



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Atmósferas sacras: el espacio sagrado de la
arquitectura moderna en España a través de
sus fotografías (1950-1970)

Autor/es

Laura Aldea Abad

Director/es

José Ignacio Bergera Serrano
Eduardo Delgado Orusco

Escuela de Ingeniería y Arquitectura / Universidad de Zaragoza
2016

“El hombre es mudo, es la imagen la que habla.
Porque es evidente que la imagen sola puede sustentarse
al mismo paso que la naturaleza.”

Boris Pasternak

Resumen

Desde su nacimiento, la fotografía ha sido un soporte fundamental para la arquitectura a la par que la pintura, el dibujo y los grabados.

Pero, sin duda, es a lo largo del siglo XX cuando la arquitectura de las vanguardias y del movimiento moderno encuentra en la fotografía un medio para la expresión y la divulgación de la misma, principalmente en publicaciones y revistas de la época, en las que se muestran desde espacios públicos, pasando por viviendas, hasta espacios religiosos. Y es en estos últimos donde, la relación entre estas dos disciplinas se hace más patente, tanto en la arquitectura religiosa como en la fotografía, ya que ambas beben de un mismo elemento: la luz. Este Trabajo Fin de Grado es un análisis de la fotografía en el espacio sacro, principalmente en la creación de ciertas atmósferas mediante la luz, y como estos espacios han podido ser retratados fotográficamente también debido a la luz y han permanecido hasta nuestros días. El trabajo se basa en el estudio de casos concretos de obras de carácter sacro, ubicados en el contexto nacional de la segunda mitad del siglo XX, siendo analizados, comparados y relacionados.

PALABRAS CLAVE: arquitectura religiosa y fotografía / espacio sacro / luz / atmósfera / contexto nacional / segunda mitad siglo XX

Abstract

Since its birth, the photography has been a key support for architecture like painting, drawing and engravings were.

But, it is certainly, throughout the twentieth century when the architecture of the avant-garde and modern movement finds in photography a medium for the expression and dissemination, mainly in publications and magazines of these ages, showing up houses, public and religious spaces. And it is in the last ones where, the relationship between these two disciplines is more evident, because both drink from the same element: light. This Final Grade Thesis is an analysis of photography in the sacred space, mainly in the creation of certain atmospheres by light, and how these spaces have been portrayed photographically because of the light too, and have remained to our days. The work is based on the study of specific cases of works of religious character, located in the national context of the second half of the twentieth century, being analysed, compared and related between them.

KEY WORDS: religious architecture and photography / sacred space / light / atmosphere / national context / second half of the twentieth century

ÍNDICE

Resumen / Abstract

- 1 **Objetivos**
- 3 **Metodología**
- 7 **1_Puntos muertos: Situación y contexto nacional**
 - 1.1_La fotografía arquitectónica
 - 1.2_La arquitectura sacra como vanguardia de la modernidad
- 19 **2_Influencias internacionales en la fotografía de Arquitectura en el espacio sacro**
 - 2.1_Introducción
 - 2.2_Fotografía y Arquitectura
 - 2.3_Fotografía y espacio sacro
- 33 **3_Importancia de la fotografía como medio de difusión en las revistas de arquitectura de la época**
 - 3.1_Origen e historia
 - 3.2_*Revista Nacional de Arquitectura y Arquitectura*
 - 3.3_*Revista Arte Religioso Actual / ARA*
 - 3.4_Una obra, dos reportajes. Diferencia entre *Revista Arquitectura* y *Arte Religioso Actual*
- 51 **4_ Una firme alianza: el arquitecto y el fotógrafo**
 - 4.1_Fernández del Amo y Kindel.
 - 4.2_Complejo parroquial Nuestra Señora de la luz. Fernández del Amo. Madrid. 1967

67	5_ La idea arquitectónica interpretada por la fotografía 5.1_Proyecto e imagen. 5.2_Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles en Vitoria. Carvajal y García de Paredes. 1957 - 1960
79	6_Templo y fábrica. Un mismo elemento 6.1_La imagen industrial. 6.2_El proceso constructivo reflejado en la fotografía. 6.3_Construir fotográficamente. Iglesia y convento Santa María de Belén. García de Paredes. 1961 – 1965.
91	7_Una obra, dos miradas 7.1_Centro parroquial en el poblado de Almendrales. Fotógrafos: Paco Gómez y Alberto Schommer.
101	8_Cómo la fotografía captura el espacio sacro 8.1_Alberto Schommer. Iglesia y centro parroquial Nuestra Señora de la Coronación en Vitoria, Fisac. Proyecto: 1958, Fotografía: 1960 8.2_Joaquín del Palacio / Kindel. Complejo parroquial Nuestra Señora de la luz. Fernández del Amo. Proyecto: 1967, Fotografía: 1972 8.3_Francisco Gómez / Paco Gómez. Convento de San José de las Carmelitas Descalzas. Fernández Alba. Proyecto: 1967, Fotografía: 1971
129	9_Conclusiones. La mirada poética
139	Bibliografía

Objetivos

La unión entre la disciplina arquitectónica y la fotográfica es una realidad constatable. Desde su nacimiento, la arquitectura encontró en la fotografía un medio y forma para retratar y difundir esta nueva y moderna arquitectura, a la vez que, la fotografía encontró en la arquitectura moderna una nueva manera de mirar al espacio y a la sociedad del momento. Desde esta primera alianza, ambas disciplinas han recorrido juntas múltiples etapas, diferenciándose por su técnica, corriente o elemento retratado, siendo en este trabajo, estudiado e investigado la segunda mitad del siglo XX, concretamente entre 1950 y 1970.

Debido a la gran distensión que conlleva hablar de arquitectura y/o de fotografía, principalmente por la multitud de temas y de enfoques posibles, existe la necesidad de centrar y encaminar este trabajo. El objetivo es analizar la fotografía en el espacio sacro, especialmente en la creación de ciertas atmósferas mediante la luz y como estos espacios han podido ser retratados fotográficamente debido también a la luz y han permanecido hasta nuestros días.

Si la arquitectura moderna sentó sus bases en el retorno a los orígenes mediante una simplificación de la forma conforme con la sociedad para la creación de nuevos espacios y aunque suene incompatible, en el campo de la arquitectura religiosa esta modernidad también se introdujo. Hubo una convergencia entre una nueva visión teológica y una nueva visión arquitectónica, para la creación de una arquitectura capaz de responder al nuevo mundo.

Esta nueva arquitectura religiosa respondió ante tres cambios fundamentales: la recuperación del espíritu de los cristianos, la ruptura con la estética hasta ahora vigente para acercarse al Movimiento Moderno y el Concilio Vaticano II necesario para una renovación del fondo y la forma de todas las actividades. Durante las primeras décadas del siglo XX, las investigaciones sobre los nuevos espacios de carácter sacro se tradujeron en una multiplicación de centros de difusión, sin embargo, muchas de ellas tuvieron que esperar al fin de la Segunda Guerra Mundial para ser aplicadas de forma generalizada.

Con respecto al panorama nacional, la situación arquitectónica era similar y en relación con la renovación litúrgica, ésta pudo desarrollarse más generosamente desde la segunda mitad del siglo XX, aproximadamente diez años del final de la Guerra Civil. En la década de los cincuenta se volvió a retomar el crecimiento y la producción a niveles anteriores a la guerra. El enriquecimiento de la arquitectura, en parte, era debido a los numerosos viajes realizados por nuestros arquitectos: Oiza a Estados Unidos, Molezún, Carvajal y García de Paredes a Roma y Fisac al centro y norte de Europa, entre otros. Era una búsqueda de nuevos modelos en el extranjero, con el fin de nutrirse de experiencias y tipologías operativas.

Aunque, sin duda, la gran brillantez es evidente en las dos décadas posteriores. En los sesenta, las influencias e investigaciones se hicieron patentes en la presencia del templo, tanto interiormente como exteriormente y las estructuras constructivas respondían ante el programa funcional manifestado en el Concilio Vaticano II. Y en los años setenta, con la fundación de revistas especializadas, se brindó una amplia difusión de los ejemplos internacionales ayudando al aumento de tipologías sacras en la arquitectura del postconcilio.

Por último, no se pretende que este trabajo sea únicamente una descripción de la evolución arquitectónica religiosa y fotográfica acontecida en España desde los años cincuenta hasta los setenta, sino que a su vez, tiene el firme objetivo de transmitir lo que las fotografías del espacio interior supusieron, a través de los enfoques personales de cada fotógrafo, a través de los encuadres, a través de la composición, a través de la captura de un momento determinado y en definitiva a través de la luz. Por lo tanto, es un análisis en profundidad de la relación de los arquitectos con los fotógrafos y viceversa, de cómo ambos supieron entender y mirar la arquitectura respectivamente, además de ser un análisis de las propias fotografías.

Metodología

El trabajo se basa en un estudio de casos concretos de obras arquitectónicas de carácter sacro, ubicados en el contexto nacional de la segunda mitad del siglo XX (1950-1970) y siendo la propia documentación fotográfica una de las principales herramientas a utilizar.

Para su elaboración se ha utilizado literatura específica del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, de la biblioteca de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Zaragoza y propia. Por un lado, en la disciplina fotográfica se ha utilizado bibliografía y publicaciones específicas de la época como la *Revista Nacional de Arquitectura* conocida posteriormente también por el nombre de *Revista Arquitectura*, y la revista *Arte Sacro Actual*, en las que divulgaba la arquitectura nacional e internacional del momento. Para la investigación de los fotógrafos que retrataron las obras religiosas, se han seguido obras que ponen de manifiesto la relación entre arquitectura y fotografía tales como *Fotografía y arquitectura moderna: contextos, protagonistas y relatos desde España* y *Fotografía y arquitectura moderna en España. 1925 – 1965*, y obras monográficas como *Francisco Gómez. La emoción construida* y *Kindel. Fotografía de Arquitectura* respectivo a Joaquín del Palacio (Kindel) y Paco Gómez. En cuanto a la última parte del trabajo, en la que se analizan intensamente varias fotografías de espacios sacros interiores destaca el libro *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*.

Por otro lado, entre las publicaciones para la disciplina arquitectónica y sobre todo ligado a la arquitectura de carácter sacro, destacan las obras de varios autores como Miguel Ángel Baldellou, y Antonio Capitel, Eduardo Delgado Orusco, Esteban Fernández Cobián, Carlos Flores, Víctor Pérez Escolano y Ángel Urrutia entre otros, quienes explican el desarrollo y la evolución de la arquitectura religiosa y de esos espacios, principalmente a nivel nacional aunque también internacional y sus autores.

En cuanto a las fases seguidas para la realización del trabajo, la primera es la búsqueda de la documentación tanto la fotográfica como la bibliográfica sirviendo ésta última de apoyo y referencia. La segunda fase, engloba el estudio y análisis de las fotografías (parte fundamental del trabajo), incluyendo a los fotógrafos y arquitectos de las mismas, estableciendo relaciones y posibles comparativas entre ellas. Y finalmente de este análisis, surgen las conclusiones como la tercera y última fase del trabajo.

Atmósferas sacras

1_Puntos muertos: Situación y contexto nacional



1_Puntos muertos: Situación y contexto nacional

Desde la aparición de la fotografía, a mediados del siglo XIX, ha sido un sistema de representación de la arquitectura a la par que la pintura, el dibujo y los grabados, pero no fue hasta comienzos del siglo XX cuando su potencial superó al resto de disciplinas en cuanto a rapidez y facilidad en su divulgación. Se produce, por tanto, el encuentro de la arquitectura de las vanguardias y del movimiento moderno con la fotografía, sirviéndose como un medio para la expresión y divulgación de la misma.

1.1_La fotografía arquitectónica

A partir de 1925, hay un claro interés por la fotografía arquitectónica y la evolución en la forma de fotografiar, principalmente por la influencia de las imágenes en publicaciones internacionales más vanguardistas que llegan a España: encuadres más objetivizados, abstracción, liberación de vacíos y contrastes más marcados. Todas estas características, se pueden apreciar en las colaboraciones extranjeras de la revista *Arquitectura*.

Antes de la Guerra Civil, algunos fotógrafos¹ de la arquitectura española como Luis Lladó (fig. 1) y Juan Pando aportaron una imagen muy justa y fiel de las obras de arquitectos de la talla de Fernández Shaw, Gutiérrez Soto o Zuazo. Esta misma moderación queda también patente en la revista *Nuevas Formas* en el año 1933. En Barcelona, en cambio, la historia es diferente, las imágenes presentes, por ejemplo, en *AC. Documentos de Actividad Contemporánea* editada en la capital catalana, muestran un carácter moderno, acercándose a los cambios necesarios y alineándose con las revistas de las vanguardias europeas. Se impuso una concepción creadora e innovadora de mano de fotógrafos como Josep Sala y Pere-Català (padre de Català-Roca). Además de la presencia de Margaret Michaelis,² que tras su huida de Alemania realizó también trabajos para *AC*.

La relación de los arquitectos españoles con la fotografía es observable en Fernando García Mercadal (fig. 2) y José Manuel Aizpúrua. El primero se recorrió varias provincias plasmando el estado de la arquitectura patrimonial³ durante los años veinte. El segundo, cuyos propósitos eran más radicales,⁴ pero debido a su pronta muerte produjo una escasa obra

¹ Para una evolución detallada de los fotógrafos de arquitectura de la época véase: BERGERA, Iñaki (ed). *Fotografía y arquitectura moderna en España. 1925 – 1965*.

² AA.VV. *Margaret Michaelis. Fotografía, vanguardia y política en la Barcelona de la República*, IVAM. Valencia, 2008; MENDELSON, Jordana. *Margaret Michaelis y AC. A.C. La revista del GATEPAC*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2008.

³ CHÁVEZ MARTÍN, Miguel Ángel. *Fernando García Mercadal, arquitectura y fotografía. Una mirada al patrimonio arquitectónico de Segovia, 1929 – 1936*. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2011.

⁴ AA.VV. *José Manuel Aizpúrua, fotógrafo: la mirada moderna*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ediciones Aldeasa. Madrid, 2004.



2 3



4

1 Pág. 8. Luis Lladó. Cine Velussia, Madrid, 1933. José María Mendoza Ussía y José de Aragón Pradera.

2 Fernando García Mercadal. el palacio barroco inconcluso de Usés (Zaragoza), 1930.

3 Francesc Català-Roca. Casa en La Barceloneta, 1954. José Antonio Coderch.

4 Joaquim Gomis, 1947. Pórtico Santa Eulalia.

construida aunque de gran interés y reflexión seleccionada para una exposición en 1932 en el MoMA.

Durante el franquismo, hubo arquitectos que siguieron con su actividad profesional como José Antonio Coderch, Alejandro de la Sota o Miguel Fisac. La arquitectura del primero, fue retratada por Catalá-Roca (fig. 3), aunque a veces también era el propio Coderch,⁵ quien realizaba algunas fotografías de detalles del espacio como documentación personal. En cambio, otros fotógrafos como Juan Pando, pasan estos duros años trabajando en una agencia gráfica, con obras de carácter diverso como se pudo ver en una exposición en el año 1968. Después fue el propio Pando, quien se convirtió en una agencia gráfica y pudo fotografiar arquitectura de Oiza, La-Hoz, Corrales y Molezún, Cubillo y Laorga, entre otros. El hecho de fotografiar estas obras arquitectónicas no era casual, venía demandado por las revistas de la época como *Arquitectura* u *Hogar y Arquitectura*. Esto mismo sucedió en Barcelona, con la presencia de Catalá-Roca, y la formación en 1951 del Grupo R, quienes se encargaron de la renovación arquitectónica catalana.⁶

En este periodo, además de Mercadal y Aizpúrua, podemos apreciar la fotografía de Kindel⁷ (Joaquín del Palacio), quien retrata la arquitectura de Madrid, como la de Fisac y Aburto (fig. 6), y especialmente la de Fernández del Amo, o la fotografía de Joaquim Gomis (fig. 4) en Barcelona durante la década de los años treinta, cuya obra tiene un carácter más vanguardista e incluso influenciada por Miró o Gaudí.⁸ Sus libros son una sucesión de fotografías, en 1952 realizó un volumen sobre la Sagrada Familia, seguido en 1958 sobre la obra de Gaudí y en 1967 de la isla de Ibiza.⁹

En cierta manera, fueron los arquitectos los que promovieron el trabajo de los fotógrafos con el fin de realizar una tarea de documentación para ser enviada a las revistas especializadas.¹⁰ Sin embargo, la presencia de la arquitectura española en los medios internacionales, fue bastante tardía en aparecer, a excepción de la presencia de Alberto Sartoris, quien se dedicó a recoger y retratar la arquitectura española en diversas publicaciones, y

⁵ FOCHS, Carles. *Coderch, fotógrafo*. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 2000.

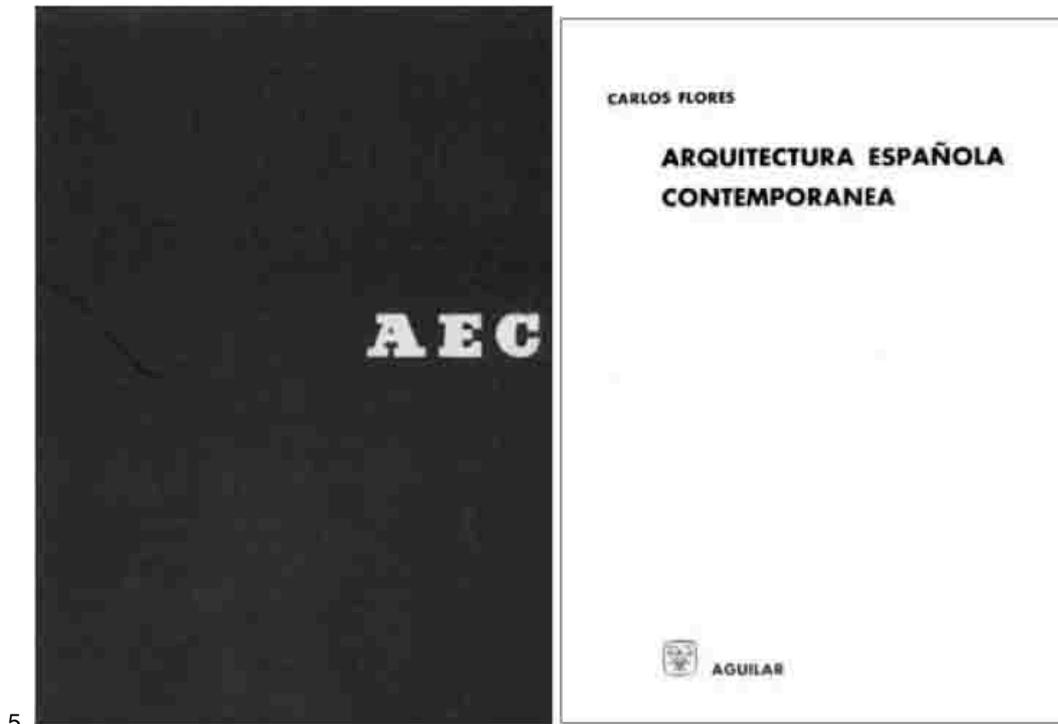
⁶ PIÑÓN, Helio; CATALÀ-ROCA, Francesc. *Arquitectura moderna en Barcelona (1951 – 1976)*. Barcelona, 1996.

⁷ Para más información sobre Kindel fotógrafo, véase AA.VV. *Kindel. Fotografía de Arquitectura*. Fundación Cultural COAM. Ediciones de arquitectura. Madrid, 2007.

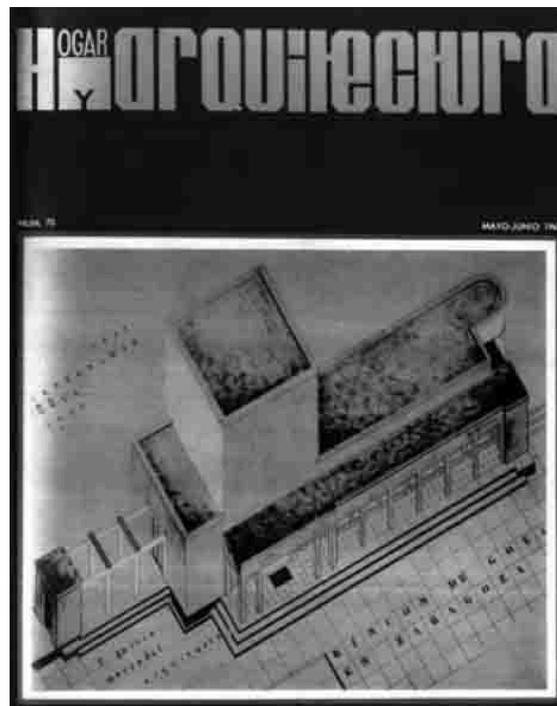
⁸ El carácter vanguardista es visible en: GOMIS, Joaquim. *Joaquim Gomis*. Editorial La Fábrica. 2012.

⁹ Sobre este proyecto fotográfico, véase NARANJO, Juan. *Joaquim Gomis. De la mirada oblicua a la narración visual*. Fundació Joan Miró y La Fábrica Editorial. 2012.

¹⁰ Las publicaciones y revistas especializadas de la época son explicadas en el capítulo número tres de este trabajo: 'Importancia de la fotografía como medio de difusión en las revistas de arquitectura de la época.'



5



6

5 Portada del libro *Arquitectura Contemporánea Española*. (1961). Carlos Flores.
 6 Portada de la revista *Hogar y Arquitectura* n°70. Año 1967. Reproducción del Rincón de Goya de García Mercadal.

en sus libros *Gli elementi dell'architettura funzionale*¹¹ (Los elementos de la arquitectura funcional) y *Encyclopédie de l'architecture nouvelle. Ordre et climat méditerranéens*¹² (Enciclopedia de la nueva arquitectura. Orden y clima mediterráneos).

No fue hasta 1961, de la mano de Carlos Flores en un libro (fig. 5) llamado *Arquitectura española contemporánea*,¹³ quién recopila de alguna manera toda la arquitectura de los primeros sesenta años del siglo XX, y presentando a los fotógrafos de aquellas obras, entre ellos a Catalá-Roca, Pando, Kindel, Ferriz, García-Moya, Calvo y A.S. Koch, algunos de los cuales serán estudiados en este trabajo. También estuvo ligado al mundo de las publicaciones, de hecho, fue director de la revista *Hogar y Arquitectura* (fig. 6), y que junto a Carlos Miguel bajo la dirección de la *Revista Nacional de Arquitectura* y denominada después *Arquitectura*, conformaron los mejores 'libros' de arquitectura española contemporánea.

Durante la década de los sesenta, se publicaron más libros, como el de Arsenio Fernández Arenas¹⁴ sobre arquitectura religiosa, en el cual se valoraba la obra fotografía de Kindel, Catalá-Roca, Koch y Miserachs.

En las décadas siguientes, con la transición política y la presencia de la magnífica arquitectura española en los medios internacionales, surgirán nuevos fotógrafos, por ejemplo, Lluís Casals.

1.2_ La arquitectura sacra como vanguardia de la modernidad

La arquitectura moderna supuso un cambio en la forma de entender la arquitectura, apareció como algo totalmente nuevo estableciéndose una ruptura con la tradición.¹⁵ Sin embargo, la novedad y la ruptura no son las únicas características de la modernidad, sino la vuelta a la esencia y pureza. A partir de 1920, el deseo de volver a los orígenes de la arquitectura provocó una simplificación de la forma construida, siendo el espacio el elemento relevante.

Hablar de arquitectura moderna en el espacio sacro puede parecer algo contradictorio. Sin embargo, la unión de una nueva visión teológica y una nueva visión arquitectónica dio lugar a la creación de una arquitectura acorde con los tiempos. Estas tres ideas, la vuelta al origen, la ruptura con lo anterior y la novedad, forman parte del nacimiento de la arquitectura

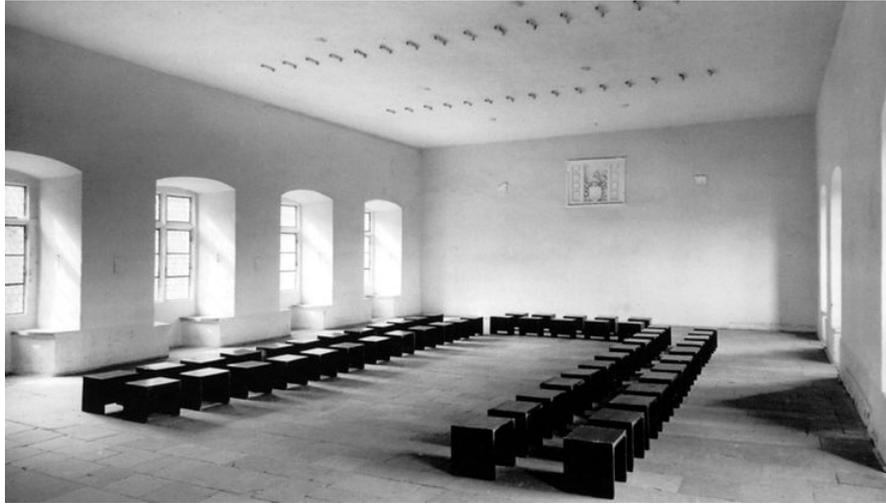
¹¹ SARTORIS, Alberto. *Gli elementi dell'architettura funzionale*. Hoepli, Milán, 1935.

¹² SARTORIS, Alberto. *Encyclopédie de l'architecture nouvelle. Ordre et climat méditerranéens*. Hoepli, Milán, 1948.

¹³ FLORES, Carlos. *Arquitectura española contemporánea*. Aguilar S.A. de Ediciones. Madrid, 1989.

¹⁴ FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Iglesias nuevas en España*. Editorial Polígrafa. Barcelona, 1963.

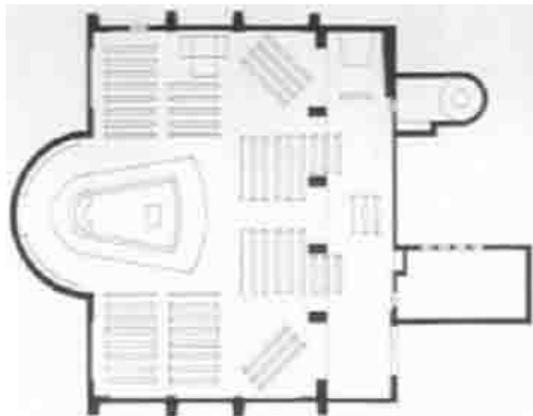
¹⁵ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Los principios de la arquitectura moderna: sobre la nueva tradición del siglo XX*. Editorial Reverte. Barcelona, 2005.



7



8



9

- 7 Rudolf Schwarz. Sala de los caballeros del Castillo de Rothenfels 1928-1929.
8 Lucien Hervé. Le Corbusier, Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp (Francia), 1950-1955.
9 Disposición del espacio sacro. Emil Steffan. San Lorenzo Munich, 1955.

religiosa del siglo XX. La primera idea está relacionada con la recuperación del espíritu cristiano, es decir, el Movimiento Litúrgico. Se buscaba depurar el culto cristiano devolviéndole su autenticidad¹⁶ y para ello se realizaron varias investigaciones (fig. 7). Uno de los primeros en formular los requisitos arquitectónicos fue el sacerdote y teólogo Johannes van Acken,¹⁷ quien precisó que el altar debía ser el centro que estructurase la construcción de la iglesia. Sin embargo, estas investigaciones tuvieron que esperar hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial para poder ser aplicadas. En el caso de España, la transición hacia una arquitectura religiosa fue complicado, en parte, la mayoría de las iniciativas de renovación ocurrieron en una década.¹⁸

La segunda idea, la ruptura con lo anterior, era básicamente el Movimiento Moderno (fig. 8). Un proceso revolucionario para, de alguna manera, rechazar las normas de otras épocas, adecuando la práctica constructiva al espíritu de los tiempos, ya lo decía Le Corbusier:¹⁹

“Una gran época acaba de comenzar.
Existe un espíritu nuevo.
Existe una multitud de obras de espíritu nuevo que se encuentran,
especialmente, en la producción industrial.
La arquitectura se ahoga con las costumbres.
[...]”

