Kaija Siren, con su patio de transición y proporción 1:3 en el perímetro exterior, parece estar entre las referencias primeras de García Solera. La traslación de los planteamientos de esta capilla destinada al culto evangélico —que se publica en *Arquitectura* en 1959— para el culto católico no es inmediata, dada la identificación panteísta de la cruz con la naturaleza que se vislumbra tras la cristalera del fondo, por mucho que el ambiente ecuménico que se vive en la Europa de entre guerras (Fernández 2017: 67) incite a la experimentación en los espacios sacros que se podrían suponer intercambiables. Para su validación, sería necesaria una adaptación de estas poéticas a los oficios romanos.

Respecto de esta obra, los Siren insisten en que “Debía haber una progresión espacial en forma y luz, desde el vestíbulo bajo hasta la nave alta de la capilla” (Fernández, Jiménez 2014: 238) y así lo afirman en 1958: “El edificio consta de una secuencia (...) de estancias empezando por el antepatio, parcialmente cerrado, continúa por un vestíbulo bajo hacia la capilla, cuya altura aumenta abruptamente y termina en un altar hecho un plano de vidrio” (Fernández, Jiménez 2014: 238). García Solera adopta este mismo esquema espacial y lumínico, sostenido por un idéntico desplazamiento que fuerza la asimetría interior, y adapta este argumento a las condiciones del clima mediterráneo y de los ritos católicos: suaviza la convergencia del techo hacia el altar y su plano de cierre se dota de corporeidad en su vidrio ámbar, dosificando la luz que entra por dos frentes opuestos. Por tanto, hay distancias

A careful examination of the layout shows the intentions by establishing a careful composition of spaces of different heights and environments that starts in the reception area and continues in the shadow flight before the sacred enclosure. Once inside, but before the classroom, he places a service area where “he places the baptistery, connected to the parish priest’s office” (García 1962). The nave then appears, with a jump from its free height, in which “the placement of pillars or columns has been avoided, which not only make visibility difficult, but also partly reduce the place occupied by the faithful” (García 1962), giving priority to diaphanousness by soaking the structure in the walls. In addition, “The area occupied by the faithful, as well as the altar, has been moved slightly to one side, leaving a wide passage in the opposite direction, in front of the entrance, to facilitate entry and interior distribution” (García 1962), opting for an asymmetrical balance by giving priority to the circulation corridor tangent to one edge.

The lighting of the nave is crossed and concentrated on two opposite surfaces “by means of two artistic stained glass windows, one high, over the whole width of the main façade” (García 1962), which generates an atmosphere of diffuse light, as it filters and remains behind the parishioners, and another low, on the altar, made up “of a large floor-to-ceiling window, with topaz cathedral glass” (García 1962). Behind this second translucent window is a garden from which one could sense the vegetation so as not to distract from the object that brings the believers together in this enclosure: the celebration of the mystery. This succession of rooms —patio, porch, entrance hall, nave and altar— is reinforced by the different levels of each one: from the atrium with sunlight one passes to the low porch, which is maintained in the narthex that suddenly rises up in the hall, illuminated by the stained glass window taking advantage of the jump, whose roof descends gently to the presbytery (a resource used by Aalto in 1929 in the competition for the church of Valilla, but with a curved plane), which would not be affected by the shade of the residential buildings. This controlled rhythm of light and shadows —recurrent in the Nordic masters such as Asplund— in the journey from the public and profane exterior to the intimate and sacred interior is revealed in the section. (FIG. 3).

Parallelisms with the Otaniemi chapel

The plan organization of the forest chapel at the University of Otaniemi (FIG. 5), work of the Heikki and Kaija Siren couple, with its transition courtyard and 1:3 ratio in the outer perimeter, seems to be among the first references by García Solera. The translation of the ideas of this chapel destined for evangelical worship —published in *Arquitectura* in 1959— for Catholic worship is not immediate, given the pantheistic identification of the cross with nature which can be seen behind the glass in the background, even though the ecumenical atmosphere which is experienced in Europe between the wars (Fernández 2017: 67) encourages experimentation in sacred spaces which could be supposed to be interchangeable. For their validation, it would be necessary to adapt these poetics to the Roman trades.

Regarding this work, the Siren insist that “there should be a spatial progression in form and light, from the low vestibule to the high nave of the chapel” (Fernández, Jiménez 2014: 238) and they state this in 1958: “The building consists of a sequence (...) of rooms starting with the partially closed antepatio, continuing with a low vestibule towards the chapel, whose height increases abruptly and ends in an altar made of glass” (Fernández, Jiménez 2014: 238). García Solera adopts this same spatial and lighting scheme, supported by an identical displacement that forces the interior asymmetry, and adapts this argument to the conditions of the Mediterranean climate and of the Catholic rites: he softens the convergence of the ceiling towards the altar and its closing plane is given corporeality in its amber glass, dosing the light that enters from two opposite fronts. For this, there are differences from the forest chapel: in *Vistahermosa* the jump and the inclination of the roof are smaller and the cloth behind the altar is no longer transparent, because it does not constitute a viewpoint over nature, since there is no identification of it with God, but it resorts to light as a symbolic metaphor; moreover, the section

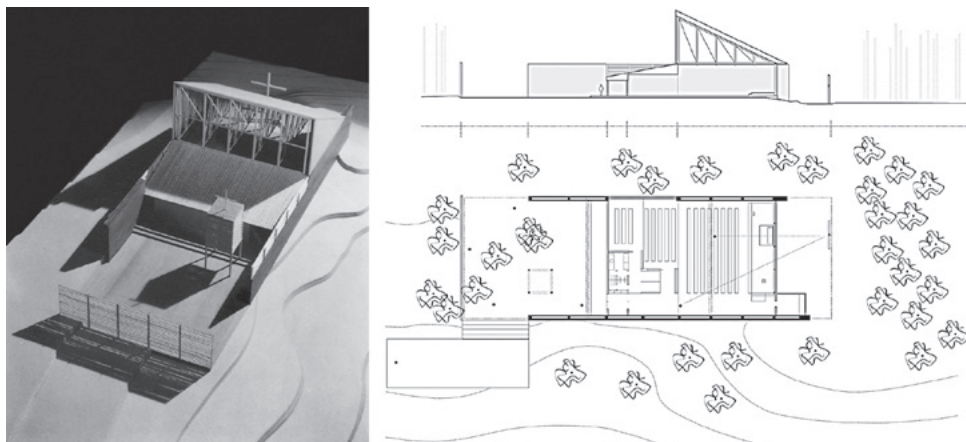
con la capilla del bosque: en Vistahermosa el salto y la inclinación de la cubierta son menores y el paño tras el altar deja de ser transparente, porque este no constituye un mirador sobre la naturaleza, puesto que no hay una identificación de esta con Dios, sino que se recurre a la luz como metáfora simbólica; además, la sección que dibuja García Solera es como la de Otaniemi, pero reflejada en un espejo. Con todo, el templo dejaba de ser del 'Norte' para convertirse, en su especificidad, en una iglesia del 'Sur', con su ambiente en penumbra, la asamblea con el techo más cerca de los fieles y el foco de perspectiva dentro de la nave, no fuera. García Solera, en este proyecto anticipa la recomendación del cielo próximo que emanaría del Concilio Vaticano II.

Algunas coordenadas mediáticas

La evolución de la arquitectura religiosa, en particular la del culto católico, obedece a movimientos lentos y profundos en el tiempo. Es cierto que este camino no es único y que en él se producen saltos cualitativos. A mitad de siglo XX resulta imprescindible citar Notre Dame du Haut en Ronchamp, de Le Corbusier entre 1950 y 1955, de difícil reinterpretación con "Ronchampitos" (Aguilar 1959: 36); su repercusión y misterio siguen presentes. Las investigaciones para renovar las iglesias y adaptarlas a las nuevas necesidades es muy vasta tras la II Guerra Mundial. En Italia, los esfuerzos se condensan en una gran exposición en Bolonia en 1956 que tiene escaso eco en los medios españoles. Sin embargo, la presencia de la arquitectura sacra en las revistas aumenta, apareciendo numerosos monográficos, y no solo en España. Quizás, la crítica 'nacional' ya no tiene la confianza de antaño respecto de la arquitectura italiana, aunque esta sea católica. Puede que también se mire hacia otros lugares al margen de las confesiones si las arquitecturas presentan características abstractas y, quizás, extrapolables.

Solo rastreando la *Revista Nacional de Arquitectura (R.N.A.)* y su sucesora *Arquitectura*, se descubren algunas pistas a considerar. Sostres (1957), tras estudiar diversas iglesias escandinavas y apuntar la distancia con "el misticismo católico y mediterráneo", concluye que "Estas iglesias nórdicas pueden ser, y son, motivo de inspiración para la arquitectura católica actual, discriminando debidamente los errores dogmáticos". En 1958 se publican las propuestas de los concursos de parroquias promovidos por el obispo de Vitoria, quien apuesta por la modernidad, la diaphanidad y la austeridad. Al año siguiente, Miguel Fisac (1959) escribe el texto "Problemas de la Arquitectura religiosa actual" donde enumera una serie de principios e incluye una fotografía de la capilla de los Sirens de la que subraya su "marcada

FIG. 5 Capilla de la Universidad de Otaniemi, Finlandia, 1957, Heikki y Kaija Siren (Fernández, Jiménez 2014: 237)
Otaniemi University chapel, Finland, 1957, Heikki y Kaija Siren (Fernández, Jiménez 2014: 237).



drawn by García Solera is like that of Otaniemi, but reflected in a mirror. However, the temple ceased to be of the 'North' and became, in its specificity, a church of the 'South', with its dark atmosphere, the assembly with the roof closer to the faithful and the focus of perspective inside the nave, not outside. García Solera, in this project, anticipates the recommendation of the nearby heaven that would emanate from the Second Vatican Council.

Some media coordinates

The evolution of religious architecture, in particular that of Catholic worship, is the result of slow and profound movements over time. It is true that this path is not unique and that qualitative leaps are made along it. In the middle of the 20th century it is essential to mention Notre Dame du Haut en Ronchamp, by Le Corbusier between 1950 y 1955, which is difficult to reinterpret with "Ronchampitos" (Aguilar 1959: 36); its repercussion and mystery are still present. The research to renew churches and adapt them to new needs is very vast after the Second World War. In Italy, the efforts are condensed in a large exhibition in Bologna in 1956 which has little echo in the Spanish media. However, the presence of sacred architecture in the magazines increased, with many monographs appearing, and not only in Spain. Perhaps the 'national' critics no longer have the confidence of the past with respect to Italian architecture, even though it is Catholic. Perhaps they also look to other places outside the confessions if the architectures present abstract and, perhaps, extrapolated characteristics.

Only by tracing the *Revista Nacional de Arquitectura* (R.N.A.) and its successor *Arquitectura*, are some clues to be considered. Sostres (1957), after studying several Scandinavian churches and pointing out the distance with "Catholic and Mediterranean mysticism", concludes that "these Nordic churches can be, and are, a reason for inspiration for the current Catholic architecture, discriminating properly against dogmatic errors". In 1958, the proposals of the parish competitions promoted by the bishop of Vitoria, were published, who bet on modernity, diaphanousness and austerity. The following year, Miguel Fisac (1959) wrote the text "Problems of present-day religious architecture" where he listed a series of principles and included a photograph of the Siren chapel of which he underlined its "marked architectural humility". In the same year this work was commented on by Fr. José Manuel de Aguilar (1959), who pointed out the risk of judging the works only with "simple photographs", but added that this "constitutes a solution (...) of very limited application", the imitation of which could lead to errors due to the differences with Catholic Spain.

FIG. 6 Vista interior desde el altar del templo recién terminado, complejo residencial Vistahermosa (García Solera 1969)
Interior view from the altar of the recently completed temple, Vistahermosa (García Solera 1969).



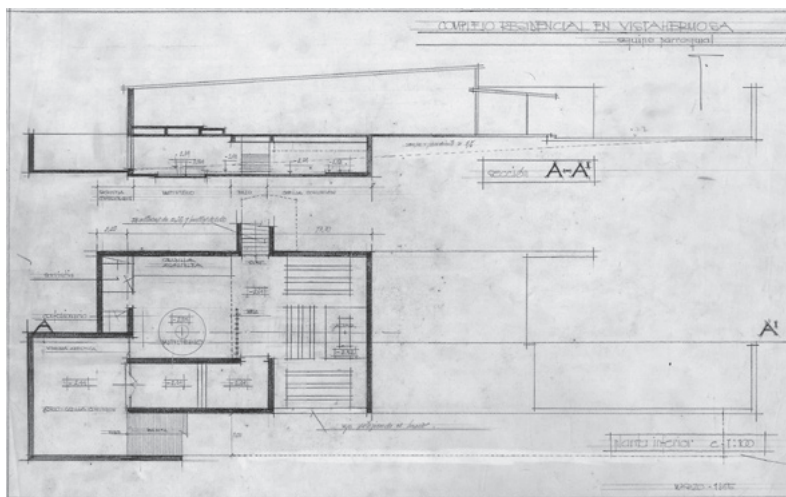
humildad arquitectónica". Ese mismo año aparece dicha obra comentada por Fr. José Manuel de Aguilar (1959), quien señala el riesgo de enjuiciar las obras solo con "simples fotografías", pero añade que esta "constituye una solución (...) de muy limitada aplicación", cuya imitación puede traer a errores por las diferencias respecto de la católica España.

Se podría seguir listando obras y libros que rinden cuenta del interés suscitado por la arquitectura religiosa en esas décadas. Otro tanto sucede con el éxito mediático de ciertos templos, como en esta capilla de Otaniemi que se publica por toda Europa. Esta breve reseña de hechos recogidos en *R.N.A.* y *Arquitectura* con anterioridad al proyecto de Vista Hermosa de 1962 se considera suficiente como muestra de la influencia que los medios ejercen en los técnicos y que la arquitectura nórdica está en el punto de mira. Pero, junto a las referencias visuales, también se insertan artículos de investigación que extienden las pautas ya señaladas por Fisac, poniendo el énfasis en la liturgia y en su traslación a los espacios sacros, que seguro García Solera lee y guía en sus reflexiones, ya que las citadas revistas forman parte de su biblioteca; él mismo se declararía admirador de la trayectoria de Alvar Aalto y de la producción escandinava; basta ver las cubiertas de la escuela aquí en Vista Hermosa de inspiración en Jacobsen (Oliva 2005: 56).