Y en cuanto a la tercera idea, la novedad, está relacionada con el Concilio Vaticano II, cuyos objetivos²⁰ eran la promoción del incremento de la fe católica y lograr una renovación de la moral de la vida cristiana, así como adaptar la disciplina eclesial al mundo moderno. El Concilio Vaticano II abandonó la idea de una iglesia orientada hacia el altar con ayuda de las propuestas arquitectónicas del Movimiento Litúrgico. Las principales innovaciones (fig. 9) del espacio sacro fueron: un único altar, eliminando aquellos laterales o secundarios; la introducción de un espacio fijo para el ambón cerca del altar y la situación de un espacio fijo para el celebrante; la colocación de la pila bautismal cambiándose de la entrada al presbiterio. Con respecto al arte sacro, se sustituyeron los materiales del artesano por los del artista.

La renovación espacial conllevó una profunda reflexión filosófica y litúrgica, favoreciendo la transformación en los edificios religiosos.

¹⁶ DELGADO ORUSCO, Eduardo. *Arquitectura sacra española, 1939-1975*. Cuadernos del Instituto Juan de Herrera de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Madrid, 2004. Pág. 7.

¹⁷ Ver ensayo titulado *La construcción cristocéntrica de iglesias, un proyecto litúrgico de obra de arte integral*.

¹⁸ Véase FERNÁNDEZ COBIÁN, Esteban. *El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea*. Colegio Oficial Arquitectos Galicia. Santiago de Compostela, 2005.

¹⁹ Incluido en el libro: LE CORBUSIER. *Vers une architecture (Hacia una arquitectura)*. Ediciones Apóstrofe. Colección Poseidón. Barcelona, 1998. Pág. 67-68.

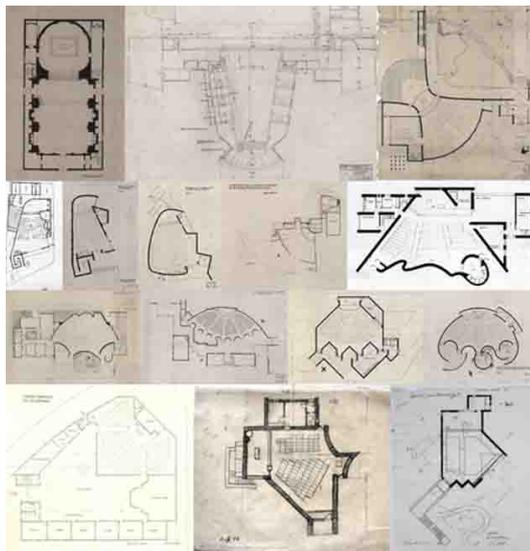
²⁰ Concilio Vaticano II, constitución *Sacrosanctum Concilium*. Pág. 1.



10



11



12

10 Sáenz de Oíza y Luis Laorga. Santuario de Nuestra Señora de Arantzazu, Oñate, Guipúzcoa. 1949-1955.

11 Alejandro de la Sota. Poblado de colonización en Enterreros, Badajoz, 1953.

12 Miguel Fisac. Varias tipologías de plantas de sus iglesias.

En el caso español, esta renovación se pudo llevar a cabo después de la Guerra Civil.²¹ A finales de los años cuarenta y los cincuenta, la mayoría de los arquitectos de nuestro país buscó referentes en el extranjero, Miguel Fisac en los países nórdicos en 1949, la estancia de Sáenz de Oíza en Estados Unidos, las becas de la Academia de Roma disfrutadas por Ramón Vázquez Molezún, Javier Carvajal y José María García de Paredes, o Gutiérrez Soto viajando por Estados Unidos y Brasil. Conjuntamente, la influencia del espacio sacro europeo se difundió a través de las publicaciones nacionales especializadas, principalmente la revista *Arquitectura*²² e *Informes de la Construcción*.

Estos primeros cambios en la arquitectura sacra fueron constatables en dos concursos, el de la basílica de Aránzazu en Guipúzcoa (fig. 10) y el de la basílica hispanoamericana de la Merced en Madrid,²³ ambos ganados por Sáenz de Oíza y Luis Laorga, advirtiéndose un claro contraste entre las propuestas, unas más novedosas frente a otras todavía historicistas.

En la década de los sesenta, con el nacimiento de la revista *Arte Religioso Actual*²⁴ que ofrecía ejemplos notables, facilitó la multiplicidad tipológica caracterizada del posconcilio. Además de la aparición de nuevas publicaciones, se repensaron cuestiones como la presencia urbana, el sistema constructivo y el programa funcional. En cuanto a la tipología, el espacio asambleario se aproximó a los fieles, y debido a la disminución de ellos, se redimensionó los templos. De tal forma, el espacio basilical-longitudinal, hasta ahora utilizado, fue sustituido por todo tipo de tipologías, en gran medida primaba la convergencia de los muros laterales hacia el altar.²⁵ Entre los primeros arquitectos que utilizaron esta nueva tipología, la convergencia de los muros, se encuentran Fernández del Amo y Alejandro de la Sota, para los poblados del Instituto Nacional de Colonización.

En cuanto a la tipología de planta, se recupera la centralidad, pudiendo ser cuadradas, circulares o elípticas, como experimentó Alejandro de la Sota (fig. 11) en el poblado de Entrerrios en 1953, o incluso formas más complejas como parabólica o hiperbólica (fig. 12) experimentadas en varias obras de Miguel Fisac. Sin duda, es de la mano de estos arquitectos, quienes superaron el aislamiento de los años cuarenta, y llevaron a la arquitectura nacional de los años sesenta y setenta hacia el camino de la modernidad e incluso como referente internacional.

²¹ FLORES, Carlos. *Arquitectura española contemporánea*. Aguilar Ediciones. Madrid, 1989.

²² Ver el capítulo tercero, segundo punto de este trabajo.

²³ Más información sobre ambos proyectos ganadores de los dos concursos: DELGADO ORUSCO, Eduardo. *¡Bendita vanguardia!. Arquitectura religiosa en España 1950 – 1975*. Ediciones asimétricas. Pág. 41-51.

²⁴ Ver el capítulo tercero, tercer punto de este trabajo.

²⁵ La convergencia y el muro dinámico son esquemas utilizados por Miguel Fisac, véase DELGADO ORUSCO, Eduardo. *Las iglesias de Miguel Fisac*. Ponencia del I Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea. Ourense, 2007.

2_Influencias internacionales en la fotografía de arquitectura en el espacio sacro



2_Influencias internacionales en la fotografía de arquitectura en el espacio sacro

2.1_Introducción

En la década de 1920 surge en Alemania la *Neue Fotografie*,²⁶ como una manifestación de la Neue Sachlichkeit (Nueva Objetividad) distanciándose del pictorialismo y del expresionismo. Eran los representantes de la nueva objetividad, ya que su premisa fundamental era la representación real de los objetos, haciendo visible su esencia.²⁷ De entre los fotógrafos de esta nueva corriente, cabe destacar a Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch y August Sander.

Karl Blossfeldt es conocido por las fotografías de plantas de forma sistemática, cuyo objetivo principal era mostrar sus características desde una posición realista y analítica. Estas imágenes, se presentan con un fondo neutro, sacadas de su contexto y situadas en el centro, tomadas desde el lateral o desde arriba.²⁸ Blossfeldt interpretaba estas fotografías como un conjunto, no pudiéndose interpretar de forma aislada, con el fin de aprender una representación de la naturaleza.

También Albert Renger-Patzsch realizó bastantes fotografías de la naturaleza, pero sin duda, es conocido por sus imágenes industriales, como puentes, fábricas, o producción de elementos en serie (fig. 13). Su objetivo era representar el realismo de los lugares y objetos como experimento para la creación de arte, un arte que responde de la calidad fotográfica.²⁹

Por otro lado, August Sander fue un fotógrafo alemán de retratos de gran importancia a principios del siglo XX. Sus fotografías están reunidas en un serie llamada *Retratos del siglo XX*, en la que recoge la sociedad durante la República de Weimar, y se divide en siete secciones: el agricultor, el comerciante, la mujer, los oficios, los artistas, la ciudad, y los mendigos y ancianos. En la mayoría de las imágenes, se presenta a la persona en el centro la fotografía y con su actividad profesional.³⁰

²⁶ Movimiento artístico relacionado directamente con la Bauhaus. Se considera que la fotografía es un práctica artística con sus propias leyes de composición e iluminación. Se basa en el empleo de encuadres en picado y contrapicado y contraste de formas y en la luz. Es coetánea a la Nueva Objetividad compartiendo la idea de la fotografía como medio de expresión artística, aunque Nueva Visión se basa en la experimentación.

²⁷ Más información en: MOURE, Gloria (ed.). *La arquitectura sin sombra. Balthasar Burkhard, Günther Förg, Andreas Gursky, Candida Höfer, Thomas Ruff, Hiroshi Sugimoto, Jeff Wall*. Ediciones Polígrafa. Barcelona, 2000. Pág. 12-21.

²⁸ Proyecto fotográfico completo en: CHRISTIAN ADAM, Hans. *Karl Blossfeldt. The Complete Published Work. (1865 – 1932)*. Taschen (Bibliotheca Universalis). 2014.

²⁹ Proyecto fotográfico completo en: RENGGER-PATZSCH, Albert. *El mundo es bello (Die welt ist schön)*. Publicado en 1928.

³⁰ Proyecto fotográfico completo en: SANDER, August. *Photopoche: August Sander*. Editorial Lunwerg, 2009.



14 15



16

- 13 Pág. 20. Albert Renger-Patzsch. Fábricas, puentes y series de objetos.
 14 Póster de la exposición internacional del Werkbund, *Film und Foto*. Stuttgart en 1929.
 15 Fotografía de *Otto Steiner*. *Subjektive Fotografie*.
 16 Serie fotográfica de Bernd y Hilla Becher.

En 1930, la *Neue Fotografie* (Nueva Objetividad) se estableció en Suiza con una presencia muy reducida, esencialmente en la exposición internacional del Werkbund, *Film und Foto* (fig. 14), celebrada en Stuttgart en 1929. El principal representante de la exposición era Hans Finsler, aunque participaron otros artistas vanguardistas como Binia Bill, Ernst Mettler, Gotthard Schuh y Anton Stankowski, quienes realizaron una exposición en contra del modelo y concepto tradicional que la mayoría de fotógrafos todavía estaban plasmando, influenciados por la pintura de finales del siglo XIX.

En 1949, Otto Steinert fundó en Alemania el grupo *Fotoform*,³¹ basado en la fotografía creativa y experimental (fig. 15). En 1951, se realizó una exposición y el trabajo del grupo fue denominado *Subjektive Fotografie* (fotografía subjetiva), donde la mirada del autor está presente, en contraste con la fotografía de carácter documental, y a pesar de que se opone a la *Neue Fotografie*, ambas tienen una postura moderna y vanguardista. La experimentación, tanto en la toma como en el revelado, eran la base.³²

En 1959, el matrimonio formado por Bernd y Hilla Becher, ambos alemanes, comenzaron a fotografiar edificios industriales modernos, trabajo continuado durante toda su vida profesional durante más de cuatro décadas. Estas fotografías eran en blanco y negro, presentando objetos y edificios como registro documental,³³ situando en el centro de la imagen de frente y con un contexto reducido o inexistente. Su significado se entiende por completo, cuando se agrupan en series (fig. 16) debido a su igual tipología y presentando diferencias entre ellas. Son composiciones descubren depósitos de agua, tanques de gas, silos y minas, entre otros. Aunque en Alemania se había establecido la fotografía subjetiva, entre los años 1920 y 1930, el matrimonio se centró en la objetiva.³⁴

En 1976, Bernd trabajó como profesor en la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf. Fue tal la influencia que supo trasladar a sus alumnos, que generó lo que se conoce como la *Escuela de Düsseldorf*.³⁵ Adquirió gran

³¹ *Fotoform* fue una asociación de fotógrafos que surgió en Alemania tras la segunda guerra mundial y que trataba de recuperar la importancia de la fotografía como un medio de creación artística, difundiendo los principios de la Bauhaus.

³² STEINERT, Otto. *Subjektive Fotografie. (Ein Bildband moderner europäischer Fotografie)*. München: Brüder Auer Verlag, 1952. First edition.

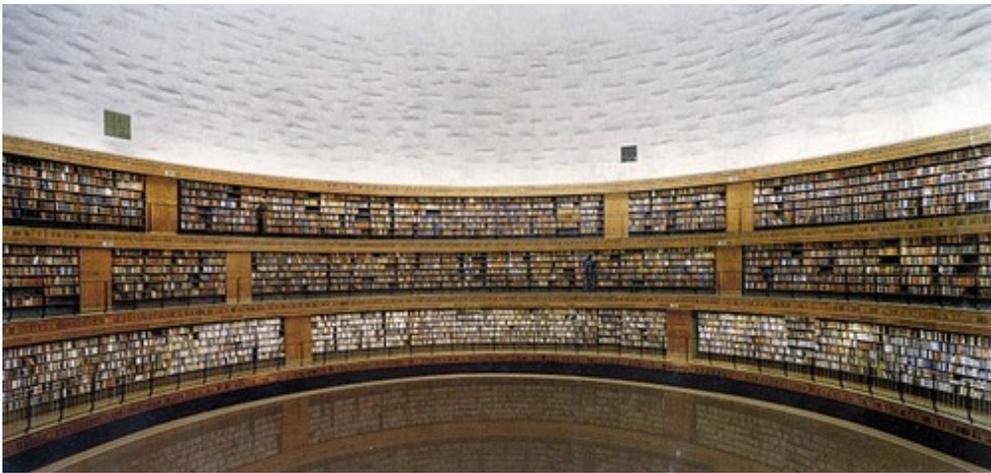
³³ Para más fotografías véase: BECHER, Bernd y Hilla. *Tipologías*. La Fábrica. 1999.

³⁴ BECHER, Bernd y Hilla. *Basic Forms. Grundformen*. Schirmer Mosel Editor. 2014.

³⁵ La *Escuela de Düsseldorf* surgió en los años 60, de la mano de Hilla y Bernd Becher y cuyos principios son la búsqueda del realismo, la distancia y la objetividad. A la hora de impartir la enseñanza, la escuela potenciaba la individualidad del alumno, apreciable en los trabajos de cada uno de los autores, que aun siguiendo similares esquemas, muestran claras diferencias en el color, tratamiento y destino de las fotografías. Como similitudes entre los trabajos destacan la sobriedad y los espacios amplios, la ausencia de distracciones, la documentación de espacios urbanos y arquitectónicos desde un punto de vista objetivo y sin alternaciones.



17



18



19

- 17 Thomas Ruff. Ricola Storage Building, Laufen, Suiza, Herzog & de Meuron, 1987.
18 Andreas Gursky. Biblioteca de Estocolmo, Gunnar Asplund, 1999.
19 Candida Höfer. Teatro la Fenice di Venezia II, Aldo Rossi.

importancia en los años 80 debido a su labor artística. De entre sus alumnos, destacan Thomas Ruff (fig. 17), con un trabajo diferenciado en cuanto al uso de cámara de gran formato y el tratamiento de las imágenes con gran nitidez. A pesar de la clara influencia por parte de Bernd en los primeros trabajos, los alumnos supieron evolucionar dejando de lado el trabajo en serie y el pequeño formato, y volcándose hacia el uso del color, fotografías de gran tamaño y el retoque digital. En el caso de Ruff, la fotografía es un medio artístico a al par que un medio de comunicación:

“Quería que los carteles fuesen furtivos. Y el carácter de furtividad está relacionado con el humor. Además quería ridiculizar las personas o situaciones representados por las imágenes. Espero haberlo logrado. Para esto existe, en alemán, una bonita expresión: la intuición ríe.”³⁶

Otros alumnos con gran prestigio internacional son Andreas Gursky y Candida Höfer, seguidos de Axel Hütte, Thomas Struth y Petra Wunderlich. De entre todos, es quizás Ruff el que ha realizado un trabajo más diverso, en contraposición con, Gursky y Candida Höfer cuya obra ha sido más lineal y constante.

Por un lado, encontramos a Andreas Gursky (fig. 18) cuyo trabajo de gran formato es procesado digitalmente. Sus imágenes más conocidas muestran un conjunto de pequeños elementos ordenados formando una textura continua, tal y como señala Hans Irrek: “Nos encontramos ante el centro nervioso de la composición fotográfica. [...]. Los panoramas de Gursky se corresponden con esta unidad. En una época cada vez más separada de la escritura, las imágenes adquieren nuevos significados. En este contexto, las fotografías de Gursky suponen un lujo especial: en ellas se guardan momentos, que nosotros, *en passant*, no estaríamos en situación de apreciar.”³⁷ En su obra se representan espacios exteriores e interiores.

Por otro lado, el trabajo de Candida Höfer (fig. 19) se ha centrado en la fotografía de espacios públicos interiores como bibliotecas o teatros, en las que prima la representación del espacio desde su monumentalidad, plasmado desde la simetría y evitando la presencia humana. “Los elementos fotografiados denotan un gran interés por la multiplicidad de formas de presentación de la cultura, que pone al descubierto el modo en que las personas crean espacios comunales y se acomodan a ellos” según Martín Tschanz.³⁸

³⁶ Fragmento de la entrevista a Tomas Ruff publicada en: MOURE, Gloria (ed.). *La arquitectura sin sombra*. Ediciones Polígrafa. Barcelona, 2000. Pág. 81-103.

³⁷ Comentado en: MOURE, Gloria (ed.). *La arquitectura sin sombra*. Ediciones Polígrafa. Barcelona, 2000. Pág. 49-59.

³⁸ Véase Martín Tschanz : MOURE, Gloria (ed.). *La arquitectura sin sombra*. Ediciones Polígrafa. Barcelona, 2000. Pág. 61-71.



20



21 22



20 Paco Gómez. (1918 – 1998). *Autorretrato*, 1960.
21 Alberto Schommer. (1928 – 2015).
22 Kindel. (1905 – 1989).

2.2_Fotografía y Arquitectura

Con la aparición del movimiento moderno, la fotografía se desarrolló como un nuevo campo de trabajo. Era sin duda y lo sigue siendo, una disciplina maravillosa para creación de la nueva arquitectura, y es entonces, cuando el interés de los arquitectos por controlar la imagen de sus edificios aumentó considerablemente, desde la forma en que eran fotografiados, hasta en que publicaciones aparecían. De esta forma, las publicaciones no sólo con los escritos o los planos promulgaban la obra, sino también, con la ayuda de las imágenes.³⁹

Durante el siglo XX, hubo fotógrafos que destacaron por su valor documental y otros por su carácter más artístico.⁴⁰ Además, era habitual la relación estrecha entre el arquitecto y el fotógrafo,⁴¹ Ezra Stoller con Mies Van der Rohe, Julius Shulman y Richard Neutra, Pedro Guerrero y Wright, Lucien Hervé y Le Corbusier.⁴² Esta última pareja, resultó ser una de las más unidas. Le Corbusier, no fotografiaba sus obras, pero sí se encargaba de controlar la publicación y comunicación de las mismas. Tenía las ideas tan claras, de la imagen que debían transmitir sus edificios, que muchas de las veces los encuadres a realizar era solicitados por parte del arquitecto, hasta que éste último, encontró a su fotógrafo de cabecera: Lucien Hervé.

Es posible distinguir dos tendencias en la fotografía de arquitectura. Por un lado, aquella con valor documental para la divulgación arquitectónica. Principalmente, el trabajo de estos fotógrafos era destinado a las publicaciones especializadas con la clara finalidad de transmitirlo objetivamente. Como referentes a nivel nacional encontramos a Alberto Schommer (fig. 21) y a Paco Gómez (fig. 20). Por otro lado, aquella con mayor entidad artística y carácter plástico, donde ya no es tan importante el mero hecho informativo, sino que es una búsqueda de una nueva aproximación al espacio, desde el arte, las texturas y la luz, por ejemplo, visible con Kindel (fig. 22) en las obras de Fernández del Amo.⁴³

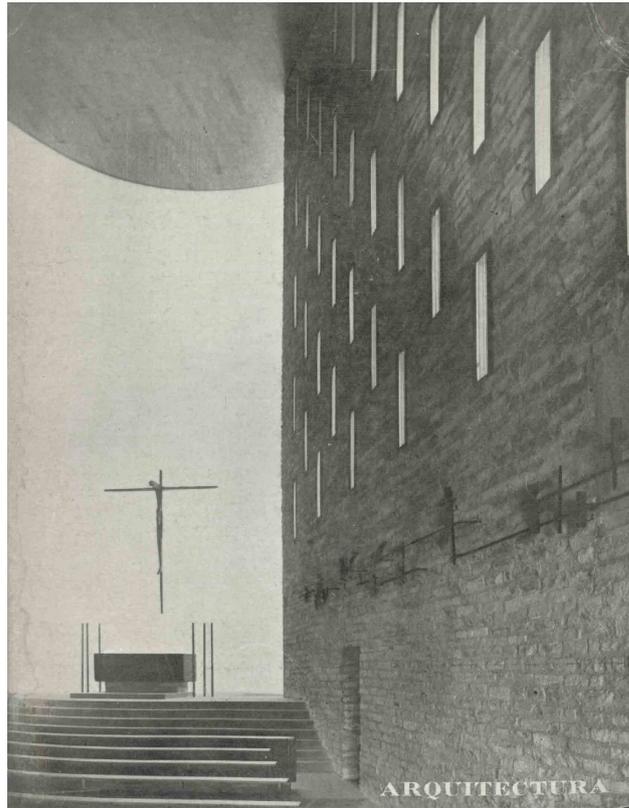
³⁹ Las fotografías en las publicaciones especializadas son explicadas en el tercer capítulo.

⁴⁰ Véase Revista *Arquitectura Viva* n° 153. 6/13. *Ways of Seeing. Architectural Photography, Document or Fiction*. Madrid, 2013. Pág. 7-15.

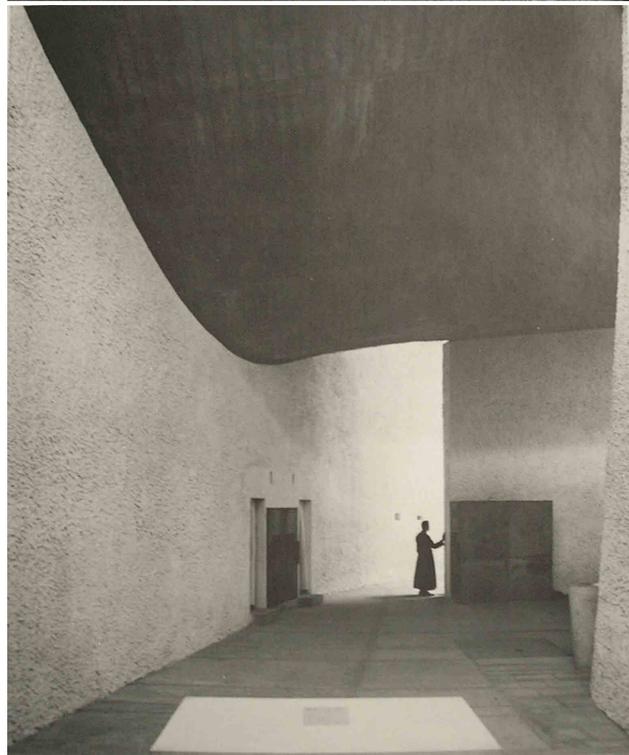
⁴¹ La relación entre el arquitecto y el fotógrafo se desarrolla en el capítulo cuarto de este trabajo: Una firme alianza: el arquitecto y el fotógrafo.

⁴² SBRIGLIO, Jacques. *Le Corbusier & Lucien Hervé. The Architect & The Photographer: A dialogue*. Thames & Hudson. Londres, 2011.

⁴³ Véase Fernández del Amo y Kindel, capítulo 4.1.



23 A



24

23 A Alberto Schommer. Iglesia y centro parroquial Nuestra Señora de la Coronación en Vitoria, Fisac. Proyecto: 1958, Fotografía: 1960. Portada *Revista Arquitectura* nº 17.
24 Ezra Stoller. Le Corbusier, Interior de Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, Francia, 1950-1955.



23 B

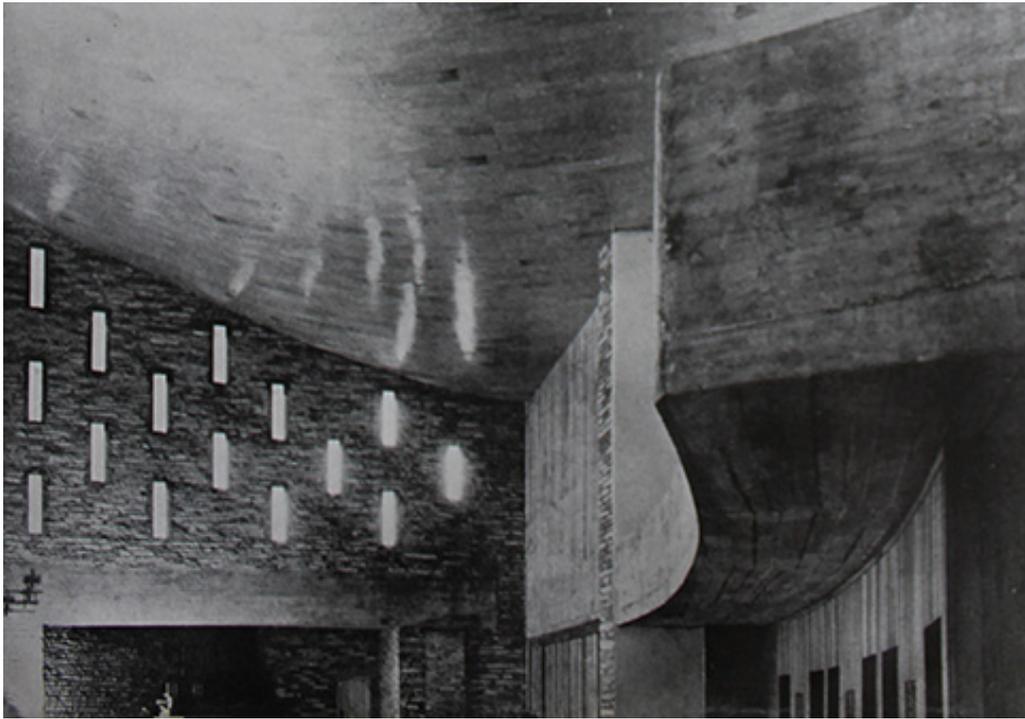


25 A

Curva y dinamismo:

23 B Alberto Schommer. Iglesia y centro parroquial Nuestra Señora de la Coronación en Vitoria, Fisac. Proyecto: 1958, Fotografía: 1960. *Revista Arquitectura* nº 17.

25 A Lucien Hervé. Le Corbusier, Interior de Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, Francia, 1950-1955.



23 C



25 B

El muro perforado:

23 C Alberto Schommer. Iglesia y centro parroquial Nuestra Señora de la Coronación en Vitoria, Fisac. Proyecto: 1958, Fotografía: 1960. *Revista Arquitectura* nº 17.

25 B Lucien Hervé. Le Corbusier, Interior de Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, Francia, 1950-1955.

2.3_Fotografía y espacio sacro

A partir de los años cincuenta, la nueva arquitectura sacra irrumpió en el panorama nacional a través de los arquitectos del momento, y fue con su divulgación en numerosas publicaciones especializadas⁴⁴ en las que se dio a conocer a nivel nacional e internacional con reportajes fotográficos. Tales reportajes, no sólo tenían el firme objetivo de transmitir las novedosas características y tipologías sacras, sino que además, debían ser capaces de capturar la esencia de un espacio (elemento tridimensional) y plasmarlo en una imagen (elemento bidimensional).

Eran muchas las veces, en las que la obra se podía entender a través de las imágenes, sencillamente porque éstas conformaban una narración del espacio, y en definitiva de la propia obra. Por ello, era común encontrar retratos del exterior, desde la aproximación al lugar, hasta su relación con el contexto urbano; y del interior, tanto vistas generales como concretas, focalizadas en detalles. Aunque es sin duda, mediante las fotografías del interior donde el espacio es revelado verdaderamente. Paco Gómez, Alberto Schommer (fig. 23), Gabriel Cualladó, Kindel y Susana Polac (Foto Susana),⁴⁵ son algunos de los mejores fotógrafos que además de plasmar el espacio supieron interpretarlo y captar su esencia. Como regla general, la naturaleza del espacio era transmitida mediante las texturas y la iluminación. Esta último elemento, la luz, primordial en la arquitectura sacra también lo es en la fotografía.

Al igual que en la arquitectura, muchos de los fotógrafos que realizaron su trabajo en nuestro país, se influenciaron de las técnicas y estilos del extranjero.⁴⁶ Como referentes, podemos encontrar a Ezra Stoller (fig. 24), Julius Shulman o Lucien Hervé (fig. 25).