El proyecto de ejecución y la puesta en obra, 1965-1966

Las obras de la urbanización comienzan en 1963, mientras que la iglesia lo hace dos años después. En marzo de 1965 se modifica el centro parroquial introduciendo un sótano: una cripta bajo la parte del altar circunscrita al perímetro de la nave, albergando un baptisterio, una capilla, su sacristía y su confesonario (FIG. 7). Los espacios soterrados se conectan con la nave mediante una escalera interior y, por el exterior, desde un nuevo patio a cielo abierto sito en la cabecera de la iglesia al que se accede a través de una rampa en el flanco. Un mes después, en abril, se adapta la casa parroquial a estas necesidades.

FIG. 7 Plano de planta y sección de la ampliación del templo con una cripta: sobre un eje vertical se sitúan la pila bautismal y el altar principal de la nave, pero este no se prolonga con la cruz; en planta de sótano, sobre un eje horizontal (coincidente con el eje de simetría de la nave superior), se enlazan la pila y la mesa de la capilla menor que, significativamente, dispone los bancos de los fieles a su alrededor; proyecto de ejecución (García Solera, mar-1965)
Floor plan and section of the extension of the church with a crypt: the baptismal font and the main altar of the nave are located on a vertical axis, but this does not extend with the cross; on the basement floor, on a horizontal axis (coinciding with the axis of symmetry of the upper nave), the font and the table of the minor chapel are linked, which, significantly, has the pews of the faithful around it; construction project (García Solera, Mar-1965).



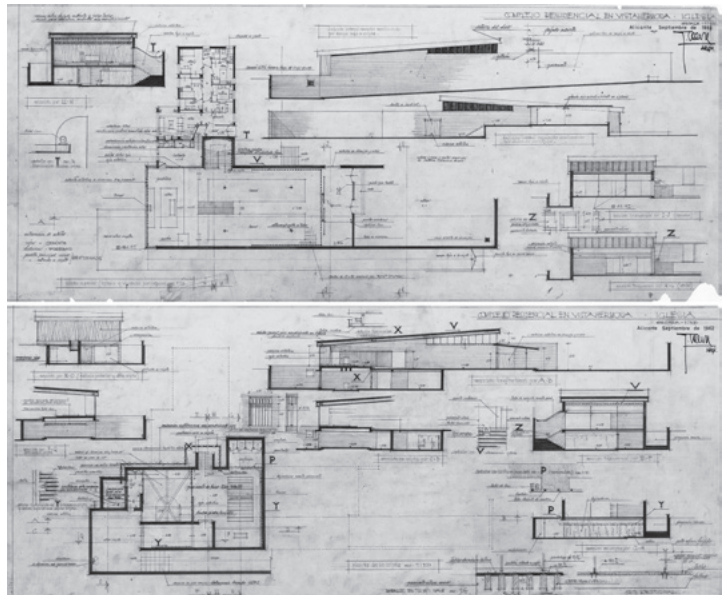
One could continue to list works and books that account for the interest aroused by religious architecture in those decades. The same is true of the media success of certain temples, such as this chapel in Otaniemi, which is published all over Europe. This brief review of facts collected in *R.N.A. y Arquitectura* prior to the Vistahermosa in 1962 project is considered sufficient as ours of the influence that the media exerts on technicians and that Nordic architecture is in the spotlight. But, alongside the visual references, research articles are also inserted which extend the guidelines already pointed out by Fisac, placing the emphasis on the liturgy and its translation into sacred spaces, which García Solera surely reads and guides in his reflections, since the aforementioned magazines form part of his library; he himself would declare himself an admirer of the career of Alvar Aalto and of Scandinavian production; it is enough to see the roof forms of the school here at Vistahermosa inspired by Jacobsen (Oliva 2005: 56).

The construction project and its implementation, 1965-1966

Work on the urbanization began in 1963, while the church began two years later. In March 1965 the parish centre was modified by introducing a basement: a crypt under the part of the altar limited to the perimeter of the nave, housing a baptistery, a chapel, its sacristy and its confessional (FIG. 7). The underground spaces are connected to the nave by an internal staircase and, on the outside, from a new open-air courtyard at the head of the church which is accessed by a ramp on the side. A month later, in April, the parish house is adapted to these needs.

Father Juan Cantó Rubio, Doctor of Sacred Theology from the Universidad Pontificia de Comillas, known as the 'Volkswagen Priest' (FIG. 1), explains in two interviews in the newspaper *Información*, during the construction of the parish between 1965 y 1966, the reason for this addition which tries to recreate the rites of ancient times of imparting baptism and then confirmation and communion; in fact, a ritual of the faithful is established at the Easter vigil from the garden, going down the ramp, passing through the crypt and going up the interior staircase "to the church of the sacrifice to celebrate the Mass of the Resurrection there" (Cantó 1965). The font in the basement, the altar in the nave and a cross on the roof are also positioned on a vertical axis, establishing a symbolic connection: "According to the

FIG. 8 Planos de plantas baja y sótano, cortes transversales y longitudinal (por nave, cripta, altares y escalera), alzado rampa y posterior, detalles; proyecto de ejecución (García Solera, oct-1965, planos vueltos a fechar en sep-1962)
Ground and basement floor plans, cross and longitudinal sections (by nave, crypt, altars and stairs), elevation ramp and rear, details; execution project (García Solera, Oct-1965, plans re-dated Sep-1962).



Liturgy, grace flows from the cross, falls on the altar and spills out into the font of Baptism" (Cantó 1965). However, García Solera does not draw this new cross which prolongs the invisible spiritual axis and keeps it in the atrium, displacing it.

The underground extension introduced changes in the project which were reflected in two new and detailed execution plans in October 1965, drawn in pencil (Oliva, Caldach 2019) (FIG. 8) and strangely dated again in 1962. The parish house is redistributed to house the staircase and to resize the sacristy. The crypt underwent another adjustment when the chapel "called the weekday or church of dialogue" was redesigned next to the baptistery (Cantó 1965) and the confessionals and other rooms were enlarged, taking advantage of the opportunity to sketch the mural commissioned to the artist Leopoldo Nóvoa (1919-2012) (FIG. 10). The superimposition of the altar and the baptismal font creates a vertical axis, and its placement at an equidistant point from the side walls causes the appearance of a horizontal symmetry axis in the temple. With regard to this nave, which reiterates its spatiality, the presbytery gains more depth (which rises two steps), the assembly is lengthened, the sacristy is fitted out for infants, the narthex is extended from wall to wall (FIG. 12) and the atrium is stretched until the outer perimeter exceeds the ratio 1:4. The compensated asymmetry is replaced by a classic one derived from placing the altar in the centre of the presbytery, reinforced in this room by an axis where a ramp (not executed), table and chair follow one another.

The plans maintain the pristine envelope and spatial progression, which adapt coherently to the new requirements. The reception atrium is partially closed by an L-shaped wall, separating it from the ramp and opening it up to the square, giving shelter in its interior corner to the definitive cross, which has now disappeared. The cross is designed with metal sheets and profiles, and is finished off with a three-dimensional cross with five arms without bells, 26 metres, and stands on the totem of the sacred place of the neighbourhood (Figs. 1 and 13). The narthex of the threshold expands, doubling its entrances from the atrium with solid doors and opening to the classroom through sliding wooden and glass partitions, and is illuminated by a strip of stained glass outside and a lattice inside, adding a square stained-glass window (FIG. 12). The main nave is distributed with the three traditional corridors (middle and end), but it maintains the opposing walls of light. The first extends to form a U-shaped series of planes at the foot of the nave (making the roof float when the supports at the apexes disappear), providing more luminosity by means of a cloth of aluminium carpentry and translucent glass that reconfigures the two side elevations with two planes of ochre-red brick over their entire height (a brick-and-a-half, Flemish bond with snap headers), which construct a more unitary image of the temple, with respect to the basic project, as a compact body (FIG. 18). In addition, the nave is equipped with careful systems of indirect electric light, public address and loudspeakers, as well as air conditioning

FIG. 9 Detalle de los alzados laterales (rampa y acceso al atrio), sección longitudinal (eje vertical: pila y altar) y planta baja: nave (eje horizontal: pasillo, rampa, mesa, cátedra); proyecto de ejecución (García Solera, oct-1965)
Detail of the side elevations (ramp and access to the atrium), longitudinal section (vertical axis: pillar and altar) and ground floor: nave (horizontal axis: corridor, ramp, table, chair); project execution (García Solera, Oct-1965).

FIG. 10 Vista de la capilla en la cripta junto al baptisterio con los murales del artista Leopoldo Nóvoa (Autores 2018)
View of the chapel in the crypt next to the baptistery with the murals of the artist Leopoldo Nóvoa (Authors 2018).

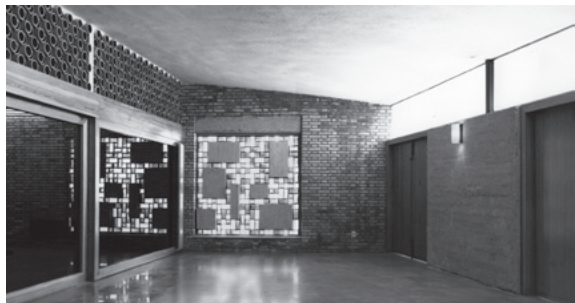
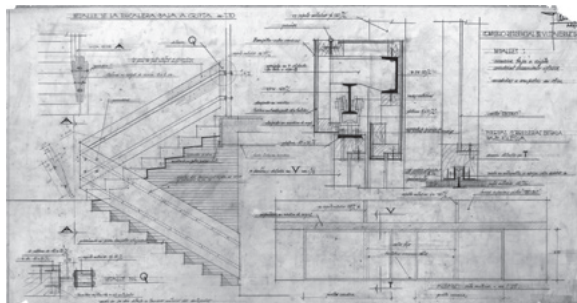


Los planos mantienen la envolvente prístina y la progresión espacial, las cuales se adaptan con coherencia a las nuevas exigencias. El atrio de recepción se cierra parcialmente con un muro en L, separándose de la rampa y abriéndose a la plaza, dando cobijo en su esquina interior a la cruz definitiva, ya desaparecida. Esta se diseña con chapa y perfilería metálica, se remata con una cruz tridimensional de cinco brazos ya sin campanas y alcanza los 26 metros, erigiéndose en el tótem del lugar sagrado del barrio (FIGS. 1 Y 13). El nártex del umbral se expande, duplicando sus entradas desde el atrio con puertas macizas y abriéndose al aula mediante mamparas correderas de madera y vidrio, y se ilumina con una franja de pavés fuera y de celosía dentro, añadiendo un vitral cuadrado (FIG. 12). La nave principal se distribuye con los tres pasillos tradicionales (medio y extremos), pero mantiene las superficies de luz opuestas. La primera se extiende hasta conformar tres planos en U al inicio de la sala (haciendo flotar la cubierta al desaparecer los soportes de los vértices), aportando más luminosidad mediante un paño de carpintería de aluminio y vidrio traslúcido que reconfigura los dos alzados laterales con sendos planos de ladrillo ocre-rojizo en toda su altura (de pie y medio, a soga y tizón), que construyen una imagen más unitaria del templo, respecto al proyecto básico, como cuerpo compacto (FIG. 18). Además, la nave se dota de cuidados sistemas de luz eléctrica indirecta, megafonía y altavoces, así como aire acondicionado (no colocado). Por último, el presbiterio, más profundo, mantiene la vidriera de suelo a techo —la pared de luz— que también gira en sus esquinas. El espacio sacro se altera ya que, en él, se sustituye el ímpetu tangencial por una direccionalidad más central y convencional (FIG. 9) que, en obra, se refuerza con los bancos decreciendo en longitud en el camino hacia el altar.

Por contra, el interior mantiene la austeridad primigenia: muros de ladrillo, techo de rastreles de pino, celosía cerámica, suelo de mármol gris, y altar y basa del ambón en rojo Alicante, a lo que se añade el pavimento de barro de la cripta. El proceso exige respuestas in situ y cuatro pormenorizadas láminas van concretando soluciones. Una primera aborda el sótano con la carpintería, la rejería, el altar y los confesionarios. Una segunda despieza la escalera con su antepecho macizo de madera y la carpintería del nártex (FIG. 11). Una tercera, de abril de 1966, desmenuza los detalles de la reja cuadriculada de la sacristía, el lienzo de entrada al templo, un vitral (descartado) y la cruz hito exterior (FIG. 13). Y una cuarta, de agosto de 1966, diseña la reja de la rampa. Estas preciosistas láminas a grafito se completan con varios croquis a mano y a color (con rotuladores) conforme se requieren: pila bautismal (10-1965), altar y ambón (10-1965), vidrieras laterales (04-1966) (FIG. 13) y banqueta de la cátedra (09-1966). Es evidente que estos planos se sincronizan con la obra desde el sótano hasta la cubierta y desde el interior al exterior.

FIG. 11 Plano de detalle de la escalera (con antepecho macizo de madera) y de la mampara de carpintería de nogal y vidrio del vano entre nártex y nave; proyecto de ejecución (García Solera, entre oct-1965 y abr-1966)
Detailed plan of the staircase (with solid wooden parapet) and the walnut and glass partition between the narthex and the nave; execution project (García Solera, between Oct-1965 and Apr-1966).

FIG. 12 Vista del nártex ampliado: fotomontaje a partir de dos fotografías de época (García Solera, 1969), con la gran mampara corredera de acceso a la nave, a la izquierda, y las dos puertas de acceso desde el atrio, a la derecha
Enlarged view of the narthex: photomontage based on two period photographs (García Solera, 1969), with the large sliding door to the nave on the left and the two access doors from the atrium on the right.