⁴⁴ *Revista Arquitectura, Informes de construcción, Hogar y Arquitectura, Arte Religioso Actual, A.C y Nueva Forma*, entre otras.

⁴⁵ Más fotógrafos en BERGERA, Iñaki (ed.). *Fotografía y arquitectura moderna en España. 1925 – 1965*. Fundación ICO, La Fábrica. Madrid, 2014.

⁴⁶ Véase *Arquitectura Viva n° 153. 6/13. Ways of Seeing. Architectural Photography, Document or Fiction*. Madrid, 2013. Pág. 8-14.

3_Importancia de la fotografía como medio de difusión en las revistas de arquitectura de la época



3_Importancia de la fotografía como medio de difusión en las revistas de arquitectura de la época

3.1_Origen e historia

Es indudable, el papel que las publicaciones han realizado en la difusión de la arquitectura. Las fotografías aparte de documentar las obras arquitectónicas, han sido un método para la experimentación y la investigación, que sin duda, no han tenido la consideración adecuada durante mucho tiempo.

Las primeras revistas eran de carácter experimental, con propuestas artísticas de los movimientos de vanguardia, cuya finalidad era cambiar la sociedad. Surgen en los años veinte del siglo XX, como vehículo para difundir y argumentar las nuevas ideas con textos en forma de manifiesto. Si antes los arquitectos se encargaban de escribir libros, ahora y desde ese momento, también se encargan de hacer revistas. Es entonces, cuando la figura de arquitecto escritor se ve modificada hacia una corriente crítica para la revisión de la modernidad, mostrando una reflexión analítica como parte necesaria de la arquitectura. Para ello, los movimientos de vanguardia cambiaron los canales tradicionales de distribución artística, utilizando los medios de comunicación de masas a las galerías de arte. Esto ayudó al desarrollo de la fotografía, y también el cine y la publicidad. Aunque sin duda, la clave que propició su desarrollo fue la sustitución del dibujo por la fotografía.

Estas primeras revistas del siglo XX propiciaban la discusión de ideas a través de los textos, siendo de gran relevancia en la composición de la revista, mientras que las imágenes son secundarias; en cambio, ahora comienzan a articular las revisiones críticas a través de la escritura con gran presencia fotográfica.⁴⁷

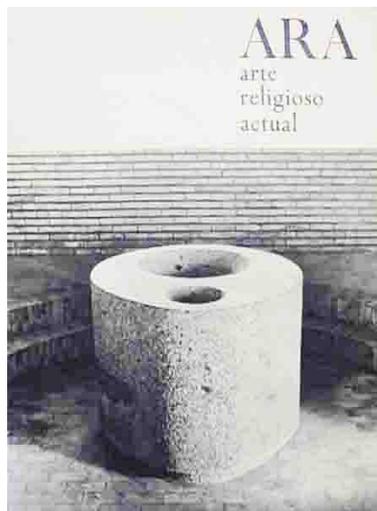
Una lectura completa de estas publicaciones regulares, deja entrever la importancia concedida a las fotografías como parte fundamental para la transmisión de la nueva arquitectura. Sin embargo, la difusión de la arquitectura moderna en España, vivió dos momentos completamente diferentes, separados por la Guerra Civil destrozando el país física y culturalmente. Las revistas anteriores a la guerra fueron la *Revista Arquitectura*, la *Revista del GATEPAC* y *AC*, y que desaparecieron radicalmente tras la contienda, a excepción de la *Revista Arquitectura*,⁴⁸ o fueron controladas por el nuevo Gobierno.

⁴⁷ Como dice Oriol Bohigas “La labor del fotógrafo era en la difusión de las obras arquitectónicas era imprescindible”. Véase BOHIGAS, Oriol. *La herencia de un referente. La arquitectura de Català-Roca*.

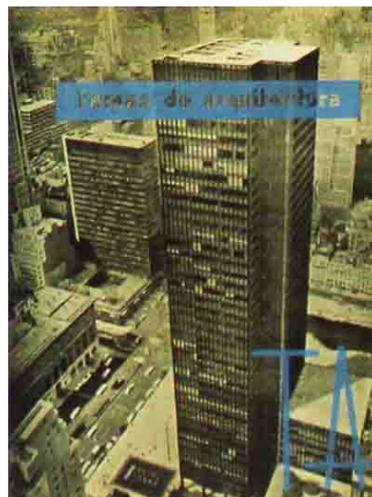
⁴⁸ La *Revista Arquitectura* se explica en el siguiente punto de este capítulo: 3.2_ *Revista Nacional de Arquitectura y Revista Arquitectura*.



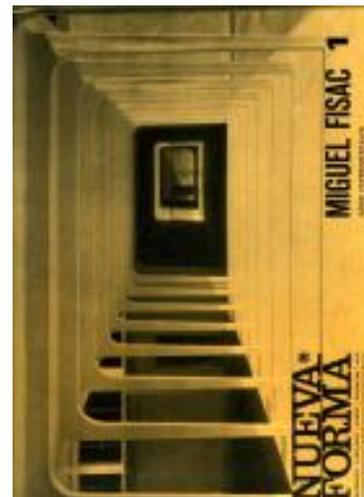
27 A B



27 C D



27 E F



26 Pág. 34. Paco Gómez. *Abuelo y nieto*, 1959.

27 A B C D E F *Informes de construcción, Hogar y Arquitectura, ARA, A.C, Temas de Arquitectura y Nueva Forma.*

Los inicios en la tendencia europea se sitúan sobre 1930, con revistas como *L'Architecture d'Aujourd'hui* o *Casabella*, y en cambio a nivel nacional, se tuvo que esperar hasta bien entrada la década de 1950 o en 1960. Entre las principales revistas españolas encontramos: *Revista Nacional de Arquitectura* y *Arquitectura* (fig. 28-29) (1918-1936, 1941-actualidad) , *Informes de construcción* (1948), *Hogar y Arquitectura*⁴⁹ (1955) , *Arte Religioso Actual* (1964), *AC. Documentos de Actividad Contemporánea*, *Nueva Forma*⁵⁰ (1968) y *Temas de Arquitectura* (1958), entre otras (fig. 27).

3.2_Revista Nacional de Arquitectura y Revista Arquitectura

Nació en 1918, siendo una revista exactamente arquitectónica, en la que las innovaciones técnicas y tendencias por las que la arquitectura atravesaba eran contadas de una manera fiel.

De 1918 a 1930 la revista pertenecía a la Sociedad Central de Arquitectos. Era de pequeño formato y se dedicaba a textos, en forma de artículos sobre la historia de la arquitectura, aunque también, incluía críticas de la actualidad, de la mano de Teodoro Anasagasti, Gustavo Fernández Balbuena y Leopoldo Torres Balbas.

La revista era historicista, cuyos artículos retrataban a los arquitectos madrileños y españoles. Fue introduciendo en sus paginas a la par que se introducían en España las corrientes más modernas.

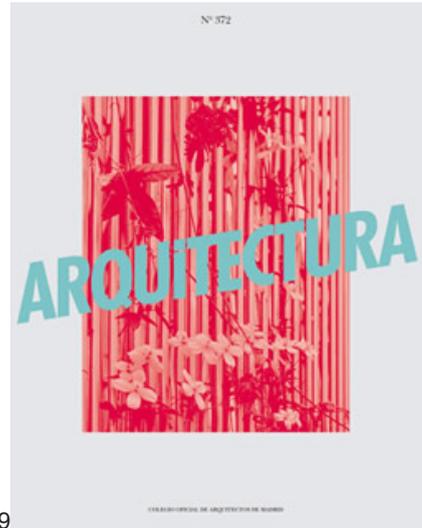
En 1930, la revista *Arquitectura*, hizo su formato más grande, coincidiendo con el cambio que se empezaba a producir en la arquitectura española en la entrada de tendencias más modernistas, dedicando más páginas a esta nueva arquitectura española e internacional, como Marcel Breuer, Gideon, Gropius, Le Corbusier, Kramer, Perret, Bruno Taut, entre otros. Había, por tanto, una atención a la arquitectura extranjera. En cuanto a las publicaciones españolas, tanto si eran innovadoras como si no lo eran tanto, podíamos encontrar a: Aizpurúa, Anasagasti, Borobio, Fernández Shaw, Ferrero, García Mercadal, Gutiérrez Soto, Lacasa, Moya, Sánchez Arcas, Torroja, Zuazo. No obstante, era una revista ecléctica, ya que otros muchos arquitectos que no eran modernos o no lo eran suficiente como López Otero, Muguruza, Rucabado, no aparecían. En aquellos años, se presentaba gran calidad en sus reportajes o artículos de la realidad madrileña y española.

⁴⁹ Véase ALARCÓN REYERO, Candelaria. *La arquitectura en España a través de las revistas especializadas. 1950-1970. El caso de Hogar y Arquitectura*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Madrid, 1999.

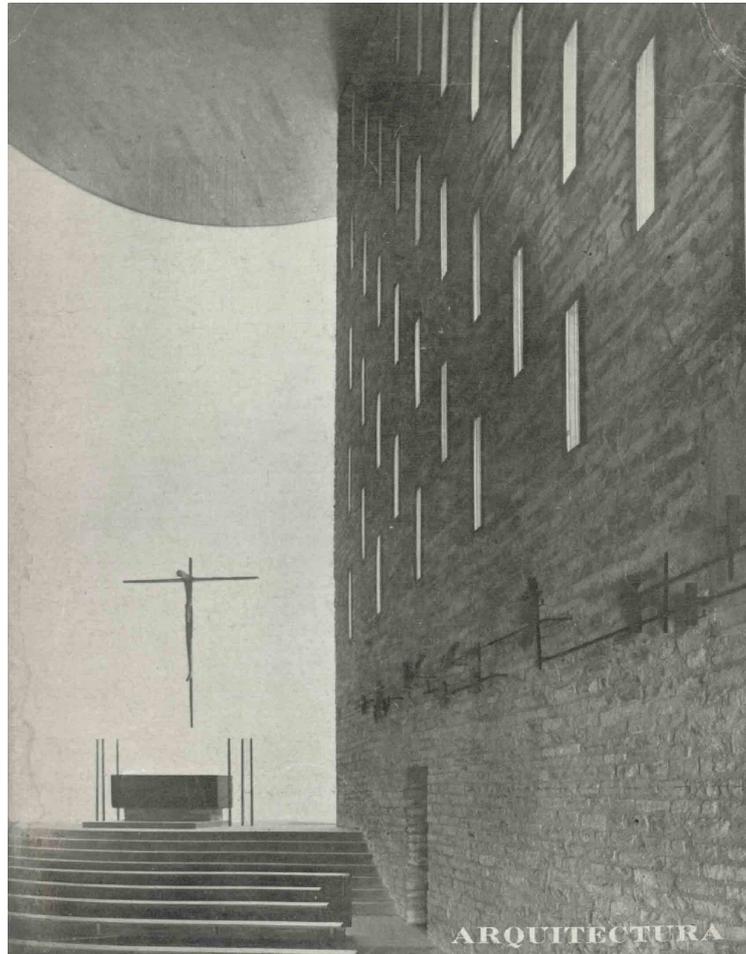
⁵⁰ El papel de la revista *Nueva Forma* explicado por PÉREZ MORENO, Lucía C. en un texto del libro BERGERA, Iñaki (ed.). *Fotografía y arquitectura moderna: contextos, protagonistas y relatos desde España*. Iñaki Bergera (ed.); textos de Rubén A. Alcolea... [et al.] Fundación Arquia. Barcelona, 2015. Pág. 91-103.



28



29



30

28 Portada revista *Arquitectura* nº1. 1918. Primer número.

29 Portada revista *Arquitectura* nº372. 2016. Uno de los últimos número publicados.

30 Portada y el índice de la revista *Arquitectura* nº17. Mayo 1960.

Durante la Guerra Civil, la publicación de la revista se interrumpió, el régimen franquista la incautó y la radicó en la Dirección General de Arquitectura. En 1942, volvió a salir con el nombre de *Revista Nacional de Arquitectura*. El formato, era todavía más grande, y con una tendencia bien distinta, promoviendo una arquitectura historicista con la que se quería representar al nuevo régimen y su nacionalismo extremo.⁵¹

De 1948 a 1972 el director fue Carlos de Miguel, aunque no fue hasta 1956 cuando la revista recuperó su nombre original: *Arquitectura*, y volvió al Colegio de Madrid. Carlos de Miguel se dedicaba a ella profesionalmente, publicando los artículos y reportajes de las obras arquitectónicas de mayor calidad tanto aquellas de carácter más vanguardistas y modernas como aquellas que no lo eran tanto, incluyendo alguna vez reportajes de la arquitectura internacional.

Pronto tuvo competidores, la principal fue su homóloga en Cataluña: *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*. Sin embargo, la más innovadora fue la revista *Hogar y Arquitectura*, publicada por la Obra Sindical del Hogar y Arquitectura dirigida por Carlos Flores, con información nacional y extranjera de avances en la arquitectura. Sobre 1965, se empezó a publicar la revista *Nueva Forma* (conocida anteriormente por *El Inmueble* y antes *Forma Nueva*) dirigida por Juan Daniel Fullaondo,⁵² muy popular entre los estudiantes y arquitectos y conocida por su papel en la divulgación arquitectónica y artística de la época. En 1970, surgió la revista *Arquitecturas bis*, editada en Barcelona y redactada por un grupo de arquitectos y profesores en torno a Oriol Bohigas.

Posteriormente su producción descendió, y no fue hasta 1976 cuando se pudo ver recuperada con la dirección de Junquera y Pérez-Pita. Desde 1981 y hasta la actualidad, la revista fue dirigida por Javier Frechilla, Gabriel Ruiz Cabrero Mata, Nieto y Sobejano, Soriano y Porras, Baldellou, José Ballesteros, Juan García Millán y Ricardo Sánchez Lampreave, y actualmente Antón Capitel.

Un análisis de esta revista desde un punto de vista más concreto, mostrando su organización, distribución de desarrollo de contenido, y la presencia y tipología de las fotografías, es visible en el número 17 de la revista *Arquitectura* publicada en Mayo de 1960 (fig. 30).

⁵¹ Véase artículo *La imagen construida* publicado en BERGERA, Iñaki (ed.). *Fotografía y arquitectura moderna: contextos, protagonistas y relatos desde España*. Iñaki Bergera (ed.); textos de Rubén A. Alcolea... [et al.] Fundación Arquia. Barcelona, 2015. Pág. 51-89.

⁵² PÉREZ MORENO, Lucía C. *Fullaondo y la revista Nueva Forma. Aportaciones a la construcción de una cultura arquitectónica en España, 1966 – 1975*. Fundación Museo Jorge Oteiza. 2015.
Y también: MUÑOZ, María Teresa (Ed.). *Juan Daniel Fullaondo: escritos críticos*. Mairera. Madrid, 2007.

La revista se presenta bajo una portada con una fotografía completa correspondiente a uno de las obras que podemos encontrar en su interior. Sucesivamente, al abrir la revista encontramos el índice, en la parte superior vemos información, como el director, el redactor jefe, el secretario de redacción, o incluso en números futuros aparece el nombre del fotógrafo de cabecera: Francisco Gómez.⁵³

Francisco Gómez (Pamplona, 1918 – Madrid, 1998) fue un aficionado a la fotografía desde su juventud y autodidacta, aunque hasta el año 1952 no crea su laboratorio propio. En 1956 ingresa en la Real Sociedad Fotográfica de Madrid y un año más tarde forma parte del grupo AFAL de Almería. En 1959, junto con otros fotógrafos como Gabriel Cualladó, Francisco Ontañón, Leonardo Cantero, Ramón Masats y Joaquín Rubio Camín funda el grupo *La Palangana*, formando la base de lo que años más tarde, será conocido como Escuela de Madrid. Desde 1961 colabora en la revista *Arquitectura* hasta 1979 coincidiendo con el año en el que el director de la misma, Carlos de Miguel, se retira.⁵⁴ En 1962, desde el Comisariado de Turismo Francés recibe junto a otros compañeros fotógrafos como Cualladó, Maspons, Miserachs, Forcano, Basté, Cubero, Masats y Cantero, una invitación para realizar un trabajo en París. En 1964 participa en la redacción de la revista *Cuadernos de Fotografía* y colabora también con el Aula Fotográfica del Instituto de Cultura Hispánica realizando diversas exposiciones.

La premisa propuesta en su obra, fue la independencia del lenguaje expresivo por encima de todo. Su forma de entender la fotografía está bastante influenciada culturalmente por la música, como el jazz, pero sobre todo por el cine de Bergman. A través de una mirada innovadora y llena de actualidad, los exteriores y los interiores son retratados poniendo en valor elementos de las ciudades que ante cualquier mirada pasaban desapercibidos, y sólo él, supo darles valor, como las fotografías de muros y construcciones.⁵⁵

Con respecto a este número, podemos observar la presencia de tres reportajes de arquitectura religiosa de gran importancia: el Teologado de San Pedro Mártir, en Alcobendas, Madrid de Fisac; la Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles de Carvajal y García de Paredes; y la Iglesia de Nuestra Señora de la Coronación, en Vitoria, también de Fisac.

⁵³ La trayectoria del fotógrafo en la revista: BERNAL LÓPEZ-SANVICENTE, Amparo. *Paco Gómez: fotógrafo de la revista Arquitectura*. Revista *Arquitectura*. Pág. 81.

⁵⁴ BERNAL LÓPEZ-SANVICENTE, Amparo. *Documento y abstracción. El relato arquitectónico de Paco Gómez*. Publicado en: BERGERA, Iñaki (ed.). *Fotografía y arquitectura moderna: contextos, protagonistas y relatos desde España*. Iñaki Bergera (ed.); textos de Rubén A. Alcolea... [et al.] Fundación Arquia. Barcelona, 2015.

⁵⁵ Más fotografías en: *Francisco Gómez. La emoción construida*. Fundación "la Caixa" y Lunwerg Editores. 1ª edición, 1995.

En cuanto a los reportajes interiores, me centraré en el análisis de uno de ellos: el Teologado de San Pedro Mártir para los PP Dominicos, en Alcobendas, Madrid de Miguel Fisac (fig. 31).

El reportaje consta de once páginas en total, de las cuales nueve de ellas contienen información gráfica (planos y fotografías), y dos enteramente con información textual explicando la obra arquitectónica.

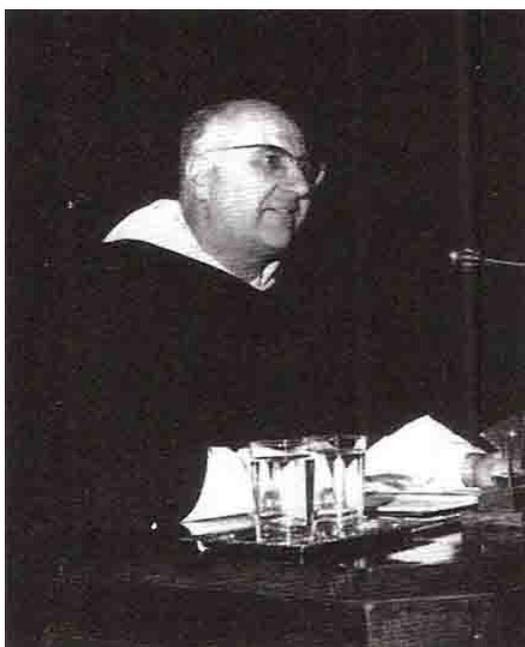
En la primera página (fig. 31A), encontramos una imagen, en gran tamaño y forma cuadrada, que nos muestra una parte del interior de la iglesia con su crucifijo colgado, seguido del principio de la documentación escrita. Cabe decir, que pese a que en esta revista en el índice no aparece el nombre del principal fotógrafo de la revista, en cada artículo de la misma sí que aparecen. En este caso, la documentación fotográfica corresponde con Paco Gómez, Cualladó y Foto Susana, aunque no se especifica el autor de cada foto.

En total, encontramos tres páginas enteramente dedicadas a fotografías, una con los planos (planta y sección principal), y otra con texto. El resto de ellas, tienen documentación tanto gráfica como escrita.

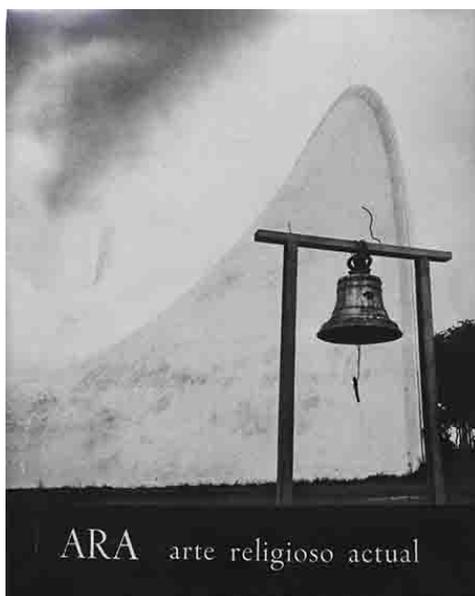
En cuanto a las fotografías, distinguimos veinte diferentes. En la tercera página (fig. 31C), principalmente podemos constatar que en su mayoría se tratan de imágenes del exterior, de la percepción del edificio según el espectador se aproxima al edificio, siendo en su mayoría horizontales o con forma cuadrada. En la página siguiente (fig. 31D), son fotografías del interior, en las que por primera vez en el reportaje, se muestra la presencia humana, explicando y mostrando de alguna manera como el espacio es vivido o habitado. Principalmente, son fotografías en sentido vertical y las personas fotografiadas no miran directamente al autor.

No es hasta la octava página (fig. 31H), cuando el espacio es mostrado con una toma más general. La fotografía está realizada desde la zona de la derecha de los bancos de la iglesia, retratando el espacio del altar, el crucifijo colgado desde el lucernario, la luz del lucernario bañando el espacio central, y en un segundo plano el coro con las vidrieras. Es una imagen que parece realizada en vertical aunque pudo ser cortada para que su forma fuera cuadrada.

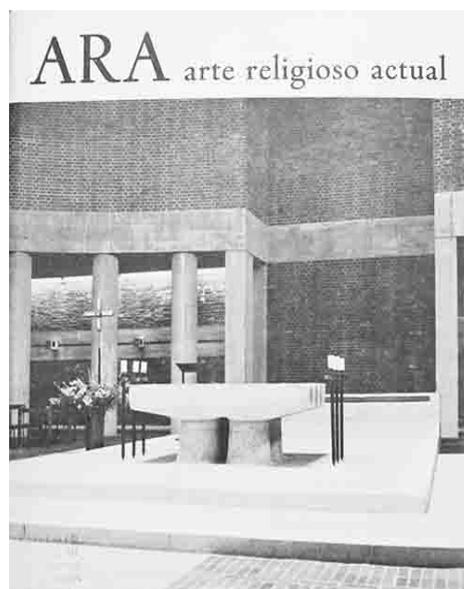
Las últimas páginas (fig. 31J-K), se dedican a fotografías de detalles de la obra arquitectónica, apareciendo el campanario, el lucernario y diversos crucifijos del complejo religioso.



32



33 34



- 32 Padre José Manuel Aguilar.
- 33 Portada revista ARA nº6 y 7. Enero 1966.
- 34 Portada revista ARA nº21. Julio-Septiembre 1969.

3.3_Revista *Arte Religioso Actual* / *ARA*

Apareció en Julio de 1964 bajo el impulso del Concilio Vaticano II y editada por el Movimiento Arte Sacro (MAS), una fundación creada en 1955, con la ayuda de artistas y artesanos del arte religioso. El principal objetivo era la promoción del arte sacro.⁵⁶

La iniciativa estaba liderada por el dominico José Manuel Aguilar (fig. 32), conocido como el padre Aguilar. Su primordial labor era la renovación del arte religioso y ello le llevó a fundar y dirigir esta revista durante sus diecisiete años de existencia. En países de Centroeuropa, estas revistas con un carácter divulgador de la arquitectura religiosa, ya existían desde varias décadas con el firme objetivo de transmitir el Movimiento Litúrgico. Tomaron como referentes a las publicaciones especializadas internacionales, como *L'Art Sacré* (Francia), *Art d'Eglise* (Bélgica), *Fede e Arte* (Italia), *Chiesa e Quartiere* (Italia), *Das Münster* (Alemania).

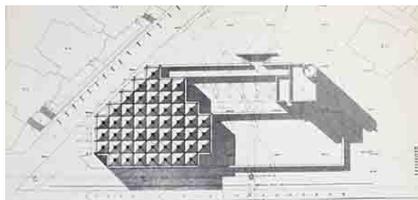
Los fundamentos ideológicos de *ARA* (fig. 33-34) se sintetizan en la obtención de un cristianismo comunitario, una formación formativa y crítica en el arte religioso promoviendo la colaboración. Para ello, participaron liturgistas, arquitectos, artistas, historiadores y restauradores, conformando un grupo multidisciplinar. La labor formativa consistía en la divulgación de las directrices sobre la Sagrada Liturgia sirviendo para las realizaciones prácticas.⁵⁷ El cambio en la nueva arquitectura promovía el cambio en el culto, y viceversa, los nuevos lugares de asamblea buscaban lograr mayor participación activa de los fieles durante el culto, eran principalmente espacios sencillos y en sintonía con el arte contemporáneo.

Fue una revista de pequeña tirada, alrededor de 2500 ejemplares, distribuidos básicamente a diócesis, curia episcopal, seminarios, conventos, cuantiosos arquitectos, Colegios de Arquitectos de España y algún artista. Durante los diecisiete años de existencia, su publicación fue trimestral durante quince años, a excepción de algún número puntual y los ocho últimos números que fueron dobles, hasta que su publicación e impresión terminó en Julio de 1981.

En las páginas aparecían grandes ejemplos de arquitectura moderna de excelentes arquitectos como Moya, Fisac, García Pablos, Fernández del Amo, La-Hoz, García de Paredes, Carvajal, Corrales, Molezún, Cubillo de Arteaga, entre otros, además de numerosos artistas como Jorge Oteiza, Carlos Pascual de Lara, Lucio Muñoz, Pablo Serrano, José Luis Sánchez, Joaquín Vaquero Turcios, José Luis Alonso Coomonte, Carlos Muñoz de Pablos, José María Labra, Venancio Blanco y José María Subirachs.

⁵⁶ El papel de las publicaciones especializadas en la difusión de la nueva arquitectura sacra *ARA* y el padre Aguilar: DELGADO ORUSCO, Eduardo. *Entre el suelo y el cielo. Arte y arquitectura sacra en España, 1939 – 1975*. Fundación Institución Educativa SEK. Madrid, 2006. Pág. 385-396.

⁵⁷ DELGADO ORUSCO, Eduardo, *op.cit.*, p.17. Pág. 34-35.



PARROQUIA N. S. DE LA FUENCISLA

barrio de almendrales

arquitecto: **josé maría garcía de paredes**
 encargo 1961
 proyecto 1962
 terminación 1965

«Esta solución y sencilla que ha resuelto el problema de cubrir un gran espacio con una estructura muy simple y económica. La subdivisión del espacio en pequeños módulos estructurales aporta la elasticidad necesaria para el plano que se impide una buena visibilidad.»

«Como estructura técnica puede disminuir el estudio estructural del elemento modular completo y la organización del acero, en cuanto a la construcción de los diferentes ambientes.»

«Esta es una iglesia el interés técnico y estético de la valiente aplicación del concreto visto en cubierta, así como toda la distinción que se realiza por medio de capotas de planta. Entre materiales habituales siendo tradicionalmente una

«Este resultado de acero, pino rojo, en cuanto a decoración: la estructura en su momento disociedad de la estructura, el espacio está también definido en el momento constructivo, etc. El resultado es tranquilidad y más integración. La iglesia no tiene una percepción

«Este proyecto me gusta mucho y me gusta mucho el espíritu que lo anima. El espíritu que anima esta obra y que anima esta obra y que anima esta obra...»

«Este proyecto me gusta mucho y me gusta mucho el espíritu que lo anima. El espíritu que anima esta obra y que anima esta obra...»

«Este proyecto me gusta mucho y me gusta mucho el espíritu que lo anima. El espíritu que anima esta obra y que anima esta obra...»

«Este proyecto me gusta mucho y me gusta mucho el espíritu que lo anima. El espíritu que anima esta obra y que anima esta obra...»