(not installed). Finally, the presbytery, which is deeper, maintains the floor-to-ceiling stained glass window —the wall of light— which also rotates in its corners. The sacred space is altered as, within it, the tangential impetus is replaced by a more central and conventional directionality (FIG. 9) which, in the works, is reinforced with the benches decreasing in length on the way to the altar.

In contrast, the interior maintains its original austerity: brick walls, pine strip ceiling, ceramic latticework, grey marble floor, and altar and base of the ambo in Alicante red, to which is added the clay flooring of the crypt. The process requires answers *in situ* and four detailed sheets are specifying solutions. The first one deals with the carpentry, the ironwork, the altar and the confessionals at basement level. A second sheet shows the staircase with its solid wooden parapet and the carpentry of the narthex (FIG. 11). A third one, dated April 1966, breaks down the details of the square grid of the sacristy, the screen of the entrance of the entrance to the temple, a stained glass window (discarded) and the external cross (FIG. 13). And a fourth, dated August 1966, designs the grille of the ramp. These precious graphite drawings are completed with various hand-made and coloured sketches (with markers) as needed for explanation: baptismal font (Oct. 1965), altar and lectern (Oct. 1965), side windows (April 1966) (FIG. 13) and the bishop's seat (Sep. 1966). It is clear that these plans are synchronised with the work from the basement to the roof and from the interior to the exterior.

In April 1966 a significant change took place —the reasons for which are unknown— with the replacement of the glass pane in the back with an opaque brick wall, trying to compensate for the lack of light by means of two side windows facing each other (which act as hinges) and a cylinder ceiling, inspired by Fisac's designs, which lights up the table with spotlights during the service. These new stained glass windows, which are very small, show neo-plastic ascents -like the square stained glass window in the narthex (FIG. 12)— incrusting prisms of artificial stone in the middle of a mosaic of pieces of natural paving, topaz and amethyst: as if this pixelated light held these blocks in the air (FIGS. 12, 13 & 16). With all these instructions and details, the parish reaches its definitive form at the end of the year (FIGS. 6, 15, 16 & 18). In fact, in November 1966, the Bishop of the Diocese blessed the Vistahermosa complex, but the church no longer responded to the initial idea of the project with spotlights placed at the beginning and end of the sacred space.

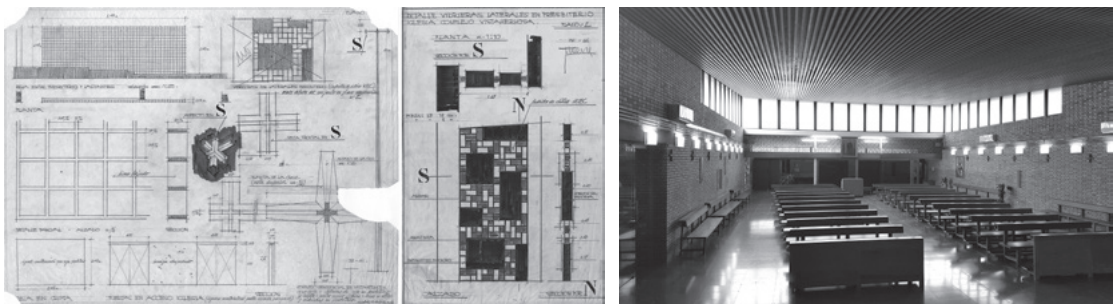
The church, therefore, opens up to the community, showing its austere and sober, but also haptic, interior (FIGS. 6, 10, 12, 14, 15 & 16): on the altar rest the two bush-hammered red marble rocks of the base and the table —with its gravitational action—, a continuous wooden back with the benches in front and a tiny Virgin leaning to the left of the wall (FIG. 16), which has now disappeared; the tabernacle, like a safe,

FIG. 13 Izq: Plano de detalles de reja de sacristía, lienzo de entrada a nave, vidriera descartada y cruz hito exterior, proyecto de ejecución, JA García Solera. Dcha: plano de vidrieras laterales en el presbiterio (García Solera, abr-1966)

Left: Detailed plan of the sacristy grille, screen of the entrance to the nave, discarded stained glass window and exterior cross, project execution, JA García Solera. Right: Sketch of stained glass windows in the presbytery (García Solera, April-1966).

FIG. 14 Vista de la nave del templo desde el presbiterio hacia el nártex en la actualidad (Autores, 2018)

View of the temple nave from the presbytery towards the narthex today (Authors, 2018).



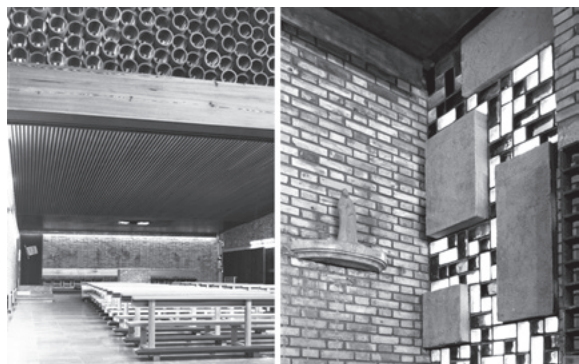
En abril de 1966 se produce un cambio relevante —cuyos motivos se desconocen— con la sustitución de la cristalería del fondo por un muro opaco de ladrillo, tratando de compensar la ausencia de luz mediante dos vidrieras laterales enfrentadas (que hacen de charnelas) y un plafón de cilindros en el techo, inspirado en diseños de Fisac, que ilumina con focos la mesa durante los oficios. Estas nuevas vidrieras, de ajustadas medidas, acusan ascendencias neoplásticas —igual que el vitral cuadrado de acogida en el nártex (FIG. 12)— incrustando prismas de piedra artificial en medio de un mosaico de piezas de pavés natural, topacio y amatista: como si esta luz pixelada sostuviese en el aire estos bloques (FIGS. 12, 13 Y 16). Con todas estas instrucciones y detalles, la parroquia alcanza su forma definitiva a final de año (FIGS. 6, 15, 16 Y 18). De hecho, en noviembre de 1966, el Obispo de la diócesis bendice el complejo Vistahermosa, pero el templo ya no responde a la idea inicial del proyecto con focos de luz sitios al principio y fin del espacio sacro.