«Este proyecto me gusta mucho y me gusta mucho el espíritu que lo anima. El espíritu que anima esta obra y que anima esta obra...»

«Este proyecto me gusta mucho y me gusta mucho el espíritu que lo anima. El espíritu que anima esta obra y que anima esta obra...»

35 A



Frente a la entrada de Almendrales, un estudio y desarrollo de los edificios del barrio, la conexión entre el edificio de la nueva parroquia y la Fuencisla.



El efecto espacial del conjunto de la parroquia.



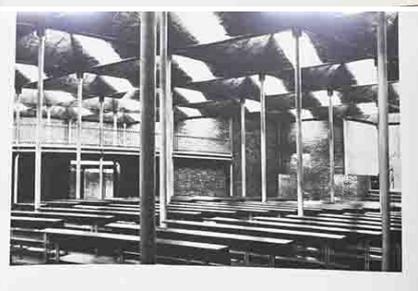
El efecto espacial del conjunto de la parroquia.

«Este proyecto me gusta mucho y me gusta mucho el espíritu que lo anima. El espíritu que anima esta obra y que anima esta obra...»

«Este proyecto me gusta mucho y me gusta mucho el espíritu que lo anima. El espíritu que anima esta obra y que anima esta obra...»

«Este proyecto me gusta mucho y me gusta mucho el espíritu que lo anima. El espíritu que anima esta obra y que anima esta obra...»

35 B



ambientes sucesivos de claridad y separación para el ingreso de luz y la cierta clarificación. Tanto como el que el origen de la posición integrada en este barrio al momento de tratarse y, por consiguiente, como un concepto parte, y momentos del templo y efectos de claridad del ambiente. La estructura, asociada con la nobleza un poco sorprendente del volumen al templo.»

«La solución arquitectónica para la iconografía parece insular, el T.M. vez claro, expresivamente trasciende en el tratamiento de las imágenes.»

«El gusto apreciable de ejecución corresponde perfectamente al objetivo planteado y está de acuerdo con los tipos de construcción que integran el conjunto.»

«La única en la que hay tratamiento moderno, en cuanto a ma-

teriales, etc. construido con un marco muy sencillo en forma horizontal, en los que el espacio ligero no tiene que ser demasiado expresivo.»

«La sencillez y honestidad que respaldan a la realidad. No está el hecho de haberse en el proyecto realmente logrado.»

«En este sentido, como en el todo lo demás, esta iglesia es sencilla.»



«Este proyecto me gusta mucho y me gusta mucho el espíritu que lo anima. El espíritu que anima esta obra y que anima esta obra...»

«Este proyecto me gusta mucho y me gusta mucho el espíritu que lo anima. El espíritu que anima esta obra y que anima esta obra...»

«Este proyecto me gusta mucho y me gusta mucho el espíritu que lo anima. El espíritu que anima esta obra y que anima esta obra...»

35 C

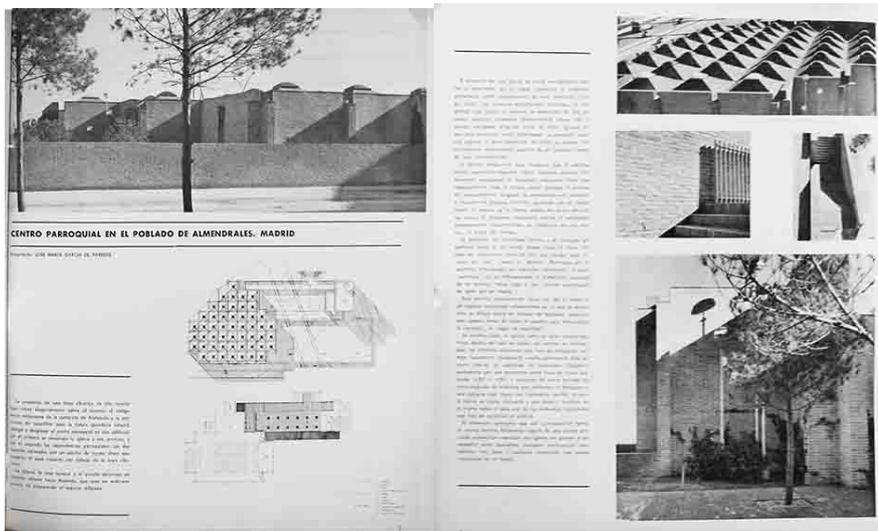
RESUMEN

«Esta aplicación de los elementos modulares, por medio del empleo de un acero estructural, y una la complejidad que puede ser un buen ejemplo. Como se muestra en el estudio, la estructura es una obra de ingeniería, técnica, sencilla, que trata del mismo concepto.»

«El gusto apreciable de ejecución corresponde perfectamente al objetivo planteado y está de acuerdo con los tipos de construcción que integran el conjunto.»

«La única en la que hay tratamiento moderno, en cuanto a ma-





36 A



36 B

36 A B Reportaje revista Arquitectura (Septiembre 1967): Parroquia en Almendrales. 1962-1965.



37 A



37 B



38 A B



37 A B Fotografías espacio interior publicadas en *ARA*.
38 A B Fotografías espacio interior publicadas en *Arquitectura*.

Cada una de las revistas se conformaba de unas cuarenta páginas, salvo los números dobles. En su interior, aparecían abundantes ilustraciones, en blanco y negro, y sus contenidos pronto se convirtieron en un referente imprescindible para quien quisiera estar informado acerca de lo que sucedía en torno al arte religioso del momento. La arquitectura sacra de nuestro país y del extranjero, además de las artes plásticas ligada a ella durante estas décadas eran mostradas con gran excelencia.

3.4_Una obra, dos reportajes. Diferencia entre *Revista Arquitectura* y *Arte Religioso Actual*

A nivel general, una gran diferencia constatable, es la publicación del nombre del fotógrafo. En la *Revista Arquitectura* aparece tanto el fotógrafo de cabecera en el índice de ésta o especificado en el propio reportaje, mientras que en *ARA* no se detalla.

Concretamente, estos reportajes corresponden con la parroquia de Nuestra Señora de la Fuencisla, en el poblado de Almendrales, obra de José María García de Paredes. Ambos son publicados en el año 1967, con la diferencia de separación de tan sólo un mes.

Por un lado, la revista *ARA* (fig. 35) expone el proyecto a través de cuatro fotografías de gran tamaño, a página completa o mitad de página, dos de las cuales corresponden al espacio interior principal. Por otro lado, la *Revista Arquitectura* (fig. 36) presenta nueve imágenes del mismo proyecto, y con respecto al espacio sacro también son principalmente dos. Tanto las fotografías de la *Revista Arquitectura* como las de la revista *ARA*, pertenecen a las realizadas por Paco Gómez,⁵⁸ aunque en esta segunda no está especificado.

Estas dos fotografías del espacio sacro, corresponden con el mismo encuadre y composición, siendo 'originales' (fig. 38) las publicadas en *Arquitectura*, mientras que en *ARA* son fragmentos de las anteriores, particularmente se muestra la parte superior de ambas (fig. 37), suprimiéndose la parte inferior, y transformando dos imágenes verticales, en horizontal o en forma cuadrada. Desde el punto de vista arquitectónico, el espacio sacro se comprende mejor cuanto más contexto interior aparece, es decir, que de alguna forma la fotografía respire y que sea la perspectiva la que ayude a la interpretación espacial.

⁵⁸ Para más información sobre la obra de Nuestra Señora de la Fuencisla, en el poblado de Almendrales, y las diversas fotografías de ella, véase el capítulo séptimo: 7.1_Centro parroquial en el poblado de Almendrales. *Fotógrafos: Paco Gómez y Alberto Schommer.*

4_ Una firme alianza: el arquitecto y el fotógrafo



4_ Una firme alianza: el arquitecto y el fotógrafo

Durante el siglo XX, se forja una estrecha relación entre la arquitectura y la fotografía. Podía ser el arquitecto quien encargara el reportaje al fotógrafo, sin tener ningún requerimiento por razones de documentación y archivo de la obra arquitectónica. En otras ocasiones, el reportaje era solicitado por parte de las publicaciones. Tanto el arquitecto como el fotógrafo enviaban las imágenes a los medios.

A nivel internacional encontramos diversas afinidades, Ezra Stoller que fotografió en mayor parte la obra arquitectónica de Wright, Mies van der Rohe, y Marcel Breuer, quien le consideraban único para representar su trabajo. Representó el espacio arquitectónico en imagen bidimensional de forma magnífica.⁵⁹ Sin duda, el hecho de tener conocimientos como estudiante de arquitectura contribuyó bastante. Sus fotografías son nítidas, sobrias y de gran técnica, captando lo que él denominaba 'la idea del edificio'. Sus fotografías presentan los volúmenes esculpidos por una luz intensa dando lugar a claroscuros y sombras que definen el espacio.

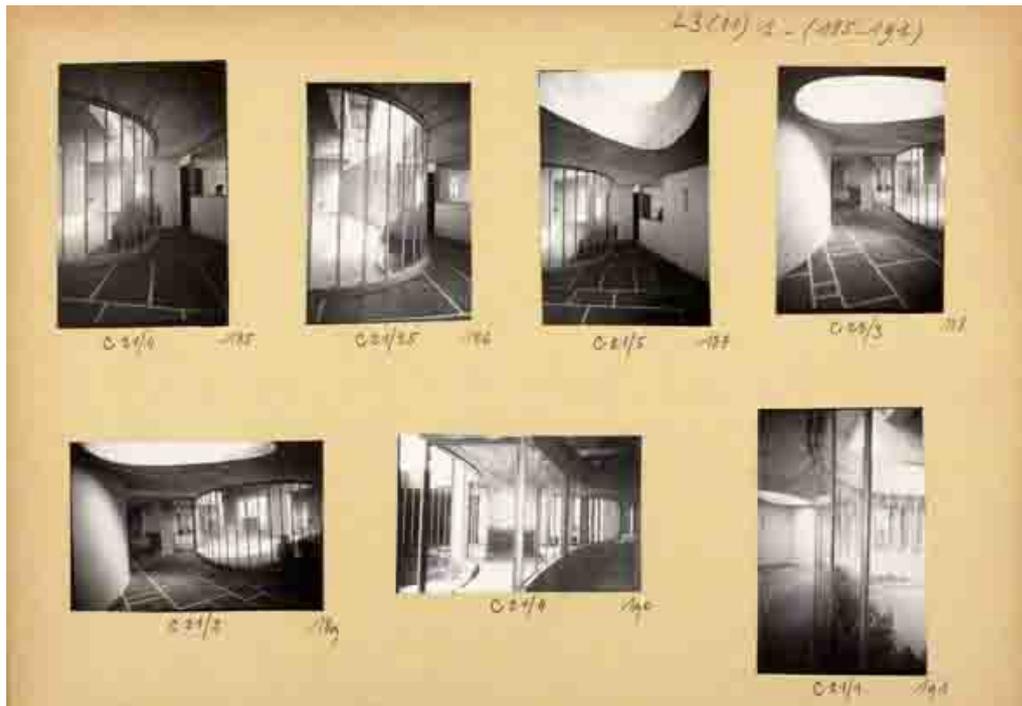
Una de las parejas profesional con mayor simbiosis fueron Lucien Hervé y Le Corbusier. Este último, sintió que Hervé tenía 'el alma de un arquitecto' y trabajó con él durante más de dos décadas (fig. 40). Le Corbusier entendía perfectamente lo que una buena fotografía significaba, principalmente para dar a conocer una obra. Fue en 1949, después de que Hervé retratase intensamente la Unité de Marsella, cuando Le Corbusier le propuso ser su fotógrafo. Encontró a un fotógrafo que entendió su trabajo y fue capaz de plasmarlo más allá de la simple documentación, y que sabía traducir a fotografías el recorrido por su obra.⁶⁰

Julius Shulman desarrolló su labor fotográfica en los Estados Unidos con Richard Neutra, con quien estableció una especial relación. Su labor era fotografiar las casas de Neutra. Aunque no era un tarea fácil, ya que Neutra quería mostrarlas sin los muebles (fig. 41B), para lo que éste acudía a las sesiones fotográficas con dos ayudantes para retirarlos. Shulman no contento con esta obsesión de Neutra de mostrar sus vacías (fig. 41 A), volvía unos días más tarde sin el arquitecto para volver a fotografiar el espacio, esta vez con mobiliario.⁶¹ Este comportamiento de Neutra era bastante común, es decir, la influencia de la publicidad y de Hollywood hacia que a menudo se utilizasen modelos y atrezo.

⁵⁹ Véase BUSCH, Akiko. *The photography of Architecture. Twelve views*. Library of Congress Cataloging-In-Publications Data. United States of America. New York, 1993.

⁶⁰ SBRIGLIO, Jacques. *Le Corbusier & Lucien Hervé. The Architect & The Photographer: A dialogue*. Thames & Hudson. Londres, 2011.

⁶¹ *Arquitectura Viva n° 153. 6/13. Ways of Seeing. Architectural Photography, Document or Fiction*. Madrid, 2013. Pág. 10.



40



41 A



41 B

- 39 Pág. 52. Lucien Hervé y Le Corbusier. Chandigarh, India, 1955. Fotógrafo desconocido.
 40 Lucien Hervé. Casa Brasil en la ciudad universitaria, Paris, Francia, 1953. Le Corbusier.
 41 A B Julius Shulman. Vivienda de Richard Neutra con y sin muebles.

En el caso de Wright, su interés por la fotografía procede de la documentación de retratos y familiares en el estudio de su casa de Oak Park. Aunque fue el viaje a Japón en 1905, el momento en el que pudo poner en práctica su pasión por la fotografía. Sin embargo, a su vuelta decide que la tarea de retratar su arquitectura estaría en manos de su fotógrafo de cabecera: Pedro Guerrero.

A nivel nacional esta afinidad entre arquitecto y fotógrafo las encontramos con Coderch y Catalá-Roca o Fernández del Amo y Kindel. No cabe duda que, estas simbiosis profesionales dieron paso a un entendimiento y aprendizaje mutuo.

4.1_Fernández del amo y Kindel

De 1947 a 1967 el Instituto Nacional de Colonización⁶² promueve la construcción de casi trescientos pueblos (fig. 42), de los cuales Fernández del Amo construye unos catorce. Respondían a la necesidad de alojar a las personas, cuyos pueblos habían sido destruidos por la Guerra Civil, bajo una arquitectura funcional y orgánica entendida como la sensibilidad paisajística al acercamiento de la tradición vernácula específica de cada emplazamiento. Aunque era consciente que su tarea no era limitarse a la mera construcción, sino que además debían de aportar un significado, apoyándose en las artes plásticas.

Las principales características de la arquitectura de los pueblos de colonización de Fernández del Amo son: abstracción, tratamiento de los volúmenes y texturas, rigor geométrico y presencia de las artes plásticas.

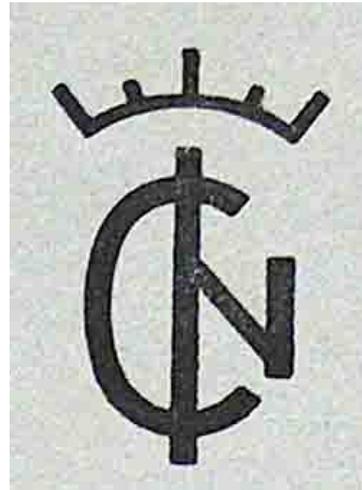
Su interés por el arte no se limitó solamente a la introducción de este en los poblados, sino que participó en numerosas reformas de edificios como bibliotecas o museos.

En 1949 envió una carta al Director del Museo de Arte Moderno, ya que éste no recogía la obra de Goya, sino que promocionaba a una generación cuyo legado con la modernidad era bastante nulo. Mientras que en el extranjero, las exposiciones recogían las obras de artistas expatriados.

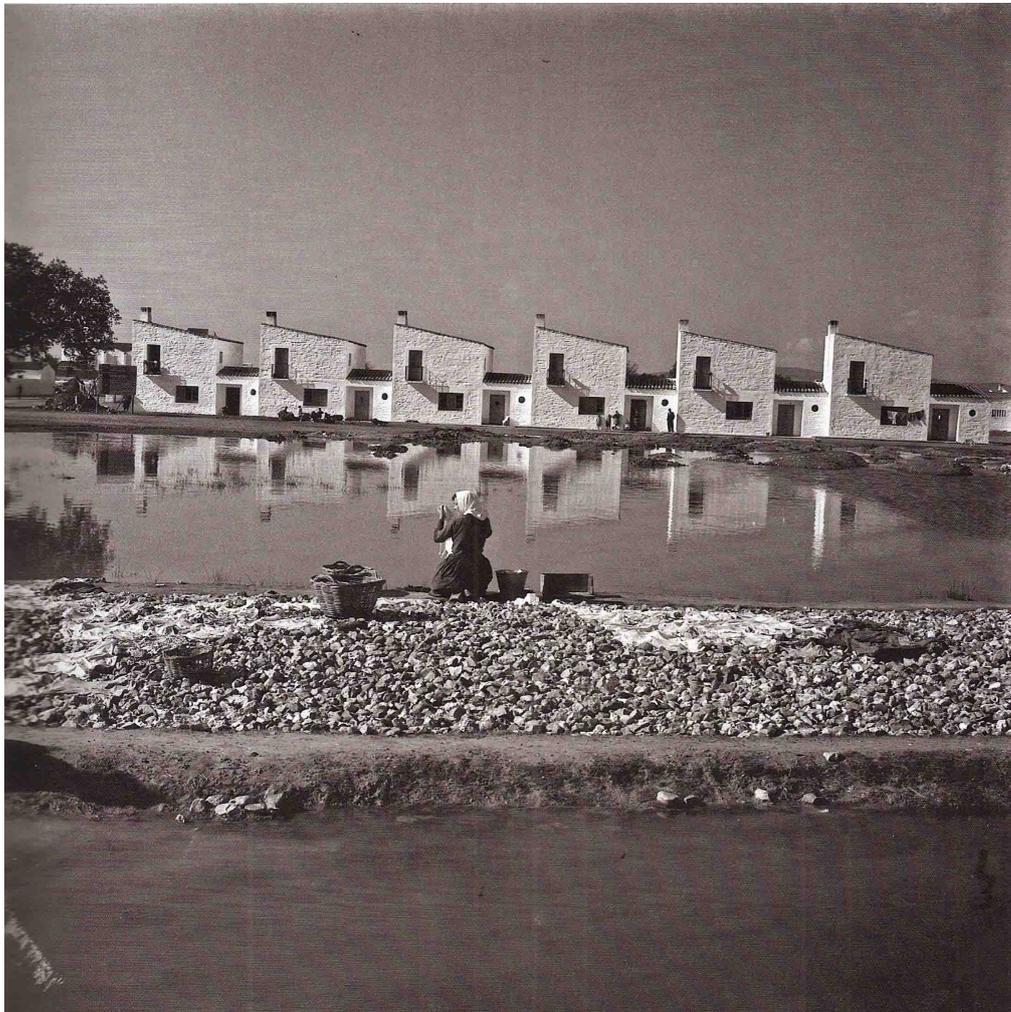
En 1953 se le designa como director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo, escindido del Museo de Arte Moderno. Temporalmente el museo se alojaría en el edificio de la Biblioteca Nacional. Se tenía pensada una reforma en el ala sur con un patio, que al final fue también proyectada por Fernández del Amo para la situación de la Sala de Exposiciones. Esta reforma consistió en una cubierta con un lucernario que permitía la iluminación en el interior.

⁶² Sobre la fotografía para el Instituto Nacional de Colonización DELGADO ORUSCO, Eduardo publicado en BERGERA, Iñaki (ed.). *Fotografía y arquitectura moderna: contextos, protagonistas y relatos desde España*. Iñaki Bergera (ed.); textos de Rubén A. Alcolea... [et al.] Fundación Arquia. Barcelona, 2015. Pág. 235-249.

ALCOLEA, Rubén A. *Kindel, fotógrafo. Ciudades de colonización en España*. Dossier.



42 43



44

42 Sello fotográfico utilizado por Kindel.

43 Logo Instituto Nacional de Colonización (INC).

44 Kindel. Poblado de colonización Vegaviana, Cáceres. Fernández del Amo. 1957-1958.

A través de la esencialidad logró un espacio moderno, con iluminación cenital, sencillez y ligereza en su construcción, logrando un espacio moderno. El protagonista de la arquitectura era la luz, elemento fundamental en sus futuras obras religiosas.

En 1956 y 1957 se realizaron numerosas exposiciones elogiando el labor del arquitecto. Pero antes de la inauguración oficial fue destituido como director.

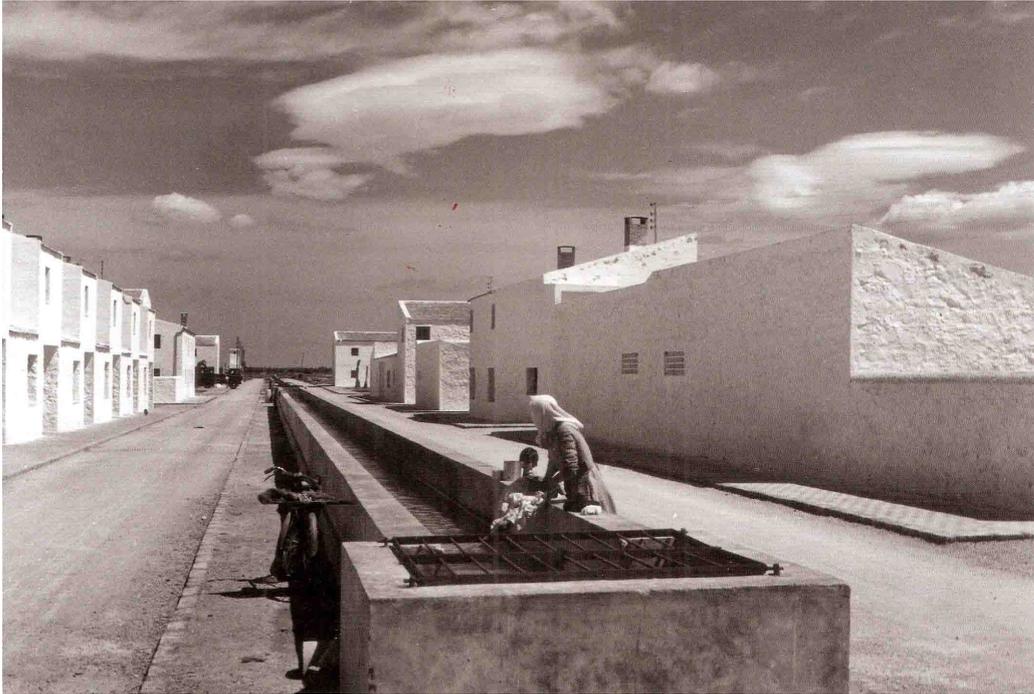
Por otro lado, Kindel (Madrid, 1905 – Madrid, 1990) un fotógrafo español, hijo del pintor de cámara de Alfonso XIII, Manuel del Palacio Freire-Duarte, y aunque tiene el gusto por la pintura pronto se decanta por la fotografía, aprendida de manera autodidacta. Es más conocido por su pseudónimo de Kindel, resultado de la última sílaba del nombre: quin y la primera del apellido: del, pero utilizando la letra 'k' para darle más fuerza y aportarle modernidad, y terminará siendo parte de su imagen y de su marca (fig. 42).

Desarrolla su labor fotográfica profesional con instituciones oficiales, concretamente con el Instituto Nacional de Colonización (fig. 43). La mayor parte de sus obras fueron realizadas por la España rural, plasmando la esencia rústica. Sobre 1950 comienza a trabajar para la *Revista Nacional de Arquitectura* recogiendo la arquitectura del momento, de los arquitectos más conocidos, como Fisac, De La Sota, Fernández del Amo, Cabrero, Corrales y Aburto. Las fotografías más conocidas son las que reflejan los poblados de colonización, mostrados con una gran sensibilidad en las composiciones y encuadres, por el tratamiento de la luz y la sombra y la abstracción.

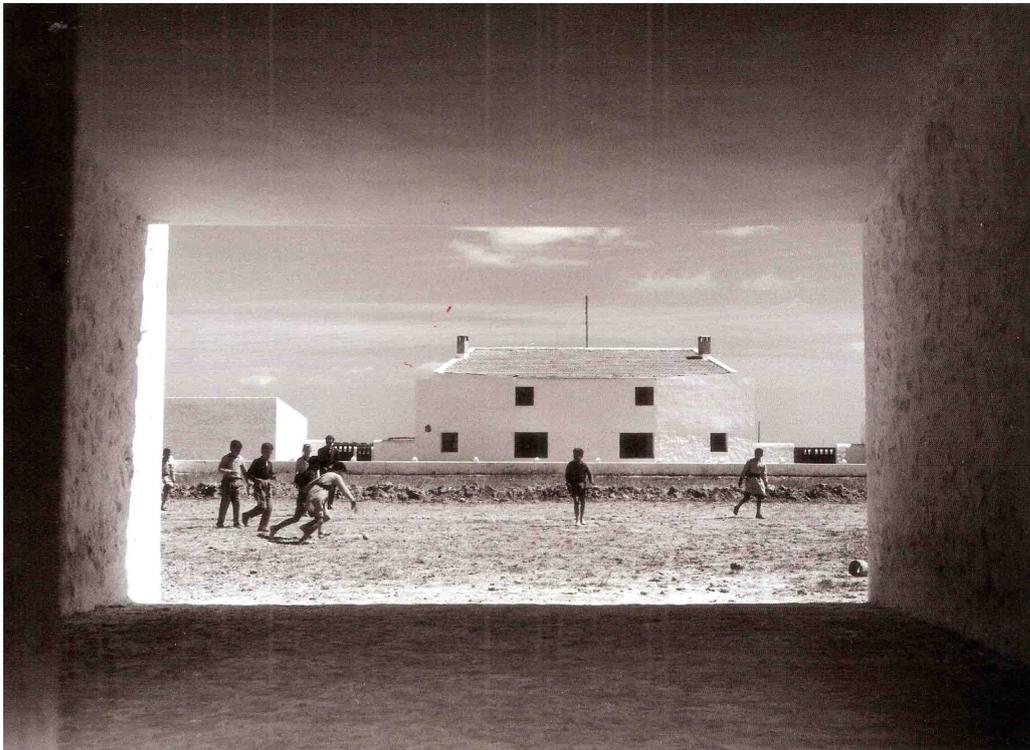
Frente a otros fotógrafos de la época, Kindel huye de cualquier influencia o mirada hacia las imágenes que se realizaban tanto a nivel nacional como internacional, siendo una medida autoimpuesta por el mismo, con el firme propósito de mantener su esencia y pensamiento intacto. Frente a este carácter cerrado a nivel profesional, en su lado más personal es abierto y conversador. Consideraba a la fotografía como una disciplina donde el artista dispara su máquina a través de su mirada cuando consideraba que algo era bonito o interesante, de hecho, en su obra se aprecia un claro interés por la luz más que por las escenas o los encuadres que fotografiaba, es decir, prima el tratamiento plástico y artístico de la arquitectura y del paisaje por encima de la técnica y la documentación.

Por todo esto, la obra de Fernández de Amo no puede ser entendida sin las fotografías de Kindel,⁶³ de hecho el es el propio arquitecto, quien reconoció que algunos de los premios recibidos por el diseño del pueblo de

⁶³ Para más información sobre Kindel fotógrafo, véase FERNÁNDEZ DEL AMO, José Luis. *El arte en la fotografía de Kindel*. AA.VV. *Kindel. Fotografía de Arquitectura*. Fundación Cultural COAM. Ediciones de arquitectura. Madrid, 2007.



45



46

45 46 Kindel. Poblado de colonización El Realengo, Valencia. Fernández del Amo. 1957.

colonización de Vegaviana⁶⁴ se debieron a la belleza de las fotografías . El conocimiento y la influencia de estos poblados fue a través de las imágenes fotográficas de Kindel (fig. 44).

Son fotografías de carácter espacial, donde el fotógrafo ha buscado el enfoque privilegiado y un buen ángulo. Estas imágenes son bellísimas ya que transmiten cosas que ni el propio arquitecto pudo soñar. Nos presentan geometrías perfectas, enfoques correctos como si tuviésemos un cuadro de Mondrian delante.

Todas estas fotografías, además de presentar una perspectiva y ángulos perfectos espacialmente, están realizadas en un momento concreto. Las luces y las sombras son las que construyen el carácter artístico. Son captadas en el instante en el que la sombra resalta los volúmenes, dan fuerza a las líneas aportando mayor intensidad hacia el edificio. Son fotografías espaciales complementadas plásticamente por la luz (fig. 45-46).

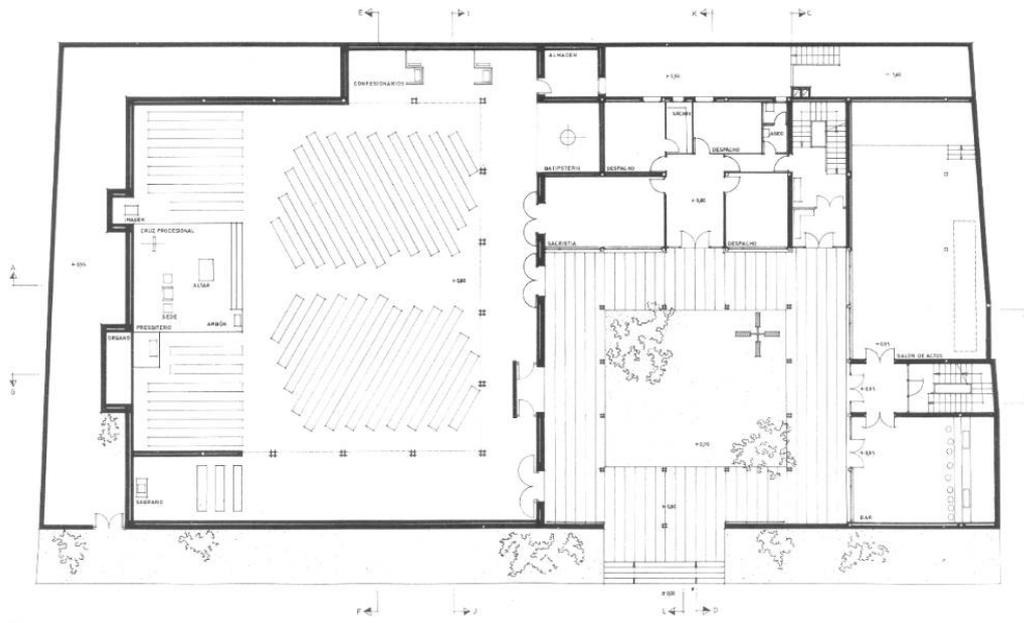
Tanto Fernández del Amo como Kindel supieron entender el arte de la arquitectura y de la fotografía y formaron un tándem perfecto.

4.2_Complejo parroquial Nuestra Señora de la luz en Madrid, Fernández del Amo, 1967

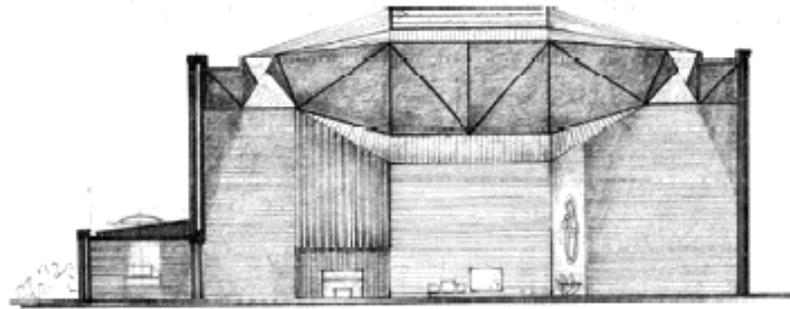
Fernández de Amo desde joven ya participó en la promulgación de diversas propuestas que terminaron siendo recogidas en el Concilio Vaticano II, para la renovación del espíritu y movimiento litúrgico. Sin embargo, su obra religiosa estuvo al margen de las directrices seguidas por los arquitectos de la época, como la diócesis de Vitoria con obras importantes de Carvajal, García de Paredes y Fisac, o las realizadas en Madrid.

Las obras realizadas por Fernández del Amo para el Instituto Nacional de Colonización son de gran importancia en la arquitectura religiosa, como bien antes he comentado, pero sin duda, una obra de gran interés es Nuestra Señora de la Luz. Analizando su obra religiosa, las iglesias que proyectó, podemos comprobar la evolución desde una disposición más tradicional, como en Vegaviana o Villalba de Calatrava, hasta las corrientes más renovadoras en Cañada de Agra o Puebla de Vúcar, acercándose a las soluciones posteriores de la capilla del Seminario Hispanoamericano o en la iglesia de Nuestra Señora de la Luz.

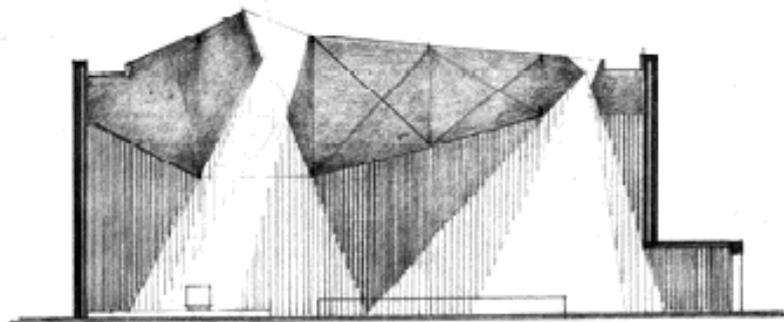
⁶⁴ Más información del poblado de colonización de Vegaviana por ESTEBAN MALUENDA, Ana en BERGERA, Iñaki (ed.). *Fotografía y arquitectura moderna: contextos, protagonistas y relatos desde España*. Iñaki Bergera (ed.); textos de Rubén A. Alcolea... [et al.] Fundación Arquia. Barcelona, 2015. Pág. 63.
FLORES SOTO, José Antonio. *Vegaviana. Una lección de arquitectura*. Cuaderno de notas 14. Pág. 18-52.



47 PLANTA BAJA



48 SECCIÓN TRASVERSAL



49

SECCIÓN LONGITUDINAL
ESCALA 1:100

- 47 Iglesia Nuestra Señora de la Luz. Fernández del Amo. Disposición en planta.
 48 Iglesia Nuestra Señora de la Luz. Fernández del Amo. Sección transversal.
 49 Iglesia Nuestra Señora de la Luz. Fernández del Amo. Sección longitudinal.

Es en esta última, en la que la disposición de los fieles crea un perfecto espacio asambleario para la celebración religiosa, abandonando cualquier espacio tradicional. El objetivo de cambiar la disposición espacial fomentaba la participación activa de los fieles, huyendo de un espacio lineal y potenciándose los ejes transversales en los que se sitúan los focos litúrgicos. Otra premisa fundamental en la 'nueva arquitectura religiosa', era la eliminación de cualquier elemento que restase la atención de los fieles, por ello, muchos elementos fueron retirados y sólo permanecieron aquellos que no interferían unos con otros en la celebración. Por tanto, se agrupó a los fieles alrededor del altar, creando una comunidad unida y compacta, y se separó ligeramente el presbiterio del espacio de la asamblea creando un único ámbito de reunión.

La parroquia es un complejo articulado en torno a un patio ajardinado, en que se sitúan distintos espacios del conjunto y que a su vez crea un espacio filtro desde la entrada exterior hasta la llegada al espacio de asamblea principal.⁶⁵

La planta del templo (fig. 47) es casi un cuadrado donde se encuentra la asamblea y el presbiterio. Todos los espacios se iluminan cenitalmente, diferenciando por un lado, las dos capillas con un sencillo lucernario que permite la entrada de luz blanca, y por otro lado, el espacio principal bañado con una luz direccional proveniente del juego de la cubierta con una doble pirámide, sirviendo además como control acústico. Claramente el uso de esta iluminación, al igual que los recursos para hacerla realidad, nos habla de un concepto hasta ahora poco conocido dentro de la arquitectura religiosa: la escenografía. Cada lucernario supone un foco, un punto de interés visual dentro de la propia obra arquitectónica, y que aporta dinamismo al espacio (fig. 48-49).

Hay dos formas en cuanto al tratamiento de la luz. La existencia de un lucernario perimetral permite iluminar uniformemente la zona de la asamblea a la vez que crea la ilusión óptica de que el techo flota sobre la nave. Este techo está descolgado sobre la zona del presbiterio poniendo acento en el altar. La luz es cálida debido al color de los cerramientos que son de ladrillo (fig. 50-51).

La simbiosis entre arquitecto y fotógrafo era tal, que ambos supieron entender las dos disciplinas y complementarse de manera magistral.⁶⁶ La misma complicidad entre los poblados de colonización y sus imágenes es apreciable en el reportaje de la iglesia de Nuestra Señora de la Luz realizado para el número 159 de la revista *Arquitectura*.

⁶⁵ El proyecto queda explicado completamente en la memoria publicada en la *Revista Arquitectura* 159, Marzo de 1972. Pág. 32-34.

⁶⁶ Artículo *El arte en la fotografía de Kindel* escrito por FERNÁNDEZ DEL AMO, José Luis publicado en AA.VV. *Kindel. Fotografía de Arquitectura*. Fundación Cultural COAM. Ediciones de arquitectura. Madrid, 2007. Pág. 29-30.



50

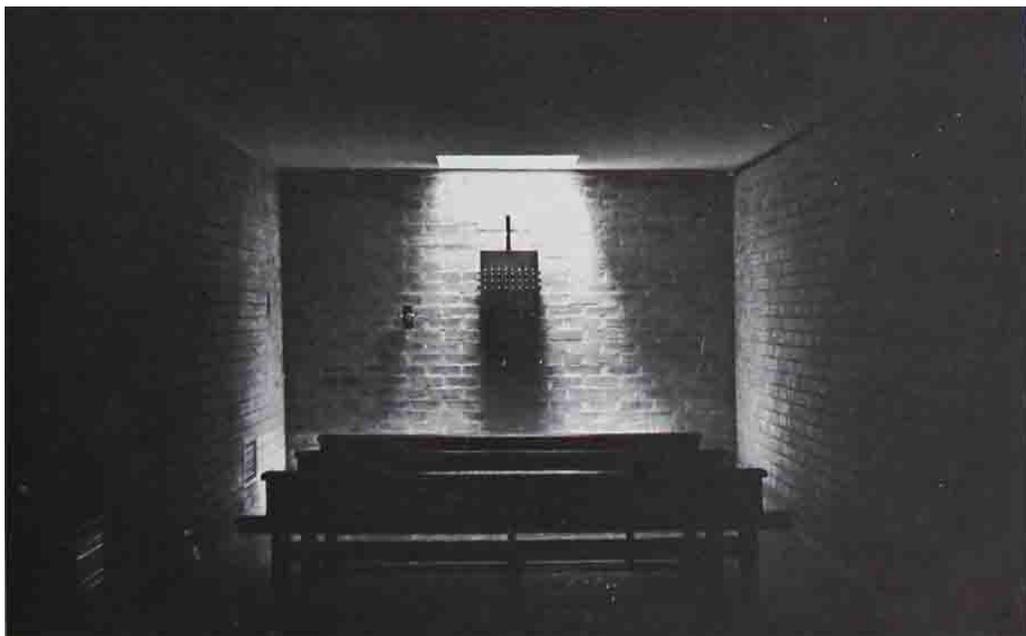


51

50 51 Kindel. Nuestra Señora de la Luz, 1967. Fernández del Amo. 1972. Espacio sacro principal. *Revista Arquitectura* nº159.



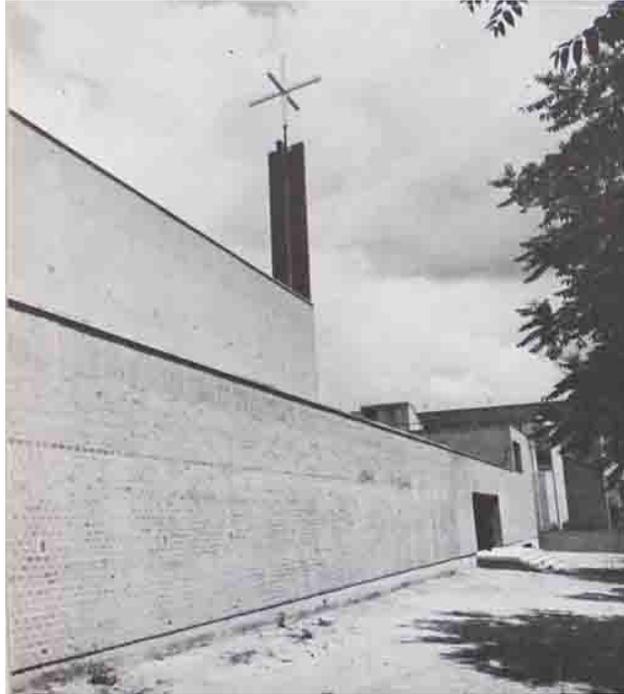
52



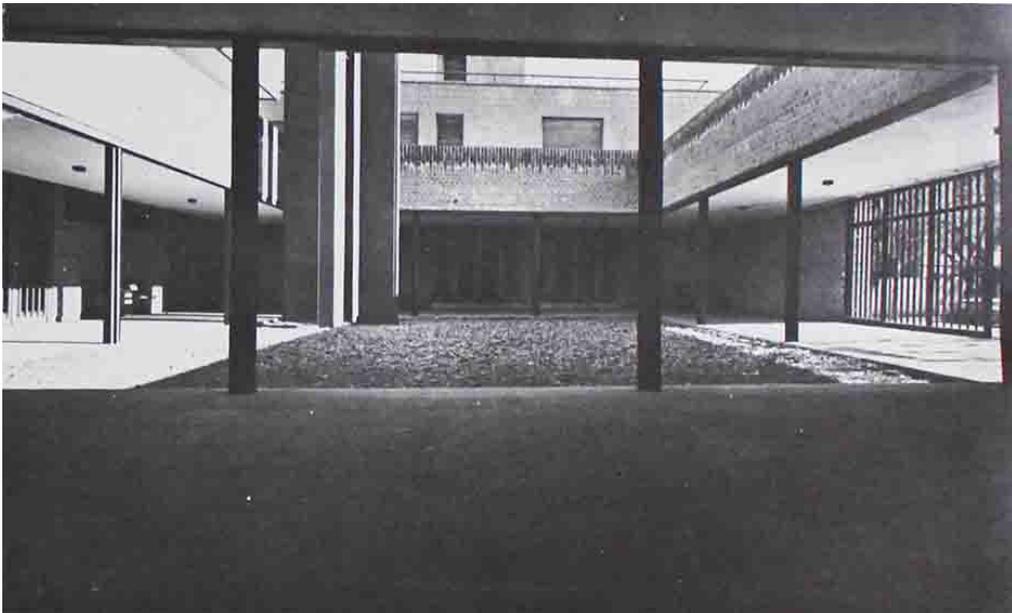
53

52 Kindel. Nuestra Señora de la Luz, 1967. Fernández del Amo. 1972. Espacio sacro principal. *Revista Arquitectura* nº159.

53 Kindel. Nuestra Señora de la Luz, 1967. Fernández del Amo. 1972. Espacio sacro secundario. *Revista Arquitectura* nº159.



54



55

54 Kindel. Nuestra Señora de la Luz, 1967. Fernández del Amo. 1972. Exterior. *Revista Arquitectura* nº159.

55 Kindel. Nuestra Señora de la Luz, 1967. Fernández del Amo. 1972. Patio interior. *Revista Arquitectura* nº159.

Para Kindel la fotografía es una cuestión de mirar y disparar, no se trata sólo de técnica. Al igual que en la pintura, la luz es lo más importante. En estas imágenes la fotografía descubre a la arquitectura, y a la inversa. La mayoría de las fotografías corresponden con la zona de la asamblea de la iglesia, retratándola parcialmente o en su totalidad, bañadas por la luz procedente de los lucernarios (fig. 52-53). El espacio se presenta bajo una intensa luz puntual y unas sombras que definen los volúmenes, al igual que en las imágenes de los poblados de colonización.⁶⁷

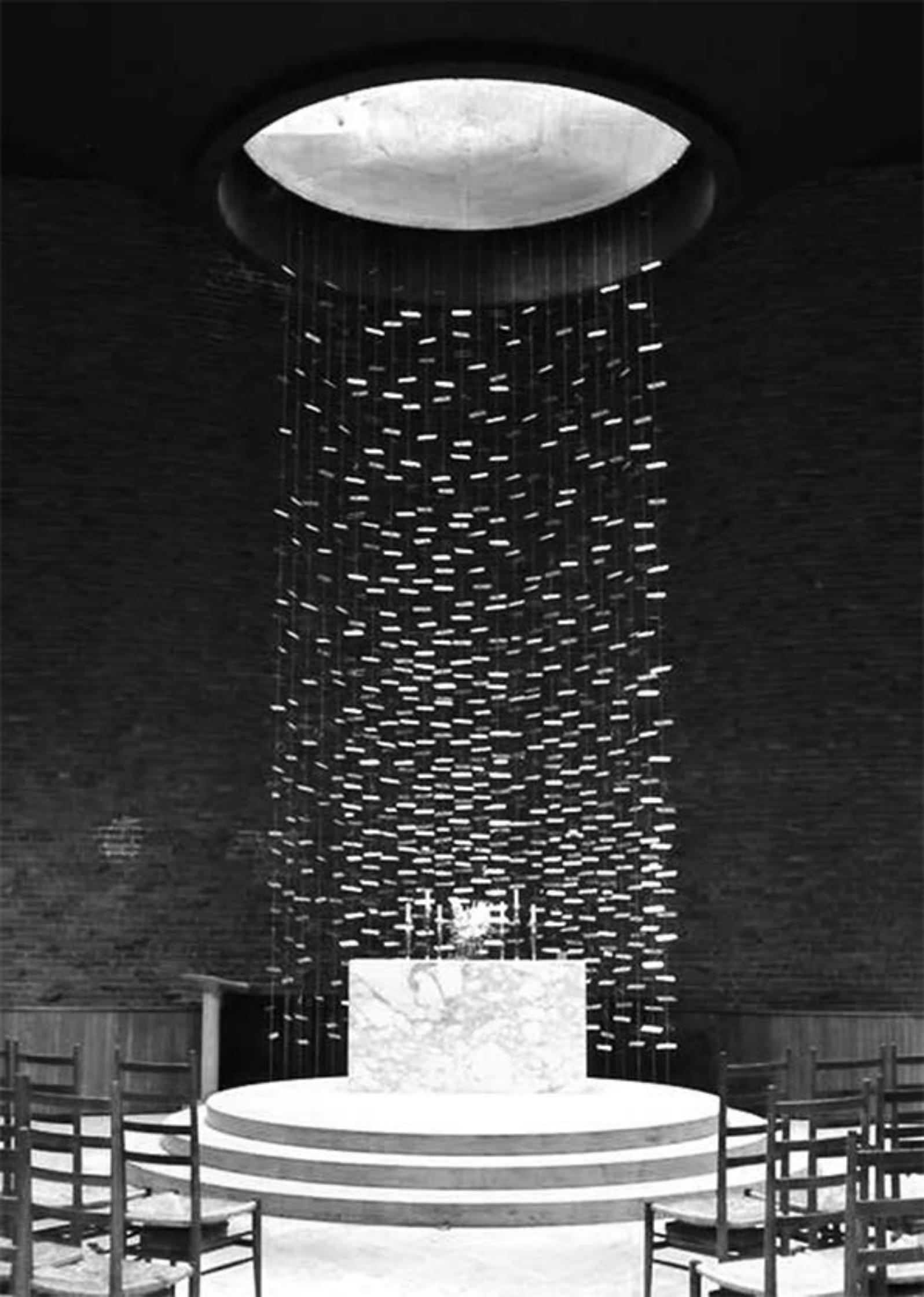
También aparecen vistas del patio del complejo parroquial y de la apariencia externa (fig. 54-55), aunque la relevancia de esas fotografías es menor. Además, el propio arquitecto subrayó que el proyecto es el conjunto de cuatro muros organizados perpendicularmente entre ellos, en cuyo interior suceden cosas. De ahí, que tanto el proyecto como las fotografías nos hablen del interior.

Los formatos cuadrados y panorámicos de las imágenes corresponden con los así publicados en el reportaje de la revista.

Ambos supieron entender el trabajo del otro, comprendieron que ambas disciplinas podían ayudarse la una a la otra y viceversa, y sin ninguna duda, cada uno aprendió del otro, de lo que el arquitecto quería mostrar con su obra y lo que el fotógrafo necesitaba para llevarlo a cabo. Tenían como elemento común el arte, y cada uno supo introducirlo a su profesión. En la obra arquitectónica y en la fotográfica está tratada desde el plasticismo.

⁶⁷ El papel de la fotografía en los pueblos de colonización en el libro de FLORES, Carlos; Véase también ALCOLEA, Rubén A. *Kindel en Caño Roto. Sobre el fondo de una síntesis panorámica de la arquitectura moderna española. Modelos alemanes e italianos para España en los años de la posguerra*. T6 Ediciones. Pamplona, 2006.

5_La idea arquitectónica interpretada por la fotografía



5_La idea arquitectónica interpretada por la fotografía

5.1_Proyecto e imagen

Para conocer realmente una obra arquitectónica, es imprescindible su visita, tener esa experiencia espacial, tocarla, sentirla. Es cierto que el conocimiento a través de la fotografía está limitado, pero sobre todo es una interpretación de la mirada del fotógrafo. La obra arquitectónica que vemos en las fotografías no corresponde con la obra real construida. Parece obvio, pero haciendo un análisis por la historia de la fotografía en una obra en concreto podemos observar como la diferencia de los reportajes es bastante notable.

Sin duda, debemos partir de la consideración de que la mayoría de los proyectos que conocemos los comprendemos primero a través de las fotografías que los representan. La principal función que deben tener estas fotografías de arquitectura es la interpretación del proyecto [62-63-64], evitando así la mera documentación, ya que la fotografía de arquitectura como recurso documental posee poca fuerza comunicativa. Las imágenes deben capturar el espacio, un espacio más allá de su aspecto o estado. La comunicación nace de la mirada intencionada del fotógrafo, una mirada subjetiva que interpreta el espacio y sintetiza en imágenes los elementos esenciales para hacerlo atractivo primero y comprensible después.⁶⁸

Un punto bastante importante para la explicación e interpretación del proyecto, es la elección del punto de vista. La apariencia en perspectiva de un edificio y la distribución de los elementos de la imagen en el encuadre dependen de la posición de la cámara dentro del espacio. A su vez, la distribución de los pesos de los elementos en el encuadre hace que sea una buena o mala interpretación de la obra arquitectónica.⁶⁹

Si la mirada del fotógrafo sobre el proyecto es limpia y directa, la comunicación se hace mucho más nítida y eficaz (fig. 56). Cuanto más simple, limpio y claro sea el lenguaje visual del encuadre fotográfico, más armónicamente éstos funcionan y más rápidamente atraerán la atención del espectador. Es conveniente que tengan presencia elementos que aporten sentido y fuerza, ya que aumenta la claridad y comunicación evitando que la representación sea pobre y de poca calidad.

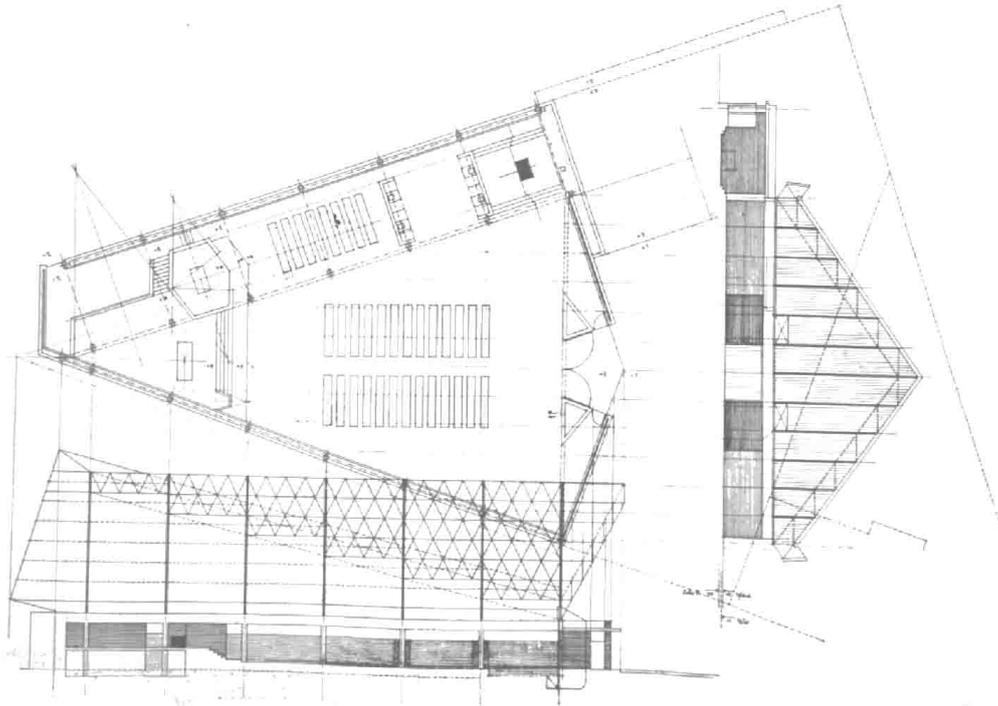
⁶⁸ Para más información sobre la mirada intencionada del fotógrafo hacia una obra arquitectónica véase BERGERA, Iñaki (ed.). *IV Jornada de Arquitectura y Fotografía 2014*. Zaragoza. Institución Fernández el Católico, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2015. BERGERA, Iñaki y LAMPREAVE, Ricardo (eds.). *III Jornada de Arquitectura y Fotografía 2013*. Zaragoza. Institución Fernández el Católico, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014.

II Jornada de Arquitectura y Fotografía 2012. Zaragoza. Institución Fernández el Católico, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013.

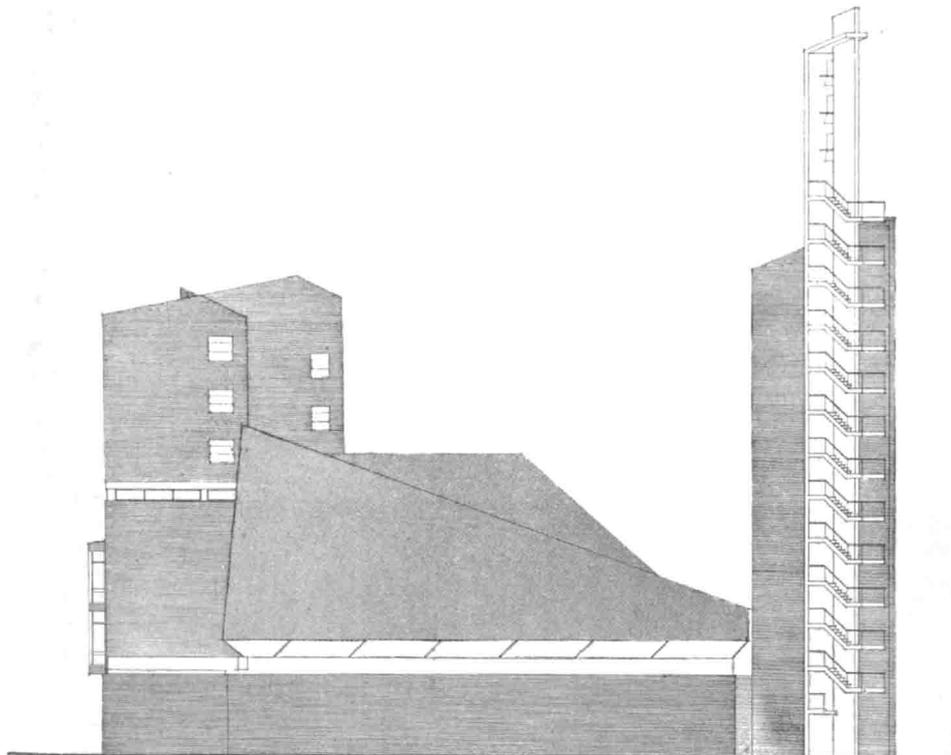
I Jornada de Arquitectura y Fotografía 2011. Zaragoza. Institución Fernández el Católico, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2011.

La ilusión de la Luz: Arquitecturas y fotografías del Siglo XX. Lampreave. Madrid, 2012.

⁶⁹ El concepto de distribución de pesos se explica en el octavo capítulo.