La iglesia, pues, se abre a la comunidad mostrando su austero y sobrio, pero también háptico, interior (FIGS. 6, 10, 12, 14, 15 Y 16): sobre el altar descansan las dos rocas de mármol rojo abujardado de la basa y la mesa —con su acción gravitacional—, un respaldo corrido de madera con las banquetas delante y una diminuta Virgen apoyada a la izquierda del muro (FIG. 16), ya desaparecida; el sagrario, a modo de caja fuerte, se haya empotrado en el muro de la capilla de entre semana. Por contra, en la cripta, el despliegue simbólico esculpido genera una atmósfera de recogimiento en mayor oscuridad cuyo elaborado significado desmenuza el crítico V.M. López (2015) (FIG. 10). El periodista que cubre la última entrevista al padre Juan Cantó comenta que allí “no se ve a Dios”; quizás porque “esta iglesia es muy <ye-yé>” (Cantó 1966). A lo mejor Dios también puede residir en la naturaleza de los materiales, revelando un cierto pensamiento simbólico de la casa de Dios como casa de los Hombres: en la cripta, la pila bautismal queda arropada por una gruta pétreo y húmeda, en planta baja el espacio se atrapa y desliza entre paredes de humilde arcilla cocida levantadas con las manos y el techo se cierra con un plano ligero de tablas de madera que levita, en parte, gracias a la luz que se cuele por los vidrios. El arquitecto, que cuida los detalles, ha hecho que ocho vigas de hormigón armado visto (que unen los puntos medios y las diagonales de la proyección del rectángulo del altar de la nave) se crucen en el punto exacto por donde pasa el eje vertical espiritual que vincula la pila bautismal y la mesa de mármol de la iglesia (FIGS. 8 Y 17).

Para terminar, conviene recordar que el Concilio Vaticano II vuelve a honrar a la Virgen en 1964 con el título de ‘María Madre de la Iglesia’, título que se adopta para la parroquia de Vistahermosa durante su ejecución. El sencillo vía crucis de cruces griegas de madera diseñado por García Solera que jalona los muros laterales y los impactantes Cristo crucificado amputado por la cintura y Virgen preñada, ambas piezas en hierro forjado junto al altar, obras de José Belmonte y González (1913-1999), como el sagrario

FIG. 15 Vista del interior de la nave desde el nártex hacia el altar en el momento de su conclusión (García Solera, 1969)
View of the interior of the nave from the narthex towards the altar at the moment of its conclusion (García Solera, 1969).

FIG. 16 Vista de la nave desde el nártex y detalle del altar con una Virgen y la vidriera lateral (García Solera, 1969)
View of the nave from the narthex and detail of the altar with a Virgin and the side window (García Solera, 1969)



is embedded in the wall of the midweek chapel. On the other hand, in the crypt, the sculpted symbolic display generates an atmosphere of recollection in greater darkness, the elaborate meaning of which is broken down by the critic V.M. López (2015) (FIG. 10). The journalist who covers the last interview with Father Juan Cantó comments that “God is not seen there”, perhaps because “this church is very <ye-yé>” (Cantó 1966). Perhaps God can also reside in the nature of the materials, revealing a certain symbolic thought of the house of God as the house of Men: in the crypt, the baptismal font is wrapped in a damp, stony grotto, on the ground floor the space traps and slides between walls of humble hand-made baked clay, and the ceiling is closed with a light plane of wooden boards that levitates, in part, thanks to the light that streams through the glass. The architect, with careful detailing, has organised that eight exposed reinforced concrete beams (joining the midpoints and diagonals of the projection of the rectangle of the nave’s altar) cross at the exact point where the spiritual vertical axis linking the baptismal font and the marble table of the church passes (FIGS. 8 & 17).

Finally, it is worth remembering that the Second Vatican Council honoured the Virgin again in 1964 with the title of ‘María Madre de la Iglesia’, a title adopted for the parish of Vistahermosa during its execution. The simple wooden *via crucis* Greek cross designs by García Solera that marks the side walls and the impressive Christ on the Cross cut at the waist and the Pregnant Virgin, both pieces in wrought iron next to the altar, works by José Belmonte y González (1913-1999), such as the upper tabernacle, arrive at the parish after 1966 (FIG. 19). Throughout this development —in which many ideas have been reinforced (cadence of spaces and formal rigour) and others diluted (stained glass windows of light and asymmetrical balance)— it is clear that the spatial, light and material renovation planned by the architect, completed by the new liturgical and symbolic programme introduced by the priest and the work of contemporary artists, achieve their objective of creating a modern Catholic sacred space, but without radicalism: the welcoming atrium itself ends up merging partially with the welcoming square and becomes more friendly by incorporating a green ‘carpet’ for the boundary (FIG. 1).

Some reflections on this sacred space

There are several contributions of this parish to the national scene. One of the most important would be the descent of the roof towards the altar, an issue which reinforces the convergence of views on the table of sacrifice, typical of the Catholic temple, and which García Solera was already applying in the church of San Francisco de Sales en Elda (1957-68) (Oliva 2005; Martínez 2018). Another

FIG. 17 Izq: Vista del cruce de vigas de hormigón visto sobre la pila bautismal y bajo la mesa del altar (Autores 2018). Dcha: Recorte del plano de oct-1965 (Fig. 8) donde se aprecia el dibujo de las ocho vigas a trazos sobre la pila Left: View of the crossing of exposed concrete beams above the baptismal font and under the altar table (Authors 2018). Right: Cut out of the plan from Oct-1965 (Fig. 8), showing the drawing of the eight beams in lines above the font.



superior, llegan a la parroquia después de 1966 (FIG. 19). A lo largo de este desarrollo —en el que muchas ideas se han ido reforzando (cadencia de espacios y rigor formal) y otras diluyendo (vitrales de luz y equilibrio asimétrico)— resulta evidente que la renovación espacial, lumínica y material prevista por el arquitecto, completada con el nuevo programa litúrgico y simbólico introducido por el sacerdote y el trabajo de artistas contemporáneos logran su objetivo de crear un espacio sacro católico moderno, pero sin radicalidad: el propio atrio de bienvenida termina fundiéndose parcialmente con la plaza de acogida y se vuelve más amable incorporando una ‘alfombra’ verde por límite (FIG. 1).

Algunas reflexiones a propósito de este espacio sacro

Son varias las aportaciones de esta parroquia al panorama nacional. Una primordial sería el descenso del techo hacia el altar, cuestión que refuerza la convergencia de las miradas en la mesa del sacrificio, propia del templo católico, y que García Solera estaba ya aplicando en la iglesia de San Francisco de Sales en Elda (1957-68) (Oliva 2005; Martínez 2018). Otra destacada estaría en la proximidad del cielo, gracias a la escasa altura de la nave, ya que la sección transversal presenta una proporción media de 3:1 (ancho/alto) y, así, en el interior se sustituye la verticalidad histórica de dirigir la vista hacia lo alto por la moderna horizontalidad que guía la mirada a la altura de los ojos. Después de todo, la iglesia pretendía ser un pabellón miesiano con el techo convertido en un plano en pendiente —reverberando la sección de la capilla de Otaniemi— y rematado con una vidriera artística tras el altar —no realizada— que habría creado una caja de luz ámbar inundando el presbiterio, centro de gravedad del culto romano.

El arquitecto recurre a una paleta de revestimientos escueta: ladrillo, hierro, vidrio, hormigón, cerámica y madera. Ninguno de estos materiales vistos, colocados de modo másico, forma parte de las tradiciones constructivas locales (que los utiliza como superposiciones decorativas), pero García Solera los coloca como planos independientes, solitarios, siendo estos paramentos “de gran sencillez y austeridad, fiel expresión de los espacios que limitan” (García 1962), conformando un recinto con pocas palabras, silencioso. Hay una cierta esencialidad en esta arquitectura a través de su geometría básica y la materia empleada reducida a mínimos: un espacio de oración en claroscuro que fluye hacia la luz atrapado entre dos sólidos muros. Además, el templo destaca por su autenticidad, la cual se potencia mediante las texturas de los acabados, cuyo desnudo interior resalta la dimensión táctil de los revestimientos y coincide con la tendencia iconoclasta de limitar la presencia de imágenes.

La reinterpretación de la capilla protestante para el culto católico sigue pautas bastante racionales de simplificación geométrica, composición abstracta, discreción material y dosificación de la luz, todo ello encajado en un espacio apaisado y a escala humana. En realidad, cuando se dibuja el primer proyecto, este templo aún no tiene santo protector por lo que se gesta como la iglesia del complejo residencial Vista Hermosa. En su origen, pues, es una parroquia sin nombre propio, casi una propuesta genérica con valor universal para cualquier lugar: algo de la sombra de Mies se proyecta en el concepto de este espacio sacro, un tanto anónimo y ascético, que rinde homenaje al plano oblicuo de la arquitectura nórdica (como también sucede en la escuela del barrio) y que adapta la cadencia espacial y lumínica de los Sirens como metáfora de la experiencia espiritual. El proyecto, de septiembre de 1962, es preconciliar ya que, si bien el Concilio se anuncia en 1959, la primera sesión del cónclave tiene lugar el 11 de octubre de 1962.

Quizás vienen a propósito unas palabras de Mies van der Rohe (1957: 42), maestro que tanto admiraba García Solera, que se ajustan al trabajo desarrollado en este recinto sagrado: “Trato la arquitectura como si fuese un idioma, y creo que debe tener su gramática para expresarse correctamente. Ha de ser una lengua viva. Si se usa para propósitos corrientes, se hablará en prosa. Si se está muy ducho en ésta, se expresará en una prosa maravillosa; y si realmente se domina, surgirá el poeta. Y, sin embargo, es siempre el mismo lenguaje. (...) Santo Tomás de Aquino dice: ‘La razón es el principio primero de toda obra humana’. Pues una vez que ustedes hayan entendido esto bien, obrarán de conformidad con ello. Así me desprendería de cualquier cosa que no sea razonable. Creo que es un deseo humano hacer algo razonable. Ciertamente habrá determinadas influencias del clima, pero éstas sólo darán color a lo que realmente es creación”. Una racionalidad que apela a lo esencial, a la reducción

noteworthy feature is the proximity to the sky, thanks to the low height of the nave, as the cross-section has an average ratio of 3:1 (width/height) and, thus, in the interior the historical verticality of looking upwards is replaced by the modern horizontality that guides the eye at eye level. After all, the church was intended to be a Miesian pavilion with the roof converted into a sloping plane—reverberating the section of the chapel of Otaniemi—and topped with an artistic stained glass window behind the altar—not realised—which would have created an amber light box flooding the presbytery, the centre of gravity of Roman worship.

The architect uses a narrow palette of cladding: brick, iron, glass, concrete, ceramics and wood. None of these exposed materials, placed in a massif manner, form part of the local building traditions (which use them as decorative superimpositions), but García Solera places them as independent, solitary planes, these facings being “of great simplicity and austerity, a faithful expression of the spaces they limit” (García 1962), forming an enclosure with few words, silent. There is a certain essentiality in this architecture through its basic geometry and the material used reduced to a minimum: a prayer space in chiaroscuro that flows towards the light trapped between two solid walls. In addition, the temple stands out for its authenticity, which is enhanced by the textures of the finishes, whose naked interior highlights the tactile dimension of the coverings and coincides with the iconoclastic tendency to limit the presence of images.

The reinterpretation of the Protestant chapel for Catholic worship follows quite rational guidelines of geometrical simplification, abstract composition, material discretion and dosage of light, all of which are embedded in a landscape space and on a human scale. In fact, when the first project was drawn up, this temple did not yet have a patron saint, so it was conceived as the church of the Vistahermosa residential complex. In its origin, then, it is a parish without a name, almost a generic proposal with universal value for any place: some of Mies’ shadow is projected in the concept of this sacred space, somewhat anonymous and ascetic, which pays homage to the oblique plane of Nordic architecture (as also happens in the neighbourhood school) and which adapts the spatial and luminous cadence of the Sirens as a metaphor for spiritual experience. The project, dating from September 1962, is pre-conciliatory because, although the Council was announced in 1959, the first session of the conclave took place on 11 October 1962.

Perhaps some words of Mies van der Rohe (1957: 42), a master whom García Solera, admired so much, come to mind, which fit in with the work carried out in this sacred enclosure: “I treat architecture as if it were a language, and I believe it must have its grammar in order to express itself correctly. It has to be a living language. If it is used for ordinary purposes, it will be spoken in prose. If you are very skilled in it, it will be expressed in wonderful prose; and if you really master it, the poet will emerge.

FIG. 18 Vistas del muro lateral norte con el vitral del nártex y la nave sobresaliendo (Autores 2018). Views of the north side wall with the stained glass of the narthex and the nave protruding (Authors 2018).



y a un cierto misticismo intrínsecos a su propia obra. Por último, una reflexión de Alejandro de la Sota (2002) nos parece concluyente: “La arquitectura o es popular o intelectual, lo demás es negocio”. Aquí, en el complejo residencial de Vistahermosa en Alicante, la arquitectura de la iglesia, como la de todo el conjunto, sigue, a todas luces, un proceso racional. Y, para estos autores, la aventura de reconstruir el proceso de génesis del proyecto de la parroquia María Madre de la Iglesia, y el de su puesta en obra, con toda la lógica interna impuesta por sus dibujos, ha supuesto una satisfacción intelectual.