57



58

- 56 Pág. 68. Capilla universitaria. MIT, Massachussets, 1955. Eero Saarinen.
 57 Nuestra Señora de los Ángeles. García de Paredes. 1960. Planta y secciones.
 58 Nuestra Señora de los Ángeles. García de Paredes. 1960. Alzado.

Siendo la fotografía un medio de persuasión,⁷⁰ hay un esfuerzo por parte del fotógrafo en la toma de decisiones que afectan consecuentemente a la comunicación del proyecto: la posición de la cámara, su ángulo más alto o más bajo, la distancia focal de las lentes más la cantidad, calidad, distribución y temperatura de la luz, en las que éste debe ser consciente para la construcción de un encuadre visualmente atrayente a partir de la comprensión del proyecto con la intención evidente de interpretarlo y comunicarlo.

La creación de las fotografías para la representación del proyecto están encaminadas a seducir al espectador que las contempla para convencerle de que el trabajo del arquitecto y también del fotógrafo, es el mejor.

5.2_Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles en Vitoria. Javier Carvajal y José María García de Paredes, 1957 – 1960

La iglesia de Vitoria es la continuación de la colaboración de García de Paredes con Carvajal y del estudio del género arquitectónico religioso⁷¹ seguida de los proyectos italianos, el Panteón romano y la *Triennale* de Milán.⁷² El proyecto es sencillo y claro, con la presencia de estructura metálica en el interior y los muros de ladrillo, además de la fuerza expresiva de la forma, explicado en la memoria:

“El volumen principal es consecuencia directa de la forma más sencilla de cubrir un triángulo con una cubierta a dos aguas de caballete horizontal. Esta forma produce automáticamente aleros inclinados desde el vértice a la base y la fuerte tentación de introducir lateralmente dos grandes vidrieras ascendiendo hacia el altar. La tentación ha sido debidamente vendida sin más que ponderar la intensidad de iluminación necesaria y las condiciones económicas del problema: la cubierta inicial se continua, casi verticalmente ya, con dos grandes faldones que delimitan los vigorosos planos de la nave, y originan superior e interiormente los lucernarios lineales que iluminan con suavidad el recinto”.⁷³

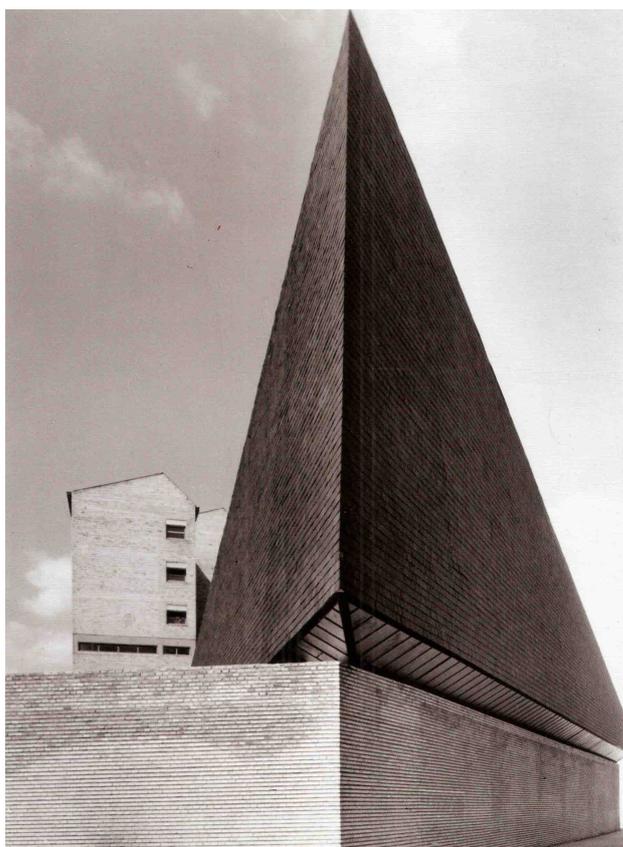
El proyecto parte un difícil solar triangular en el que la planta de la iglesia se adapta y es también triangular (fig. 57-58) y con la clara intención de hacer

⁷⁰ El medio de persuasión, véase DIEZ MARTÍNEZ, Daniel. *Objetivo moderno. La fotografía de Julius Shulman y la construcción de la imagen de la arquitectura del sur del California*. Textos de investigación. Octubre, 2014.

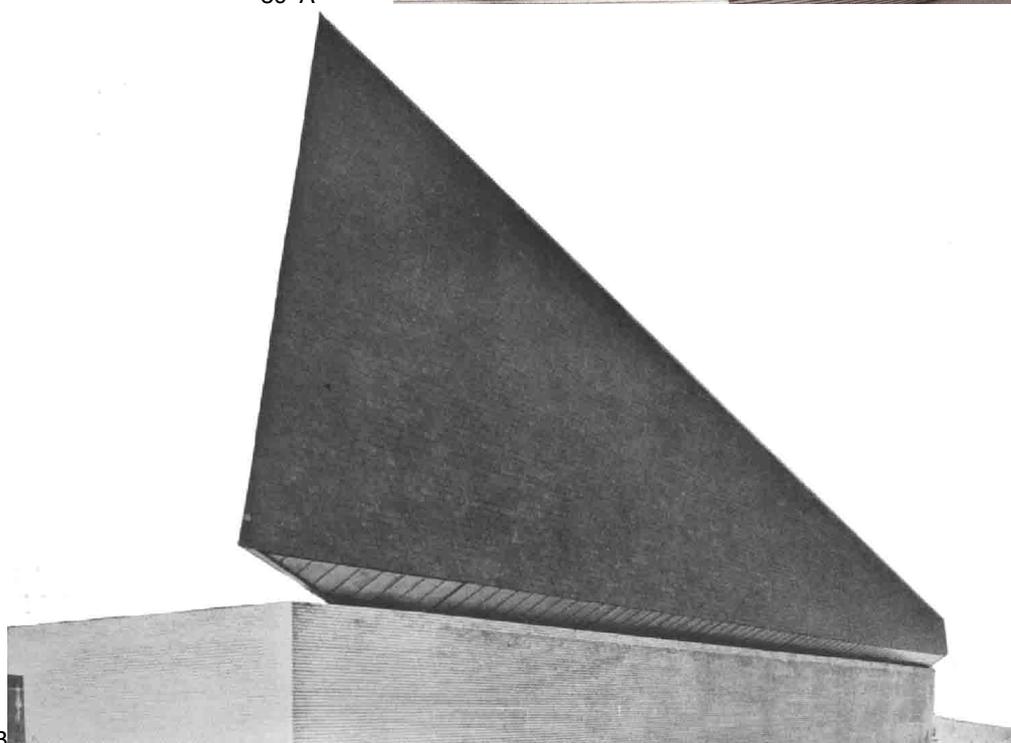
⁷¹ FERNÁNDEZ COBIÁN, Esteban. *Arquitectura religiosa del siglo XX en España*. Publicado en CORRAL SALVADOR, Carlos. *La urbanística del culto*. Libro homenaje al Prof. DR. José María Urteaga Embil. Madrid. Pág. 198-202.

⁷² GARCÍA DE PAREDES, Ángela. *La arquitectura de José María García de Paredes. Ideario de una obra*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Madrid, 2015. Pág. 145-147.

⁷³ Véase *Revista Arquitectura 17*, Mayo de 1960. Pág. 31-35.



59 A



59 B

59 A B Alberto Schommer. 1960. Nuestra Señora de los Ángeles, Vitoria. Carvajal y García de Paredes. Percepción exterior.

converger en el altar todo el ámbito del espacio religioso.⁷⁴ La cubierta ligera envuelve su interior recordando a un barco y la estructura metálica vista enfatiza el carácter industrial de la nave. Son los elementos constructivos vistos los que ponen de manifiesto la sencillez y modestia de un sistema constructivo de acuerdo con el criterio religioso. Sin embargo, el carácter social presente en las dos iglesias posteriores, Belén y Almendrales, aún no tiene todo el peso.

La idea del proyecto la recoge y retrata Alberto Schommer⁷⁵ bajo el nombre de A.S. Koch (Vitoria, 1928 – San Sebastián, 2015), hijo del fotógrafo alemán Albrecht Schommer Koch afincado en Vitoria, vio desde niño, como su padre, a pesar de que era médico, retrataba la vida de Vitoria. Trabajó con su él bajo el mismo sello A. S. Koch, y también de forma independiente en la arquitectura religiosa de la ciudad, como en las iglesias de Javier Carvajal y Miguel Fisac. Se dedicó a la pintura aunque lo alternó con el cine y la fotografía. En 1958 forma parte con el grupo AFAL y un año más tarde viaja a París como fotógrafo de Balenciaga, aunque apenas un mes más tarde regresa a Vitoria. En 1960 se dedica en pleno a la fotografía, dejando de lado la pintura, y realiza sus primeras fotografías de carácter por encargos de empresas o de artistas como Chillida y Oteiza. No es hasta 1965, cuando abre su propio estudio en Madrid y en 1972 el *diario ABC* le encarga unos retratos y debido a su aproximación novedosa tendrán bastante repercusión durante los años setenta y ochenta.

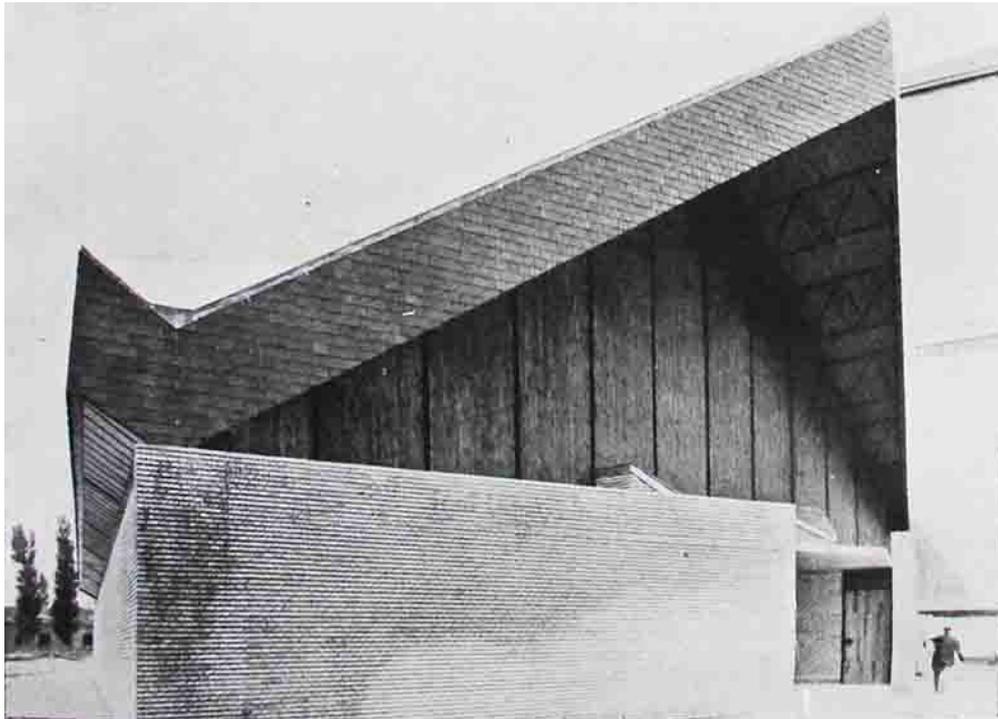
Su obra propone de una exploración a través de la fotografía y de nuevos lugares partiendo de una aproximación novedosa adaptándose incluso a la fotografía más antigua como son los retratos. Entre 1973 y 1974 realizó lo que se conoce como cascografías, fotografías que se unen entre si y forman volúmenes y texturas. Debido a su gran producción e interés suscitada por su obra, un gran número de exposiciones tanto individuales y colectivas se han realizado a lo largo de todo el mundo, desde Japón a Estados Unidos. Además realizó centenares de trabajos y viajes, editando libros y colaborando como jurado en concursos y profesor en seminarios.

En cuanto a las fotografías, encontramos del exterior y del interior, muchas de las cuales han sido publicadas en las revistas de arquitectura de la época como la revista *Arquitectura*. Conviene analizar todas las fotografías, las del exterior y las del interior, ya que todas ellas interpretan y conforman con la mirada del fotógrafo, la obra arquitectónica.

Exteriormente (fig. 59), la potencia en la forma de la iglesia es interpretada en los encuadres. La pieza de la cubierta parece que vuela sobre el muro de cerramiento perimetral, ayudado por la diferencia de los colores y de los materiales, y por la separación de las dos piezas a través de una línea de

⁷⁴ Véase FERNÁNDEZ COBIÁN, Esteban. *Actas del III Congreso internacional de arquitectura religiosa contemporánea*. Ourense, 2009.

⁷⁵ Biografía de Alberto Schommer, véase BERGERA, Iñaki (ed.), *op. cit.*, p. 31. Pág. 232.



60

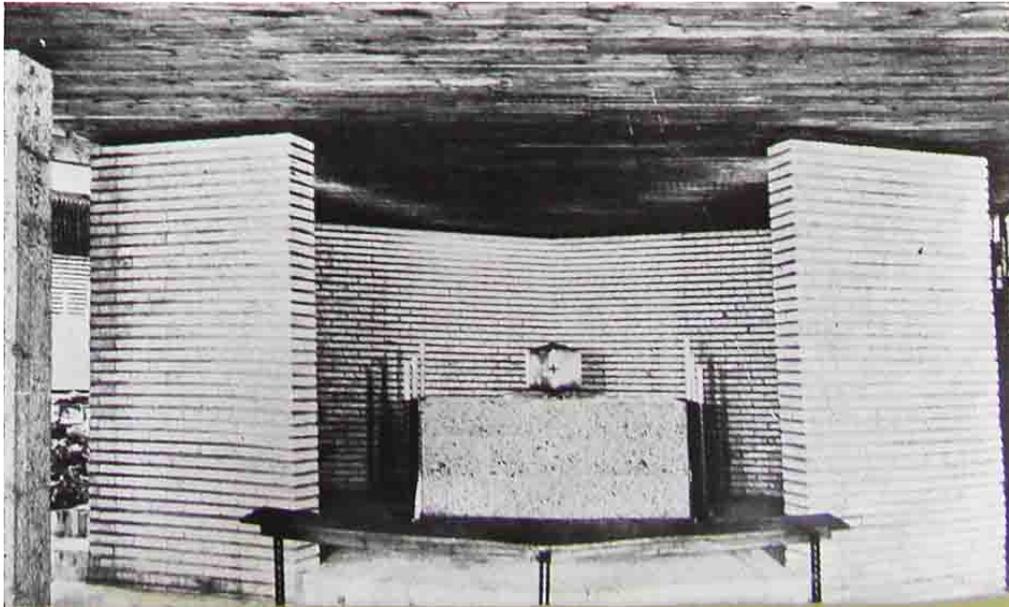


61

60 61 Alberto Schommer. 1960. Nuestra Señora de los Ángeles, Vitoria. Carvajal y García de Paredes. Fachada acceso. *Revista Arquitectura* nº17.



62



63

62 63 Alberto Schommer. 1960. Nuestra Señora de los Ángeles, Vitoria. Carvajal y García de Paredes. Detalles del espacio interior. *Revista Arquitectura* nº17.



64



65

64 Alberto Schommer. 1960. Nuestra Señora de los Ángeles, Vitoria. Carvajal y García de Paredes. Encuadre hacia el altar. *Revista Arquitectura* nº17.

65 Alberto Schommer. 1960. Nuestra Señora de los Ángeles, Vitoria. Carvajal y García de Paredes. Mirada hacia el espacio de los fieles. *Revista Arquitectura* nº17.

sombra. La composición en el encuadre fotográfico es fundamental para transmitir la potencia de la iglesia. La arista correspondiente con la zona del altar en el interior, es recogida con fuerza y con perspectivas que hacen que sea el elemento principal en los encuadres. Así, el edificio se percibe como un barco haciendo una buena interpretación de la idea de los arquitectos (fig. 59-60-61).

En estas fotografías se presenta el edificio aislado, sin incluir ninguna referencia del contexto en el que se sitúa. De esta forma, la iglesia adquiere más protagonismo, como un objeto o una joya.

En cuanto al espacio interior, se presenta en las fotografías inferiores mediante unos encuadres con planos generales y con un lenguaje visual simple, limpio y claro. Son imágenes en blanco y negro, aunque con bastantes tonos grises y con poco contraste.

Cada una de las imágenes está tomada desde puntos opuestos del espacio principal. La percepción del espacio y la perspectiva es apreciable en las dos, más acusada en la fotografía mirando hacia el altar (fig. 64) debido precisamente a que es el vértice de la planta triangular. Ambas imágenes tienen simetría ya que el punto desde el que ha sido tomada corresponde con el centro del espacio principal (fig. 65).

A través de las fotografías se presenta el interior como un espacio sencillo, en el que la estructura metálica de la cubierta tiene gran presencia debido a que no se ha usado un gran contraste, pudiendo diferenciarse los diferentes elementos constructivos (fig. 62-63).

Debido a las entradas de luz dispuestas en el proyecto por los arquitectos, no existen puntos de entrada directa de iluminación, por lo que, no se crean zonas de gran contraste, y el espacio religioso tiene una constante atmósfera iluminada.

En cuanto a la presencia humana en el encuadre del espacio, cabe afirmar que no está siendo usado por los fieles a los que está destinado.⁷⁶

⁷⁶ Véase el capítulo octavo de este trabajo.

6_Templo y fábrica. Un mismo elemento



6_Templo y fábrica. Un mismo elemento

6.1_La imagen industrial

El desarrollo de las vanguardias arquitectónicas supuso que la imagen del templo se desprendiera de los estilos asignados anteriormente en otras épocas, de ahí, la búsqueda de una nueva expresión.⁷⁷ El Movimiento Moderno aportó universalismo, eliminando la diferencia entre edificios religiosos y profanos. La arquitectura moderna huía de estereotipos estilísticos que condicionaban al diseño según su función.

El funcionalismo arquitectónico pudo ser una de las causas del funcionalismo Litúrgico. De esta forma, se construyeron iglesias con similitudes externas a la construcción de fábricas, siendo solamente diferenciables por algunos elementos como el campanario o el pórtico. Con respecto a la arquitectura sacra de épocas anteriores, se muestra con aspecto industrial, por los materiales, la austeridad en la ornamentación y decoración o en la composición, considerándose totalmente industrial durante los años cincuenta y sesenta. Se crearon espacios interiores útiles, adaptándose a las nuevas exigencias litúrgicas, en las que primaba un ambiente más austero. Las iglesias pueden parecer pobres o austeras, o incluso compartir elementos de otras tipologías y sin embargo, seguir cumpliendo con las necesidades y exigencias a las que se destinan.

La primera imagen industrial observable en un edificio de carácter sacro lo encontramos en Aquisgrán (fig. 66), construido por Rudolf Schwarz en 1930.⁷⁸ Era una iglesia con gran aspecto industrial y moderna, llamada 'la fábrica'. El templo queda reinterpretado con la imagen de la modernidad industrial. Fue criticada duramente, precisamente, por su aspecto. Tras este primer planteamiento, sucedieron otros por Europa durante la primera mitad de siglo: Lewerentz en Klippan,⁷⁹ la Tourette o Eladio Dieste.

En España, el mismo debate sobre la imagen industrial o tecnológica surge a partir del proyecto para la Catedral de Madrid de Cabrero y Aburto, y de Oíza y Laorga en la Sesión Crítica de la basílica de Aránzazu.⁸⁰ A partir de entonces, surgen más ejemplos de obras de carácter industrial, Nuestra Señora de los Ángeles en Vitoria⁸¹ construida por Carvajal y García de Paredes, y la iglesia de Santa Ana de Moratalaz construida por Fisac con huesos estructurales de hormigón.

⁷⁷ La modernidad en relación con lo fabril, la producción y los medios de locomoción: GIL GIMÉNEZ, Paloma. *El templo del siglo XX*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1999.

⁷⁸ PLAZAOLA, Juan. Arte e iglesia. *Veinte siglos de arquitectura y pintura cristiana*. Editorial Nerea. Guipúzcoa, 2001. Pág. 98.

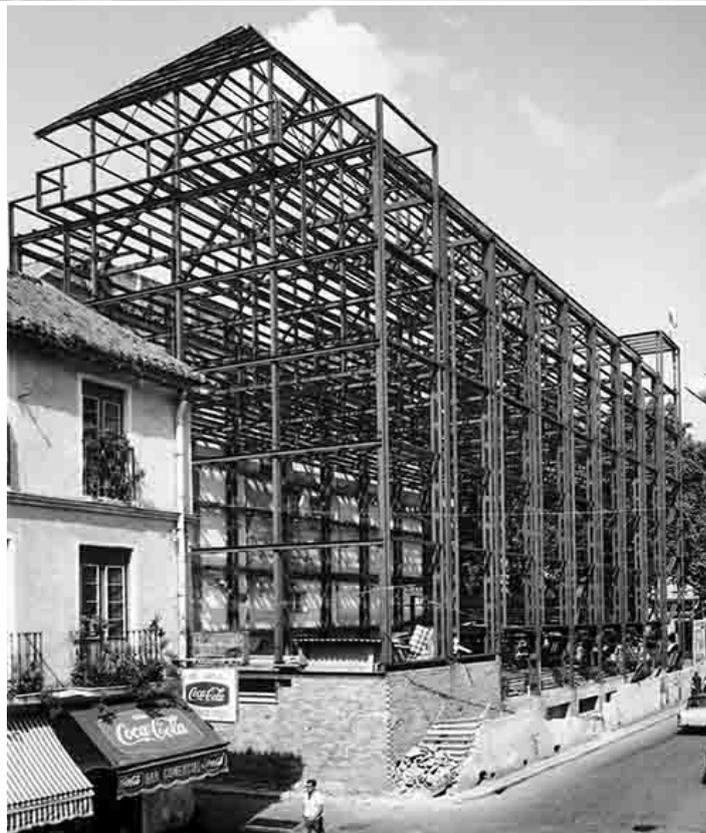
⁷⁹ BLUNDELL JONES, Peter. *Sigurd Lewerentz, Church of St. Peter, Klippan, 1963-1966*. Architectural Research Quarterly. 2002.

⁸⁰ Véase *Revista Nacional de Arquitectura* 114. Año 1955. Pág. 31-43.

⁸¹ La obra arquitectónica Nuestra Señora de los Ángeles queda explicada en este mismo capítulo, 5.1_Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles en Vitoria. Javier Carvajal y José María García de Paredes. 1957 – 1960.



67



68

- 66 Pág. 80. Rudolf Schwarz. Corpus Christi, Aquisgrán, Alemania. 1928-1930. Interior.
 67 Estructura metálica. Gimnasio Maravillas, 1961. Alejandro de la Sota.
 68 Blanco y Naranjo, Junio 1963. Estructura metálica. Santa María de Belén. García de Paredes. Presente en GARCÍA DE PAREDES, Ángela. *García de Paredes: Iglesia y convento de Santa María de Belén. Stella Maris. Málaga 1961 – 1965.*

6.2_ El proceso constructivo reflejado en la fotografía

La introducción de nuevos materiales en la creación de arquitectura religiosa supuso un cambio radical en el estilo constructivo y en la aprobación dentro de la sociedad (fig. 67). Estructuras metálicas vistas, hormigón armado, piezas de hormigón prefabricado y muchos elementos más entraron a formar parte de las obras sacras, ayudado en gran medida por la imagen industrial exterior establecida.

De alguna manera, toda esta introducción de materiales hasta ahora no utilizados, impulsó tanto la arquitectura⁸² como la fotografía en su vertiente más industrial, ésta última en obras no finalizadas en las que el elemento fundamental era la estructura y su desarrollo. No son imágenes correspondientes a la apariencia del exterior o a las sensaciones que puede producir un espacio interior, aunque en ellas, sí que se comienza a apreciar este área.

De las fotografías del proceso trascendidas hasta nuestros días, podemos observar que en su mayoría se tratan de obra de gran interés o envergadura, como por ejemplo la iglesia y convento de Santa María de Belén en Málaga construida para un grupo de carmelitas por García de Paredes (fig. 68), o el Teologado de San Pedro Mártir para los PP Dominicos en Alcobendas levantada por Fisac; en otros casos, el interés reside en el propio sistema constructivo escogido o creado por el arquitecto, y como primordial referente Miguel Fisac, quién empezó investigando con estructura metálica y ladrillos para deslizarse hacia el hormigón en todas sus facetas: in situ, prefabricado, pretensado y postensado.

6.3_ Construir fotográficamente. Iglesia y convento Santa María de Belén en Málaga. García de Paredes, 1961 – 1965

Cuando García de Paredes se enfrentó a este proyecto sólo contaba con una década de actividad profesional y sin embargo, ya tenía una notable experiencia en arquitectura religiosa, el proyecto para el Colegio Mayor Santo Tomás de Aquino (1953 –1957) en la Ciudad Universitaria de Madrid junto con Rafael de la Hoz, Nuestra Señora de la Coronación en Vitoria (1958) conjuntamente con Javier Carvajal y el proyecto para Cuenca (1960). El desarrollo proyectual de esta iglesia y convento que realizó a la par que para el Centro Parroquial de Almendrales (1962 – 1965) cuenta con similares elementos: un solar geométrico y de proporciones limitadas, el papel espacial de la estructura, los materiales constructivos son el metal y el ladrillo, la respuesta ante el contexto urbano.

⁸² La arquitectura industrial sacra se explica en este mismo capítulo, 6.1_La imagen industrial.



69 A B



70

69 A Schommer. Santa María de Belén. Perspectiva exterior calle Tomás de Heredia.
69 B Schommer. Santa María de Belén. Perspectiva fachada a La Alameda.
70 Schommer. Santa María de Belén. Perspectiva interior hacia la entrada.

La construcción de la iglesia coincide con el Concilio Vaticano II⁸³ y se adaptó bien a las modificaciones en la litúrgica, principalmente en la participación activa de los fieles.

La iglesia debía responder a un solar de dimensiones 14,40 x 33,40 metros, en la que habitarían quince carmelitas, por lo que, además de una iglesia, tuviera un convento con un claustro abierto en el que sonase el agua. Esto último, decidió en gran parte el sistema estructural ligero con el que se iba a construir, a base de grandes cerchas triangulares.⁸⁴ La estructura se explica en la memoria:

“Siendo relativamente reducidas las dimensiones del terreno, era absolutamente necesario construir la iglesia en una nave única, sin soportes interiores: el problema estructural se origina por el hecho de descansar las tres plantas del convento directamente sobre la nave. La solución no se basa en una serie de formas metálicas trianguladas cada 3,55 metros, de catorce metros de luz, con su cordón inferior a la cota de la última planta..., al poder proyectar libremente unas cerchas de gran canto que, ... , no constituyen obstáculo para su normal funcionamiento.”⁸⁵

La estructura se va convirtiendo racionalmente en una celosía metálica creando una nave sin soportes intermedios y luminosa. En cuanto a los materiales, un ladrillo visto en el exterior e interior que le aporta el color dorado, la estructura metálica vista grisácea. La percepción exterior de la iglesia es sencillo, austero en los materiales y hermético. El volumen es rotundo con tintes ‘fabriles’(fig. 69) como la iglesia Corpus Christi en Aquisgrán de Rudolf Schwarz.⁸⁶ Sin embargo, la decisión estructural tuvo que se explicada en bastantes ocasiones al cliente a través de cartas, ya que en la España de los años sesenta, la construcción con estructura metálica no era usual, y menos para una iglesia.

El espacio interior se resuelve con los mismos elementos y materiales que en el exterior (fig. 70) y es la luz la que le confiere la solemnidad y recogimiento. El altar es bañado enigmáticamente con iluminación natural, y la nave a través de delgadas tiras de luz construidas entre el ladrillo y los pilares metálicos con piezas de pavés (fig. 71-72).

El proyecto sufrió un largo proceso hasta que fue aceptado por el Ayuntamiento de Málaga. Hubo distintos anteproyectos y proyectos

⁸³ Concilio Vaticano II, constitución *Sacrosanctum Concilium*. Pág. 1.

⁸⁴ Véase GARCÍA DE PAREDES, Ángela. *García de Paredes: Iglesia y convento de Santa María de Belén. Stella Maris. Málaga 1961 – 1965*, AA nº10. T6 Ediciones. 2009. Pág. 7. GARCÍA DE PAREDES, Ángela. *La arquitectura de José María García de Paredes. Ideario de una obra*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Madrid, 2015.

⁸⁵ Véase *Revista Arquitectura* nº105. Septiembre 1967. Pág. 5-8.

⁸⁶ Corpus Christi en Aquisgrán de Rudolf Schwarz es la primera imagen industrial observable en un edificio de carácter sacro.



71 72

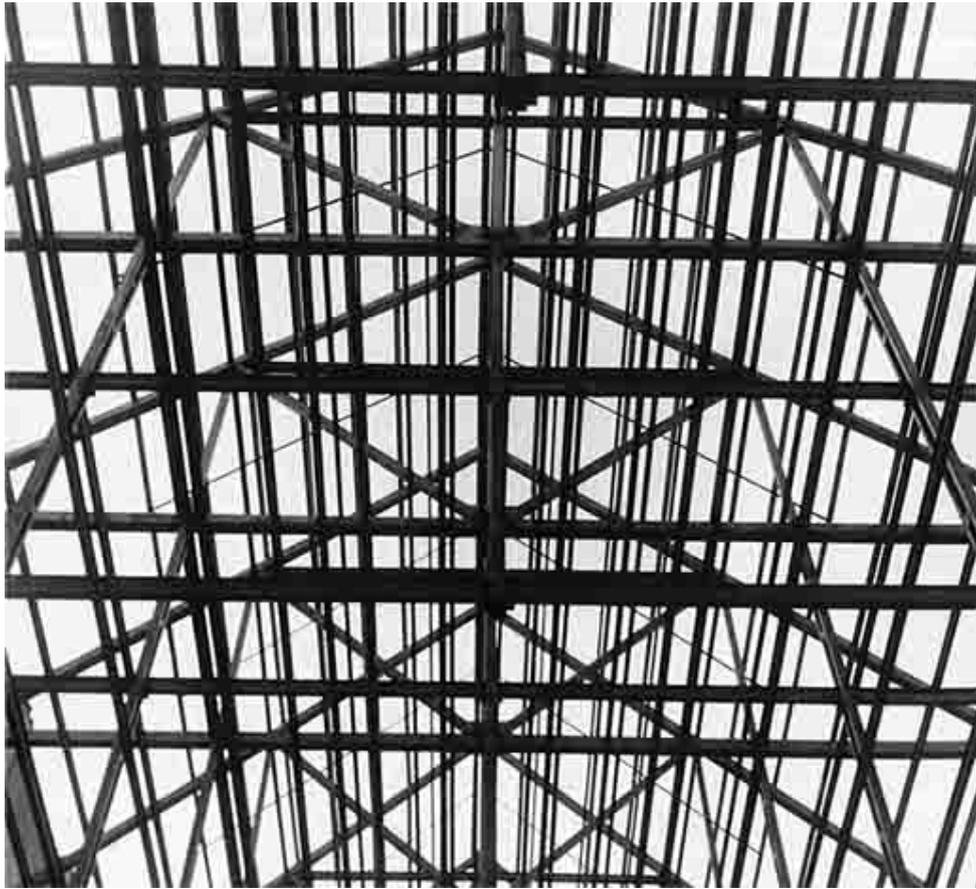


73

71 Schommer. Santa María de Belén. Detalle pila bautismal.

72 Schommer. Santa María de Belén. Acceso desde capilla.

73 Blanco y Naranjo. Santa María de Belén. Perspectiva desde el presbiterio hacia la nave.



74 A

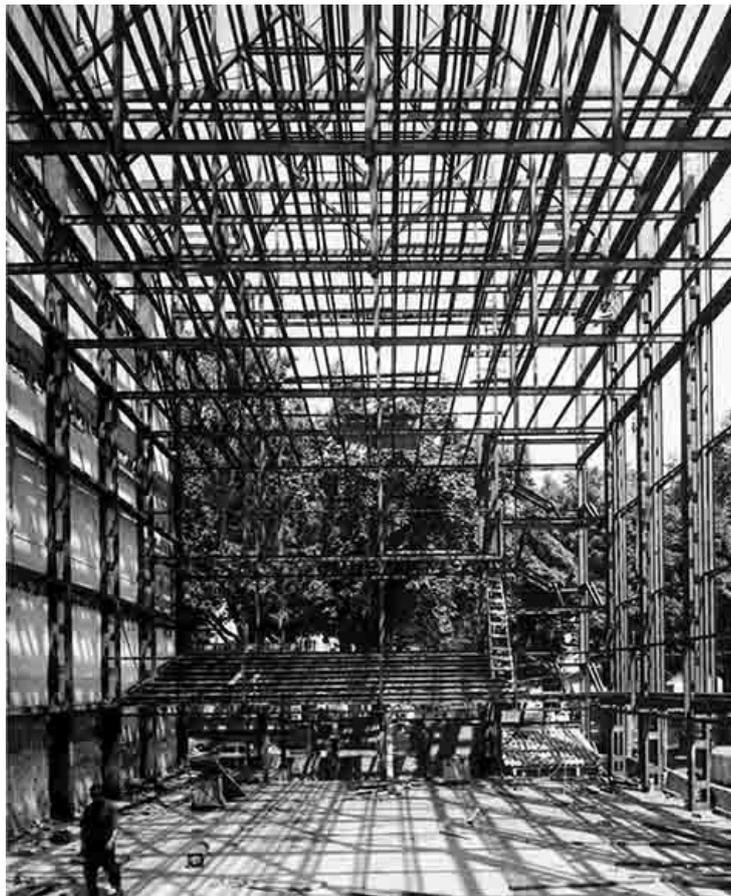


74 B

74 A B Focco, 1963. Estructura metálica. Presente en GARCÍA DE PAREDES, Ángela. *García de Paredes: Iglesia y convento de Santa María de Belén. Stella Maris. Málaga 1961 – 1965.*



75



76

75 Blanco y Naranjo, 1963. Estructura metálica vista cubierta y fachada.

76 Focco, 1963. Estructura metálica desde el presbiterio hacia la entrada.

(Imágenes presentes en GARCÍA DE PAREDES, Ángela. *García de Paredes: Iglesia y convento de Santa María de Belén. Stella Maris. Málaga 1961 – 1965*).

realizados por el arquitecto, incluso la comunicación del García de Paredes con los Padres Carmelitas Descalzos a través de cartas era frecuente:

“Mi querido amigo... Si le digo la verdad, no me ha sorprendido lo más mínimo su carta. Yo tenía mis sospechas que continuarían las dificultades. Esos alzados no son en modo alguno una concesión, sino la exacta traducción al exterior del sentido interno del edificio. Abunda, por lo que veo, la creencia que se puede cambiar de fachada como se cambia de chaqueta, cuando un edificio constituye –o debe constituir– una unidad armónica en la que todos sus elementos tienen su proporcional influencia y su razón de existir. No sólo creo que este edificio no desentonará en la Alameda, sino que ha de encajar plenamente en ella, y desde luego puede estar seguro que ‘parecerá’ una Iglesia...”⁸⁷

La belleza de las fotografías del conjunto estructural metálico tomadas tras su finalización, Junio de 1963, por José Luis Rodríguez más conocido por Focco (fig. 74) y por Blanco y Naranjo (fig. 75), transmiten ese auge tecnológico experimentado por el país durante estos años. En la fotografía tomada desde el futuro presbiterio hacia la puerta de acceso (fig. 76), se comprende el domino estructural y la densidad de un sistema constructivo que define el espacio interior y la relación con el exterior. La estructura queda siempre presente, en exterior y en interior, convirtiéndose en un perfecto andamio relleno posteriormente con ladrillos, al igual que las obras americanas de Mies.⁸⁸

Las fotografías realizadas en 1965 por Alberto Schommer de los exteriores e interiores revelan la austeridad y sencillez llevadas por el propio arquitecto hasta el límite, con la creación de una atmosfera en calma. En ellas, se muestra un espacio bien iluminado, algo que para García de Paredes era una de las cuestiones fundamentales tanto para la nave como para el convento. La nave principal se ilumina mediante las franjas verticales de la fachada de orientación oeste, por lo que el espacio principal durante la mañana tendrá una iluminación suave y sin grandes contrastes (fig. 73), tal y como se puede ver en las imágenes de Schommer; mientras que a la llegada de la tarde, esas grietas verticales en fachada recogerán los últimos rayos del día creando un ritmo lumínico en su interior. Por otro lado, el presbiterio es iluminado desde el luz a través de un lucernario y de la fachada, aunque su intensidad es modulada mediante un tamiz metálico creando un efecto escenográfico.

⁸⁷ Carta de García de Paredes al Padre Carmelita Placido de Santa Teresa (José María Ferreira). 11 de Octubre de 1961.

⁸⁸ Véase COLOMINA, Beatriz, PUENTE, Moisés y CHRISTIAN SCHINK, Hans. Revista *2G* n°48-49. *Mies van der Rohe. Casas*. Gustavo Gili, 2009.

7_Una obra, dos miradas



7_ Una obra, dos miradas

Algunas obras arquitectónicas de gran relevancia internacional han sido retratadas durante años por fotógrafos especializados, bien porque hubo distintos reportajes en publicaciones, o debido al interés de los fotógrafos del momento. De esta manera, una misma obra puede ser interpretada de igual o de distinta forma por varios fotógrafos. Un claro ejemplo, es la casa Farnsworth en Illinois de Mies van der Rohe, que desde su finalización en los años cincuenta ha sido fotografiada por Hedrich Blessing, Yuki Futagawa y Werner Blaser, entre otros.

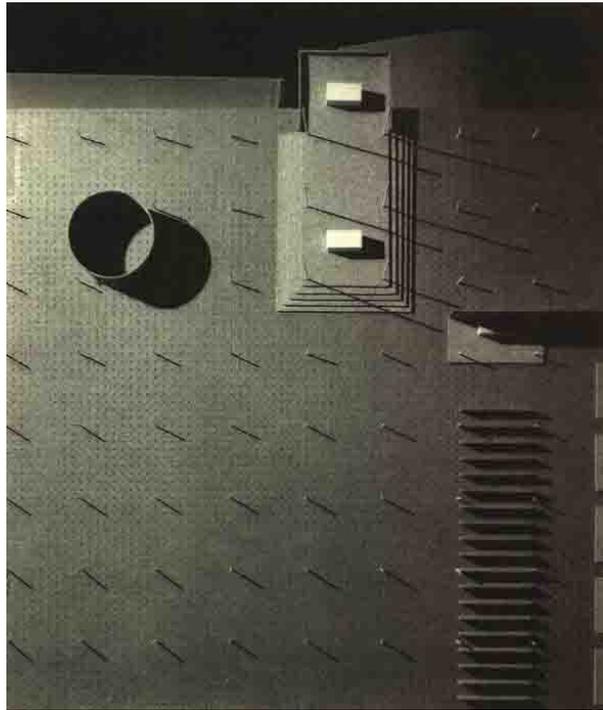
A nivel nacional y en concreto en la arquitectura religiosa, hubo también obras revolucionarias o de gran importancia, lo que provocó numerosos reportajes en distintas revistas, realizados por el mismo fotógrafo o por diferentes. Un claro ejemplo lo encontramos en el Teologado de San Pedro Mártir para los PP Dominicos, en Alcobendas, Madrid de Miguel Fisac, que debido a la envergadura de la obra provocó diferentes reportajes y fotógrafos como Paco Gómez, Gabriel Cualladó⁸⁹ y Foto Susana entre otros. Otro de los ejemplos de gran importancia, es la iglesia en el poblado de Almendrales en Madrid de García de Paredes, cuyo espacio principal fue retratado por dos de los grandes fotógrafos españoles.

7.1_Centro parroquial en el poblado de Almendrales, Madrid. García de Paredes. Fotógrafos: Paco Gómez y Alberto Schommer

La iglesia de Almendrales es el espacio asamblea y de reunión para los fieles. Cabe señalar, que un año antes se había producido el concurso para una iglesia en Cuenca (fig. 78), cuyas bases se aprecian construidas en Almendrales.

⁸⁹ Gabriel Cualladó: Fotógrafo *amateur*. En 1951, empieza con sus primeras instantáneas, debido principalmente a las cualidades creativas de la propia disciplina. Desde 1956, comparte vida con Francisco Gómez, ya que ingresa en la Real Sociedad Fotográfica de Madrid y un año más tarde formará parte del grupo AFAL de Almería. En 1959, junto con otros fotógrafos como su amigo Francisco Gómez, Francisco Ontañón, Leonardo Cantero, Ramón Masats y Joaquín Rubio Camín funda el grupo *La Palangana*. Es tal la amistad con Paco Gómez la que les lleva a exponer sus obras conjuntamente. En 1970, forma parte de la redacción de la revista *Cuadernos de Fotografía* y de la revista de la Real Sociedad Fotográfica.

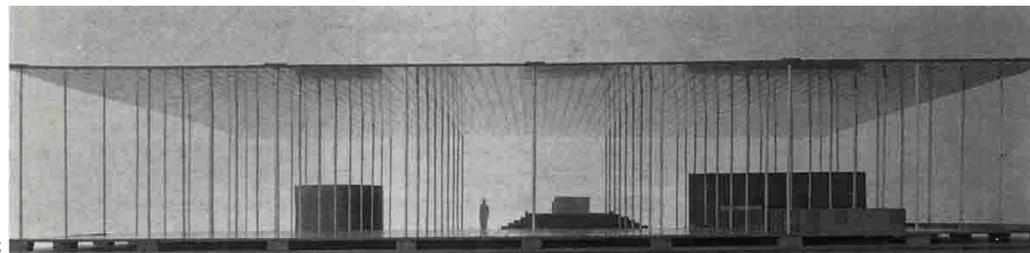
La obra de Cualladó representa el cambio de una antigua fotografía costumbrista a una más humanista con la presencia de gente anónima, gente de su entorno e intentando que detrás de cada foto se escondiera una historia que contar y reconociéndose un claro género artístico, pero sin deformar la realidad de la sociedad de aquellos años. La revista suiza *Camera*, además de *Vogue*, *Life*, *Paris Match*, entre otras, le sirvió como documentación y la influencia de otros autores como Avedon, Penn, E. Smith o anteriores como Nadar y Sander. A nivel de influencias culturales hablaríamos del cine de Bergman, del cine francés de la Nouvelle Vague o el italiano de Visconti o el primer Fellini.



78 A



78 B



78 C

77 Pág. 92. Alberto Schommer. Centro parroquial Almendrales. Detalle espacio principal.
78 A B C Proyecto para el Concurso en Cuenca. Propuesta García de Paredes. 1959.

El espacio religioso estudiado para el concurso en Cuenca⁹⁰ se desarrolla en la construcción de la iglesia del poblado dirigido de Almendrales. Se sitúa al lado de la autopista, por lo que la idea era cerrarse hacia el tráfico y hacia el exterior. El poblado es una ordenación abierta construida con elementos repetidos por lo que una iglesia de carácter abstracta podía construirse a la par que un espacio comunitario. El proyecto queda explicado en su memoria:

“En Almendrales, la existencia de una línea de alta tensión que cruza diagonalmente el emplazamiento, y la necesidad de retirarse a una distancia de 22,50 metros del eje de la nueva autopista de Andalucía, obliga a desglosar el proyecto del centro parroquial en dos edificios situados a uno y a otro lado de la línea de conducción eléctrica. La iglesia, el edificio de dependencias parroquiales y el porche, delimitan un patio o claustro abierto hacia naciente que proporciona un ambiente de recogimiento al recinto religioso”.⁹¹

La idea de la iglesia es la formación de un espacio asamblea entre dos planos de hormigón, el plano del suelo y el plano cubierta, sustentado por pilares cuyo diámetro es el mínimo imprescindible hasta hacerlos casi invisibles, con la intención de máxima diafanidad e incluyendo los elementos que integran la iglesia: baptisterio, presbiterio, coro y sagrario. El proyecto está modulado y los distintos elementos se colocan con versatilidad. El espacio interno se organiza sobre una malla cuadrada de 4,20 metros, con columnas de acero y una cubierta ligera con elementos troncopiramidales que proporcionan la iluminación cenital. El espacio interior se envuelve perimetralmente por un muro modular de ladrillo. Además, cada célula resuelve la eliminación del agua, el saneamiento, la iluminación natural y artificial.⁹²

Ambas fotografías representan el espacio principal de la iglesia de Almendrales, sin embargo, una diferencia fundamental es el formato en que están tomadas. Un formato vertical relacionado con la espiritualidad y uno horizontal ligado al materialismo. Como ya he comentado anteriormente,⁹³ es imprescindible entender un proyecto antes de fotografiarlo.

⁹⁰ El concurso en Cuenca, véase DELGADO ORUSCO, Eduardo, *op. cit.*, p.17. Pág. 145-153.

⁹¹ Véase *Revista Arquitectura* nº105. Sept 1967. Pág. 1-4.

⁹² Véase FLORES, Carlos. *La arquitectura de García de Paredes*. Hogar y Arquitectura nº61. Nov-Dic 1965. Pág. 18-19.

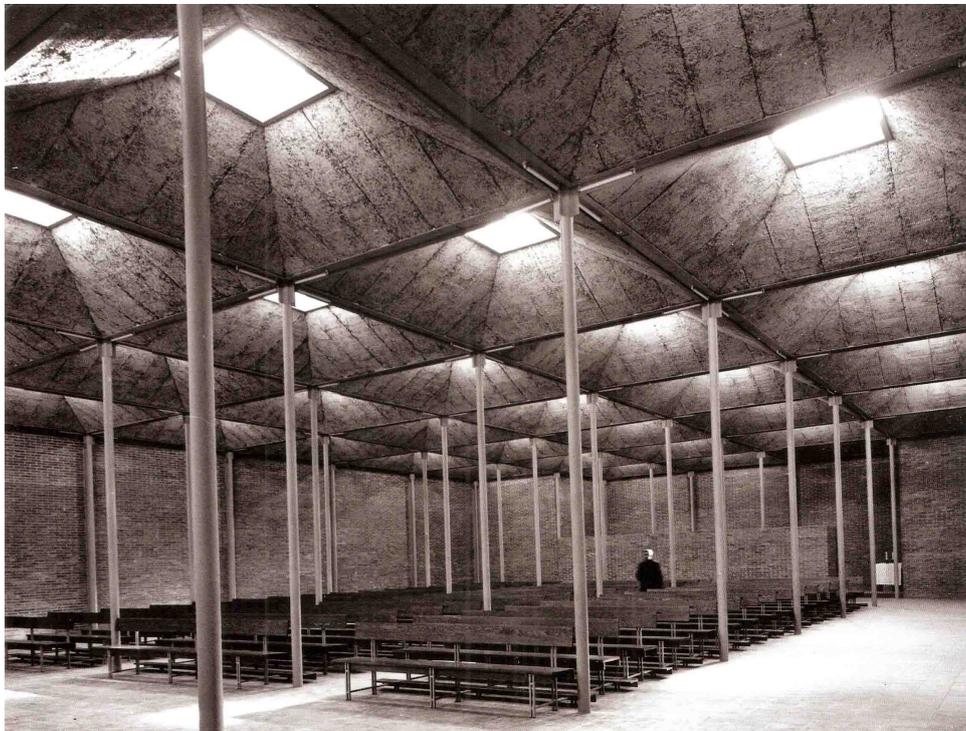
GONZÁLEZ AMÉZQUETA. *La iglesia parroquial de Almendrales*. Hogar y Arquitectura nº61 Nov-Dic 1965. Pág. 53-54.

CARVAJAL, CORRALES, MOLEZÚN, GARCÍA DE PAREDES. *Poblado dirigido de Almendrales*. 1958-1964.

⁹³ Para más información véase el quinto capítulo, 5_La idea arquitectónica interpretada por la fotografía.



79



80

79 Paco Gómez. Centro parroquial Almendrales. Espacio principal.

80 Alberto Schommer. Centro parroquial Almendrales. Espacio principal.

Es notable que la mirada limpia y directa de Schommer hace que la comunicación sea mucho más nítida y eficaz comparándolo con el de Gómez. Ambas imágenes poseen un lenguaje visual simple, limpio y claro atrayendo la atención del espectador.

Cada una de las imágenes, están tomadas desde puntos opuestos del espacio principal. La percepción del espacio y la perspectiva es apreciable en las dos, aunque debido al formato en que estas están tomadas, vertical y horizontal, lo transmite mejor Schommer (fig. 79), siendo el encuadre más general que el tomado por Gómez (fig. 80), quién se ha aproximado más al mobiliario.

Ambas imágenes son en blanco y negro, aunque hay que señalar una pequeña diferencia cromática, mientras la fotografía de Gómez se presenta en bastantes tonos grises y con poco contraste, la de Schommer tiene un toque 'sepia' y bastante contrastada, incluso pudiéndose entrever los colores del espacio.

Debido a la presencia de las luces y sombras de los encuadres fotográficos y que sabemos el punto desde el que están tomadas estas imágenes, podemos afirmar que ambas fotografías han sido tomadas en el mismo momento del día. Los rayos de sol pasan a través de los lucernarios de la cubierta bañando uno de los lados del tronco piramidal. Este efecto, apreciable en las presentes imágenes, crea a su vez un ritmo, al igual que la estructura de pilares metálicos y el módulo. Indudablemente, la estrategia de García de Paredes de introducir la iluminación natural mediante un conjunto de pequeños lucernarios situados en la parte superior de una tronco-pirámide, hace que la luz entre y sea reflejada por el hormigón creando una atmósfera continua (fig. 81), sin grandes luces y sombras.

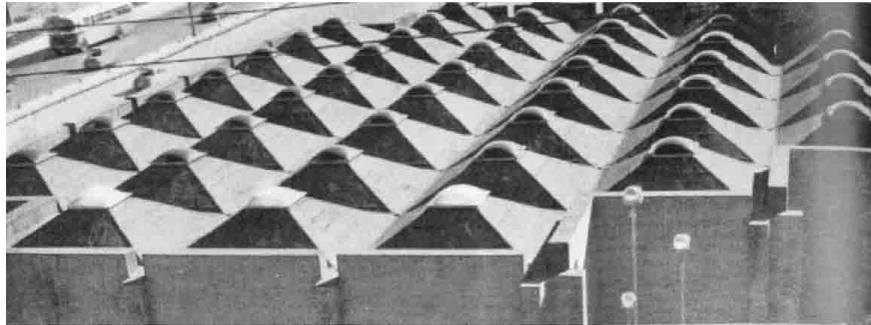
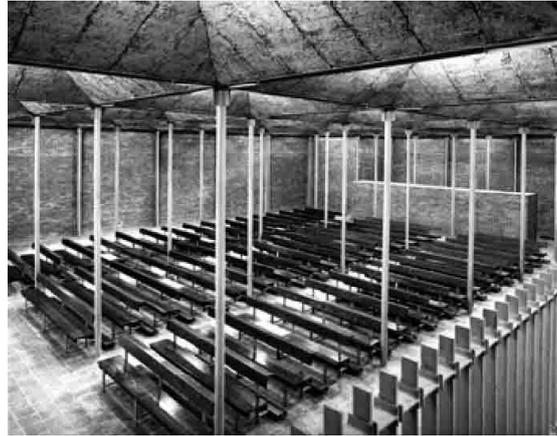
En cuanto a la presencia de personas en el encuadre del espacio, cabe afirmar que, en ninguna de las dos el espacio esta siendo usado por los fieles a los que esta destinado. Sin embargo, en la fotografía de Schommer podemos observar la presencia del sacerdote (fig. 80) de la iglesia de Almendrales.

Sin duda, debido a la importancia de la iglesia dentro del poblado de Almendrales, cabría hablar de la presencia y la apariencia externa que también fue fotografiada por ambos fotógrafos, o incluso la propia cubierta que de normal no se fotografiaba, pero era tal el interés suscitado por los lucernarios, que se retrató.

Ambas fotografías parecen estar realizadas desde el mismo punto de vista, situado más alto que la propia iglesia, probablemente desde algún edificio de los alrededores.



81 A B



82 A



82 B

81 A / B Paco Gómez / Alberto Schommer. Centro parroquial Almendrales. Espacio principal.
82 A / B Paco Gómez / Alberto Schommer. Centro parroquial Almendrales. Lucernarios cubierta.

Cabe señalar, que el plano fotográfico de Gómez (Fig. 82 A) con la utilización del zoom, elimina el contexto radicalmente a excepción de la zona superior izquierda donde podemos encontrar la carrera de límite del poblado. Por otro lado, Schommer muestra completamente el contexto con un plano general (fig. 82 B).

En cuanto a la nitidez y al contraste, volvemos a encontrarnos los mismos rasgos característicos vistos en las fotografías del espacio religioso interior. Paco Gómez, nos muestra la cubierta con menos nitidez y menos contraste, mientras que Schommer a través de la utilización de una gran nitidez y gran contraste hace que los lucernarios modulados se aprecien mejor.

8_Cómo la fotografía captura el espacio sacro



8_ Cómo la fotografía captura el espacio sacro

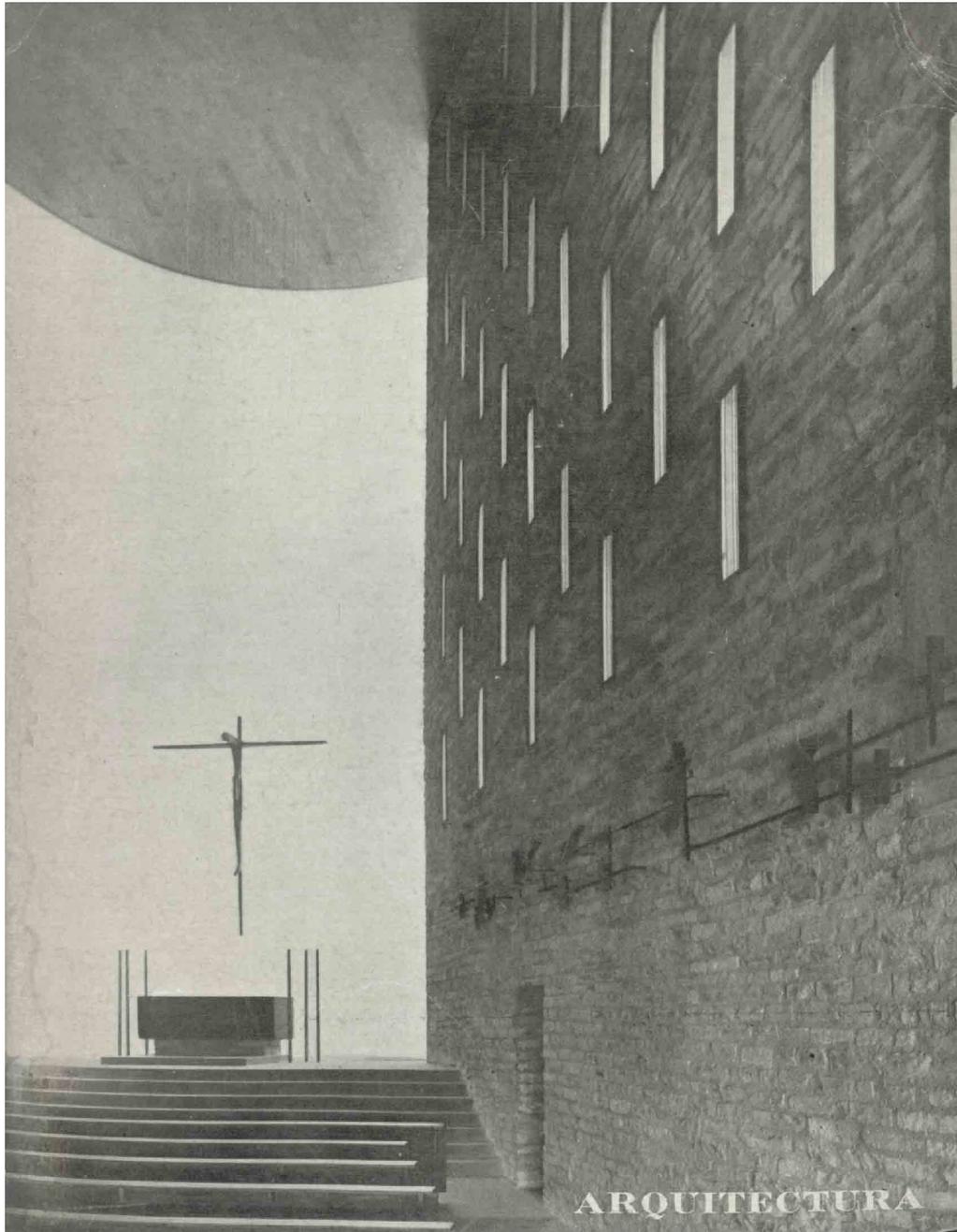
En este apartado, se analizan unas fotografías correspondientes a espacios interiores de iglesias o complejos religiosos, que fueron publicadas en revistas de divulgación arquitectónica entre los años 1950 y 1970. Su elección no es casual, ya que son y fueron obras de gran importancia en la época, realizadas por fotógrafos con más o menos relación con el mundo arquitectónico, exponiendo de alguna manera su visión ante el espacio sacro.