BIBLIOGRAFÍA / BIBLIOGRAPHY

- Cantó Rubio, J., 1965, “Alicante contará con una iglesia en la línea del Concilio”. *Información*, 25-nov
- Cantó Rubio, J., 1966, “Próxima apertura al culto de un nuevo templo de Alicante”. *Información*, 13-nov
- De Aguilar, Fr.J.M., 1959, “Una Capilla en Helsinki”. *Arquitectura*, nº 8, pp. 33-36
- De la Sota, A., 2002, *Escritos, conversaciones, conferencias*. Barcelona, Gustavo Gili (Moisés Puente, ed.)
- García Solera, J.A., 1962, “Complejo Residencial en Vistahermosa. Equipo Parroquial”. Archivo Municipal de Alicante, Legajo 464/1963. Alicante, septiembre
- García Solera, J.A., 1965-1966, “Iglesia del Complejo Residencial en Vistahermosa”, Archivo Profesional jaGS. Alicante (sep-1962 hasta ago-1966)
- García Solera, J.A., 1969, “Reportaje fotográfico Iglesia de Vistahermosa”. Archivo Profesional jaGS. Alicante, diciembre (probablemente realizado en diciembre de 1966)
- García Solera, J.A., 2007, *Juan Antonio García Solera. Una vida de arquitectura*. Pamplona: T6 Ediciones SL, Universidad de Navarra
- Fernández Cobián, E., 2017, “¿Son protestantes nuestras iglesias modernas? La recepción en España de la capilla del Politécnico de Otaniemi”. *Actas C.I. Arquitectura Religiosa Contemporánea*, nº 5, pp. 66-85
- Fernández Villalobos, N.; Jiménez Sanz, A., 2014, “Un Altar en la Naturaleza. La Capilla del Bosque de Heikki y Kaija Siren, 1957”. Valladolid: *Actas C.I. Espacios Simbólicos de la Modernidad*, pp. 225-242
- Fisac, M., 1959, “Problemas de la Arquitectura Religiosa actual”. *Arquitectura*, nº 4, pp. 3-8
- López Arenas, V.M., 2015, “Arte moderno y liturgia. El proceso de renovación del arte sacro en la diócesis de Orihuela-Alicante (1953-1970)”. *Revista del Vinalopó*, nº 18, CEV, pp. 75-102
- Martínez Medina, A.(dir.), 2018, *Spatia Sacra: Arte y Arquitecturas Religiosas en Alicante, 1953-1979*. Alicante, Museo de la Universidad, Exposición; tríptico en: <https://www.researchgate.net/publication/323453467_Spatia_Sacra_Arte_y_Arquitectura_Religiosa_en_Alicante_1953-1979>
- Oliva Meyer, J., 2000, “Juan Antonio García Solera: biografía profesional”, *Via-Arquitectura*, nº Premios COACV 96-97-98, pp. 59-65
- Oliva Meyer, J., 2005, *Juan Antonio García Solera, 1953-2003*. Alicante: Generalitat Valenciana y CTA
- Oliva Meyer, J.; Calduch Cervera, J., 2019, “The Constructive drawings of the Architect Juan Antonio García Solera”. En: Marcos Alba, C. (ed.). *Graphic imprints. The influence of representation and ideation tools in architecture*. Cham (Suiza): Springer International Publishing AG, pp. 38-52
- Rohe, M. van Der, 1957, “Opiniones”. *R.N.A.*, nº 184, pp. 42-43
- Sostres, J.M., 1957, “El templo católico de nuestro tiempo”. *R.N.A.*, nº 189, pp. 1-6
- Temas de Arquitectura y Urbanismo*, 1969, nº 126, “El complejo residencial Vistahermosa, Alicante. Arquitecto, Juan Antonio García Solera”, pp. 51-64
- Varela Botella, S., 2005, “Cincuenta años de Ronchamp”. En: Oliva Meyer, J., 2005, pp. 34-39

BIOGRAFÍA

Andrés Martínez-Medina, arquitecto (ETSA-Valencia, 1985) y doctor arquitecto (UP-Valencia, 1995). Profesor de Composición Arquitectónica en la Universidad de Alicante (UA). Director del grupo MAP: Metrópolis, Arquitectura y Patrimonio. Sus trabajos se centran en el legado de los siglos XIX y XX, con artículos y comunicaciones en congresos y revistas. Es coautor, entre otros, de *Ciudad y Arquitectura de la ciudad de Alicante, 1923-1943* (1998), *Guía de Arquitectura de la Provincia de Alicante* (1999); *Arquitectura del Sol* (2002); *Dibujos y Arquitectura de Miguel López González, 1932-1968* (2008); *Equipamientos I y II. Registro DoCoMoMo Ibérico 1925-65* (2010 y 2011) y *Tiempos de la Arquitectura* (2019).

Justo Oliva Meyer, arquitecto (ETSA-Valencia, 1986) y doctor arquitecto (UP-Valencia, 2005). Profesor de Expresión Gráfica Arquitectónica en la Universidad de Alicante (UA). Miembro de los grupos de investigación MAP y Narración Gráfica. Su campo de trabajo se centra en el patrimonio moderno con diversas aportaciones. Coautor de *Guía de Arquitectura de la Provincia de Alicante* (1999); *Arquitectura del Sol* (2002); *Juan Antonio García Solera, 1953-2003* (2005); *Dibujos y Arquitectura de Miguel López González, 1932-1968* (2008); *Equipamientos I y II. Registro DoCoMoMo Ibérico 1925-65* (2010 y 2011); y participó en el proyecto nacional: *Fotografía y Arquitectura Moderna en España (1925-1965)* (2015).

And yet it is always the same language. (...) Santo Tomás de Aquino says: «Reason is the first principle of all human work». For once you have understood this well, you will act accordingly. I would thus rid myself of anything that is unreasonable. I believe that it is a human desire to do something reasonable. Certainly, there will be certain influences from the weather, but these will only give colour to what is really creation. A rationality that appeals to the essential, to the reduction and a certain mysticism intrinsic to his own work". Finally, a reflection by Alejandro de la Sota (2002) seems conclusive to us: "Architecture is either popular or intellectual, the rest is business". Here, in the Vistahermosa residential complex in Alicante, the architecture of the church, like that of the whole complex, clearly follows a rational process. And, for these authors, the adventure of reconstructing the process of genesis of the project of the parish of María Madre de la Iglesia, and that of its implementation, with all the internal logic imposed by their drawings, has meant intellectual satisfaction.

BIOGRAPHY

Andrés Martínez-Medina, architect (ETSA-Valencia, 1985) and pH Doctor (UP-Valencia, 1995). Professor of Theory of Architecture at the Universidad de Alicante (UA). Director of the group MAP: Metrópolis, Arquitectura y Patrimonio. His works focus on the legacy of the 19th and 20th centuries, with articles and communications in conferences and journals. He is co-author of: *Ciudad y Arquitectura de la ciudad de Alicante, 1923-1943* (1998), *Guía de Arquitectura Provincia de Alicante* (1999); *Sunland Architecture* (2002); *Dibujos y Arquitectura de Miguel López González, 1932-1968* (2008); *Equipamientos I y II. Registro DoCoMoMo Ibérico 1925-65* (2010 y 2011) and *Tiempos de la Arquitectura* (2019).

Justo Oliva Meyer, architect (ETSA-Valencia, 1986) and pH Doctor (UP-Valencia, 2005). Professor of Architectural Graphic Expression at Universidad de Alicante (UA). Member of the research groups MAP and Graphic Narration. His field of work focuses on modern heritage with various contributions. Co-author of *Guía de Arquitectura de la Provincia de Alicante* (1999); *Sunland Architecture* (2002); *Juan Antonio García Solera, 1953-2003* (2005); *Dibujos y Arquitectura de Miguel López González, 1932-1968* (2008); *Equipamientos I y II. Registro DoCoMoMo Ibérico 1925-65* (2010 y 2011); and participated in the national research project: *Fotografía y Arquitectura Moderna en España (1925-1965)* (2015).

(Translation of the text into English: James Drummond).

FIG. 19 Pila bautismal (García Solera, 1969), Virgen preñada y Cristo amputado (J. Belmonte, 1966-70) (Autores 2018)
Baptismal font (García Solera, 1969), Pregnant Virgin and Amputated Christ (J. Belmonte, 1966-70) (Authors 2018).