Los siguientes análisis, son una forma de explicar exhaustivamente una imagen, con el fin de investigar lo que de alguna manera pudo suponer en el momento de su publicación, y cómo los autores supieron retratar y experimentar la arquitectura religiosa. Cada análisis fotográfico está estructurado en cuatro niveles: contextual, morfológico, compositivo y enunciativo, además, de una interpretación global al finalizar.⁹⁴

El primer nivel denominado *nivel contextual* aporta la información necesaria sobre la técnica, el autor, el momento histórico, el momento artístico o la escuela fotográfica. El segundo nivel se detiene en el estudio del *nivel morfológico* de la imagen, como el punto, la línea, el plano, el espacio, la escala y el color. También participan unas leyes perceptivas como la ley de la figura-fondo o la ley de la buena forma. En tercer lugar tenemos el *nivel compositivo*, que examina la relación entre los elementos anteriores desde un punto de vista sintáctico. Se incluyen *elementos escalares*: perspectiva, profundidad y proporción; y *elementos dinámicos*: tensión y ritmo, siendo importantes en la composición plástica de la imagen. Además, contienen cuestiones como el *espacio* y el *tiempo de la representación*. Para finalizar encontramos el *nivel enunciativo*, que estudia los *modos de articulación del punto de vista*, ya que cualquier fotografía, como representación de una fracción de realidad, posee una mirada enunciativa. Se reflexiona sobre el punto de vista físico, la actitud de los personajes, la presencia o ausencia de marcas textuales y los mecanismos enunciativos. El análisis culmina con una *interpretación global del texto fotográfico*, de carácter subjetivo, señalando aspectos analizados para la realización de una valoración crítica sobre la calidad de la imagen.

Las imágenes de los proyectos propuestas para el análisis son: La iglesia y centro parroquial Nuestra Señora de la Coronación en Vitoria de Fisac, retratada por Alberto Schommer (fig. 84); el convento de San José de las Carmelitas Descalzas en Salamanca, de Fernández Alba plasmado por Paco Gómez (fig. 85); y el complejo parroquial Nuestra Señora de la luz en Madrid de Fernández del Amo fotografiado por Kindel (fig. 86).

⁹⁴ Véase MARZAL FELICI, Javier. *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Cátedra, 2008. Pág. 169-229.



84

83 Pág. 102. Iglesia Saint-Pierre de Firminy, Le Corbusier. Proyecto 1960.

84 Alberto Schommer, 1960. Iglesia y centro parroquial Nuestra Señora de la Coronación en Vitoria, Miguel Fisac, 1958.

8.1_Alberto Schommer. Iglesia y centro parroquial Nuestra Señora de la Coronación en Vitoria, Fisac. Proyecto: 1958, Fotografía: 1960

La presente imagen corresponde con la Iglesia y centro parroquial Nuestra Señora de la Coronación en Vitoria construida en el año 1958 por Miguel Fisac (fig. 84).

- Nivel contextual

En el *nivel contextual*, primer nivel de la metodología de análisis, nos hallamos ante una fotografía realizada por Alberto Schommer bajo el nombre de A.S. Koch (utilizado también por su padre) y publicada en la portada de la revista *Arquitectura* nº17 en Mayo de 1960. Cabe decir, que dentro de la revista aparece un reportaje fotográfico completo de la misma obra arquitectónica realizada también por él, incluyendo planos (plantas, secciones y alzados) y un breve comentario, por tanto, la imagen que analizamos se encuadra dentro del genero <fotografía arquitectónica>.

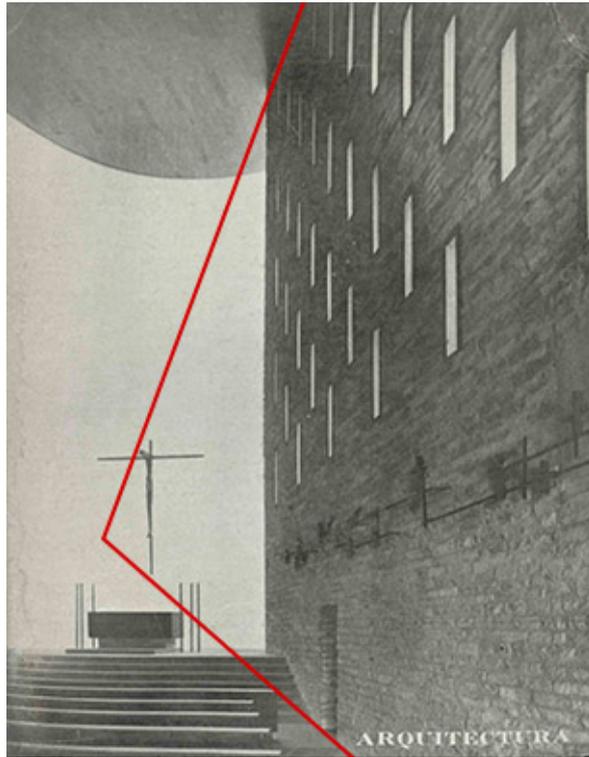
Se trata de una fotografía en blanco y negro y en vertical, y muy posiblemente realizada con una cámara profesional de gran formato, debido a que su padre, Albrecht Schommer Koch, también se dedicaba a la fotografía. Realizada con un diafragma bastante cerrado para obtener una gran profundidad de campo y una decidida nitidez de la imagen, ya que el lugar de disparo se podría situar alejado de los elementos representados.

- Nivel morfológico

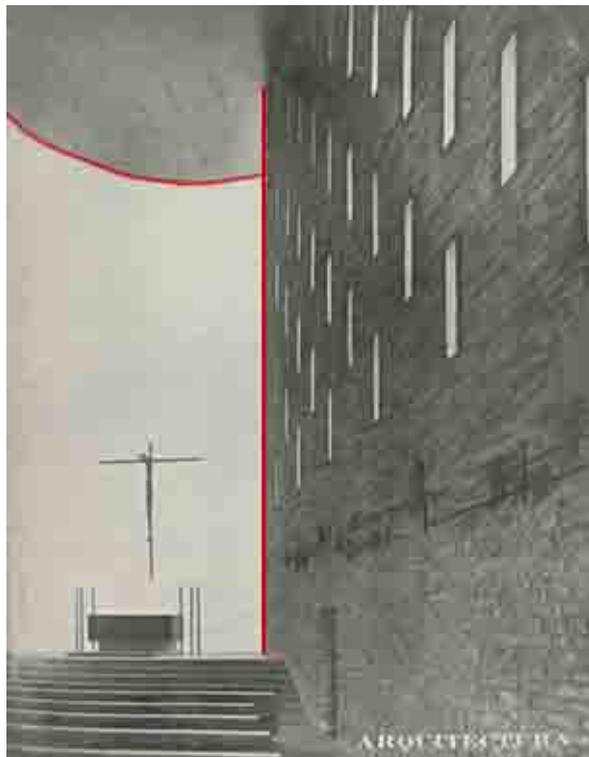
En el *nivel morfológico*, y en cuanto a la descripción del motivo fotográfico. La imagen nos muestra el espacio interior de la iglesia y el muro de cerramiento de la misma. La cámara ha captado el espacio desde la altura de los ojos de una persona, dando la sensación de realidad como si el espectador pudiera estar allí presente. La presencia de un leve grano fotográfico aporta textura pictórica y plasticidad en su composición, y el predominio de líneas verticales, bien por los diferentes planos de la iglesia, los elementos decorativos, o incluso las ventanas verticales del muro a la derecha connotan espiritualidad (fig. 84 B); además la existencia de una línea curva ubicada en la parte superior izquierda aporta un sentido más humanizado.

En la imagen se pueden distinguir dos planos o términos: en el primer término destaca el muro situado a la derecha del encuadre; en segundo término, y mejor iluminado, podemos ver el fondo de la iglesia. El hecho de que el primer término se esté situado en el lado derecho del encuadre, es una manera de potenciar el muro. Gracias a la interacción entre el plano y la profundidad es posible construir la tercera dimensión (fig. 84 A).

Se trata de una toma general, que muestra una gran proporción del espacio interior de la obra arquitectónica, situándose el objeto fotografiado



84 A



84 B

84 A Esquema de las fugas. Sensación de perspectiva.

84 B Esquema simetría y línea curva que aporta un sentido más humanizado.

cercano aumentando su grado de aproximación emotiva por parte del espectador. Se puede hablar de un predominio de formas geométricas, correspondientes a los elementos del mobiliario. Son formas rectangulares que transmiten frialdad.

La presencia de una iluminación suave e indirecta, sin claros contrastes entre los elementos, permite la percepción de elementos texturados. Todos los elementos presentes en la imagen se encuentran enfocados, por lo que la nitidez es alta, implicando una mayor atención a todos los planos de la imagen por parte del espectador. La iluminación presente en la escena es una iluminación natural, durante la mañana ya que proviene de una ventana vertical y de arriba abajo, ubicada en la separación del plano del muro y del plano del fondo curvo con orientación oeste. Se trata de una luz suave y difusa, que no crea sombras. Como he señalado, la imagen no posee fuertes contrastes, por lo que, aparece una amplia gama de tonos grises aproximándonos al realismo de la representación.

La fotografía es en blanco y negro. Se puede apreciar la existencia de una dominante ligeramente amarillenta, lo que contribuye un factor que alienta el acercamiento del espectador.

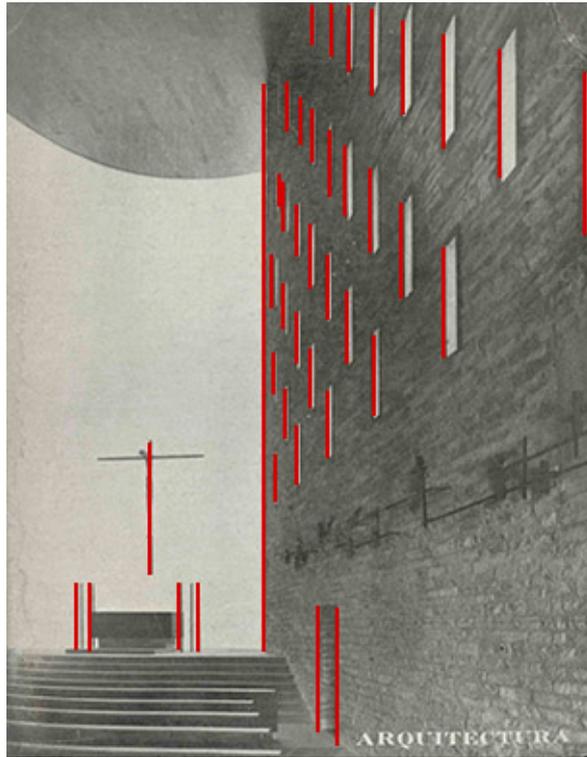
Puedo afirmar, pues, que la fotografía de Schommer es una imagen realista, sencilla en términos morfológicos y llena de significado hacia el espectador.

- Nivel compositivo

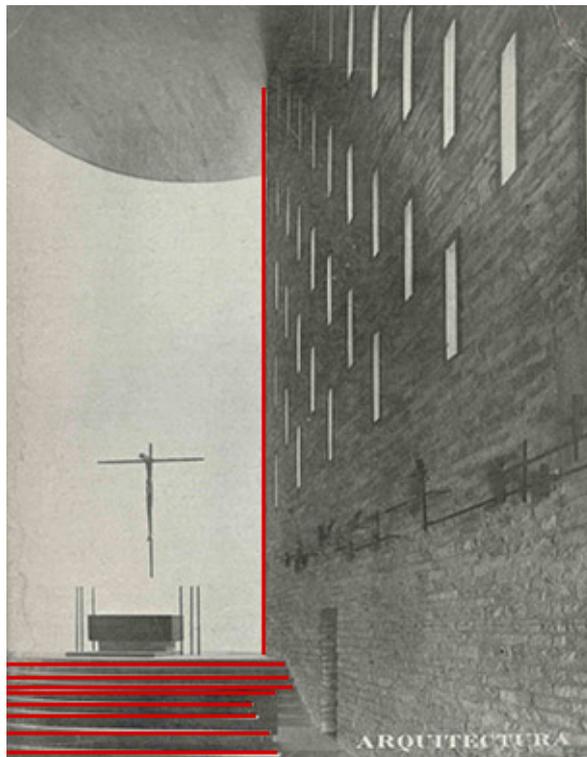
En el *nivel compositivo*, concretamente en el *sistema sintáctico*, la confluencia en la prolongación de las líneas de fuga permite hablar de una sensación de perspectiva, propiciada por la profundidad de campo, además las líneas horizontales de las pequeñas ventanas del muro convergen hacia un punto de fuga que se encuentra dentro del encuadre (a la derecha del altar). Se trata de una perspectiva acentuada, ya que el punto de fuga está presente dentro de la fotografía.

La presencia de las pequeñas ventanas, de igual tamaño, de la mitad hasta arriba del muro, constituye un elemento visual que contribuye a dotar de ritmo a la imagen (fig. 84 C). Otro elemento que dota a la imagen de ritmo, son los bancos que se van a cercando al altar, y que junto con las escaleras de éste, conforma un ritmo de líneas horizontales (fig. 84 D). No se trata de una imagen tensionada, ya que no hay grandes contrastes de luces, y encontramos formas geométricas regulares (mobiliario, ventanas).

En términos de pesos visuales (fig. 84 E), podemos señalar que el elemento muro situado a la derecha le aporta gran peso al encuadre determinado por la tradición icónica occidental, acentuado por su apariencia texturada frente al acabado pulido de la izquierda. El hecho de que el crucifijo no este



84 C



84 D

84 C Esquema verticalidad. Sensación de espiritualidad.

84 D Esquema líneas horizontales. Creación de ritmo.

ubicado en el centro geométrico de la imagen le proporciona potencia visual, así como el hecho de que contraste con el color luminoso del fondo, diferenciándose del resto del encuadre.

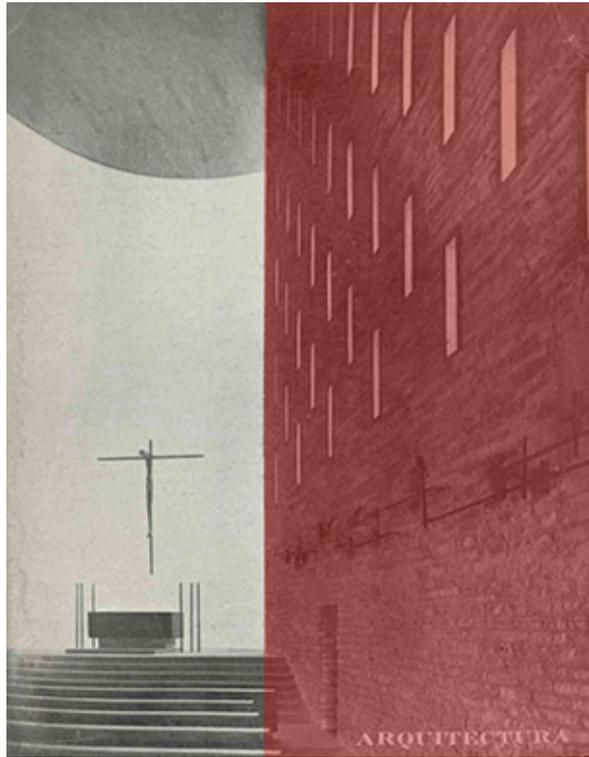
La imagen se encuentra claramente dividida en dos, no exactamente por la mitad, y no sigue la Ley de los Tercios, de forma que, no hay ningún elemento como punto de atención de la mirada del espectador. En cuanto a su equilibrio, estamos hablando de un equilibrio estático caracterizado por la simetría, la repetición de elementos visuales y una modulación regular. La mirada del espectador se ve muy pronto atraída por las formas decorativas de la izquierda, ya que el gran muro actúa como elemento direccional. En un primer momento, nos fijamos en la potencia del muro, seguido de la luminosidad.

En términos generales, cabría decir que se trata de una composición bastante estática, aunque la ubicación del crucifijo le aporta un toque de dinamismo. La simplicidad y economía compositiva de la imagen son la fuerza expresiva y llaman la atención del espectador. Por lo que respecta al *espacio de la representación*, el espacio visual mostrado es un espacio cerrado e interior, que en ningún momento deja entrever el exterior, ni la presencia humana en éste. No parece que la escena haya sido preparada minuciosamente, aunque tampoco tenemos la posibilidad de saber si el fotógrafo ha planificado el espacio.

La no presencia del ser humano en un edificio que claramente ha sido proyectado para éste, produce un extrañamiento en el espectador, ya que cabría esperar que fuera habitado y recorrido. Desde esta aproximación podríamos pensar que en cierta manera hay una preparación de la situación fotografiada, con el fin de plasmar el espacio religioso en su versión más arquitectónica.

En lo referente al *tiempo de la representación*, recoge un momento muy concreto en el que no aparece ninguna figura humana en un espacio en el que supuestamente podrían haber bastantes. No hay marcas temporales que permitan deducir la existencia de una representación del tiempo como duración. No obstante, la situación captada permite hacer referencia a la condición de un espacio sagrado y en cierta manera privado e íntimo.

Como síntesis del *nivel compositivo*, se puede resaltar la capacidad comunicativa del espacio interior y desde el punto de vista compositivo, el fotógrafo demuestra gran inteligencia al utilizar unos pocos elementos discursivos para construir una imagen de gran fuerza descriptiva y expresiva.



84 E

84 E Esquema de pesos visuales. El muro de ladrillos del cerramiento tiene mucho peso dentro de la imagen debido a su situación dentro el encuadre.

- Nivel enunciativo

En cuanto al *nivel enunciativo*, como se ha explicado, la fotografía esta tomada desde la mitad derecha de la iglesia y la altura de los ojos. Estamos hablando de un objetivo estándar, realizada con un diafragma bastante cerrado para obtener una gran profundidad de campo y una decidida nitidez de la imagen. El tipo de toma seleccionada, en plano general, muestra una gran proporción del espacio interior de la obra arquitectónica.

Se puede hablar del borrado de las huellas enunciativas, ya que no es reconocible ningún elemento del encuadre que remita, de forma explícita, a la presencia del fotógrafo. Los distintos elementos examinados, apuntan a la naturaleza básicamente metonímica (sintagmática), en la que los signos fotográficos mantienen una relación de contigüidad física.

Como *interpretación global del texto fotográfico*, podemos señalar que la fotografía de Schommer, de la iglesia y centro parroquial Nuestra Señora de la Coronación en Vitoria realizada en 1960, propone una visión parcial del objeto fotografiado aportando la información necesaria y acercándonos hacia el correcto entendimiento de la misma. El fotógrafo consigue suscitar en el espectador una pincelada sin desvelar el conjunto total, ya que esta imagen aparece en la portada de la revista *Arquitectura*, pero es en el interior, donde aparece el reportaje fotográfico completo por parte del mismo autor. No sabemos si la decisión de ubicar esta foto como portada y no incluirla en el interior del reportaje viene por parte del fotógrafo o es una simple cuestión de la dirección de dicha revista, llevada a cabo por Carlos de Miguel.



85

85 Kindel, 1972. Complejo parroquial Nuestra Señora de la luz en Madrid, Fernández del Amo, 1967.

8.2_Kindel. Complejo parroquial Nuestra Señora de la luz en Madrid, Fernández del Amo. Proyecto: 1967, Fotografía: 1972

La siguiente imagen corresponde con el complejo parroquial Nuestra Señora de la luz en Madrid construida en el año 1967 por José Luis Fernández del Amo (fig. 85).

- Nivel contextual

Con respecto al *nivel contextual*, nos encontramos ante una fotografía realizada por Joaquín del Palacio también conocido como Kindel y publicada en la revista *Arquitectura* nº159 en Marzo de 1972. Es una de las imágenes de un reportaje de tres páginas en las que además de la presente fotografía, aparecen otras cinco realizadas por el mismo autor, por lo que, la situamos dentro del género de <fotografía arquitectónica>. Su trabajo está relacionado con el Instituto Nacional de Colonización, del que Fernández del Amo también realiza otras obras como poblados y que también serán recogidos por Kindel, mostrando una sensibilidad en los encuadres y abstracción a la vez que juega con la luz y la sombra.

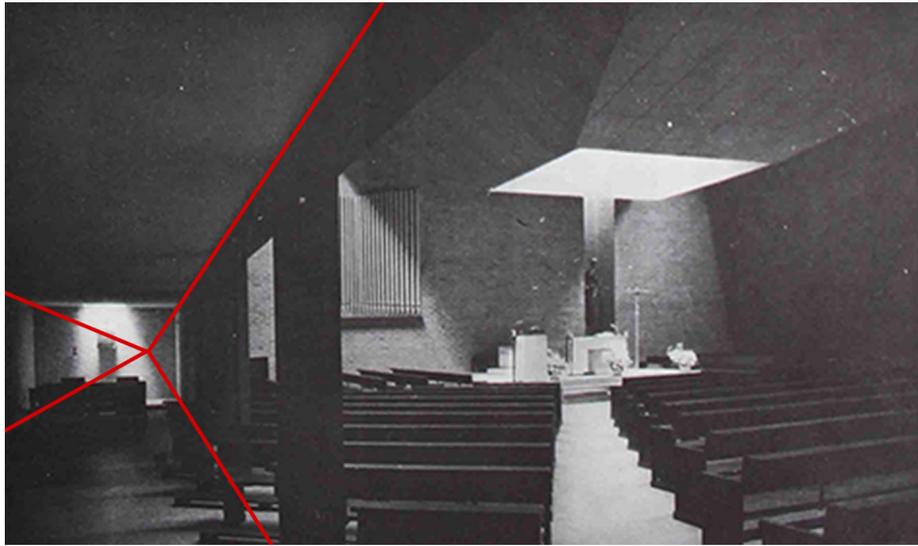
Estamos ante una fotografía en blanco y negro, en horizontal, incluso con un carácter panorámico, alejándose de cualquier influencia o de otros fotógrafos.

- Nivel morfológico

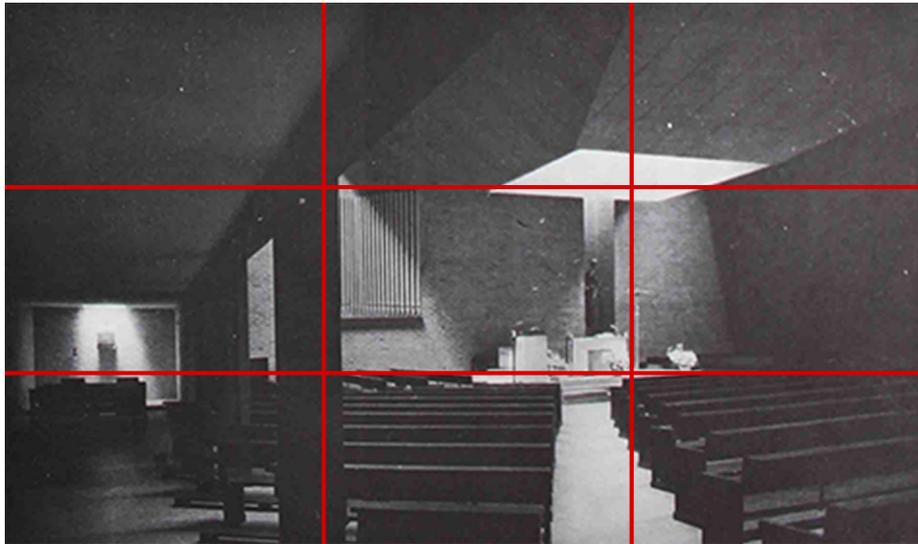
En el *nivel morfológico*, comienzo con una descripción del motivo fotográfico. La imagen nos muestra el espacio interior de la iglesia con dos espacios diferenciados, uno más pequeño y privado a la izquierda, y el espacio principal a la derecha. La imagen ha sido tomada desde la altura de una persona, dando la sensación de realidad hacia el espectador. El grano fotográfico, en tanto que elemento que remite al punto como materia expresiva primordial, es sutilmente perceptible aportándole textura y plasticidad en su composición. Es apreciable la presencia de líneas verticales principalmente de la mitad hacia la izquierda y de líneas oblicuas de mitad hacia la derecha, lo que respectivamente aporta espiritualidad y dinamismo transmitiendo energía.

En la imagen, se pueden distinguir dos planos o términos: como primer término nos encontramos el espacio principal de la derecha; en segundo término destaca el espacio más íntimo de la izquierda. El hecho de que el primer término se encuentre en el lado derecho del encuadre, es una manera de potenciar ese espacio hacia la mirada del espectador. Gracias a esta interacción entre el plano y la profundidad es posible construir la tercera dimensión.

Se trata de una toma general, mostrando en su totalidad el espacio interior de la iglesia. El objeto fotografiado se sitúa cerca aumentando el grado de



85 A



85 B

85 A Esquema de las fugas. Sensación de perspectiva.

85 B Esquema Ley de los Tercios. Creación de puntos de interés: punto de iluminación.

aproximación emotiva. A la vez, podemos hablar de las formas geométricas, siendo la más apreciable el rectángulo, forma que transmite frialdad. También, se constata una absoluta nitidez de todos los elementos en la imagen mediante una gran profundidad de campo.

Por lo que se refiere a la iluminación, hay una presencia de luz natural que no es reforzada y que baña el espacio sacro en dos puntos concretos diferenciando los dos espacios ya nombrados. Atendiendo a la cantidad de luz, nos encontramos con una iluminación dura, provocando un fuerte contraste de luces, con presencia de tonos negros y blancos intensos. Al ser en blanco y negro, la tonalidad, por la fuerte iluminación puntal tiende a ser dual, o sombra/negro o luz/blanco, eliminando en gran medida los tonos grises intermedios, y que aunque aparezcan no son tan relevantes.

Por tanto, la fotografía de Kindel, es la representación de un espacio dinámico a la vez que espiritual, que parte de una vertiente más artística por parte del autor, con el fin de mostrarnos una interpretación del espacio sacro.

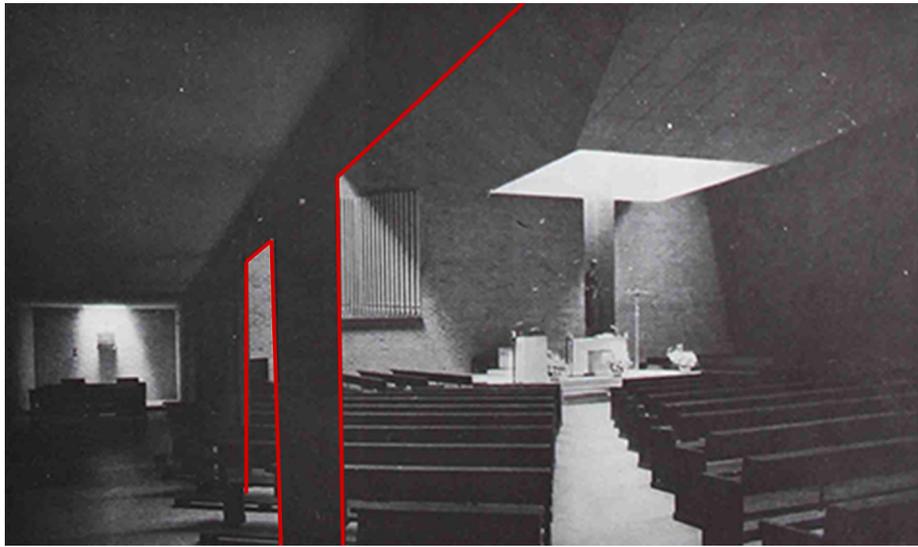
- Nivel compositivo

En el *nivel compositivo*, el *sistema sintáctico* lo encontramos a través de la perspectiva, desempeñando un papel fundamental en la interacción de las líneas de composición. La prolongación imaginaria de las líneas de fuga permite la sensación de perspectiva (fig. 85 A), propiciada en parte por la profundidad de campo. De tal forma, se observa un punto de fuga dentro de la fotografía, situado en la parte izquierda inferior (en la pared del segundo término).

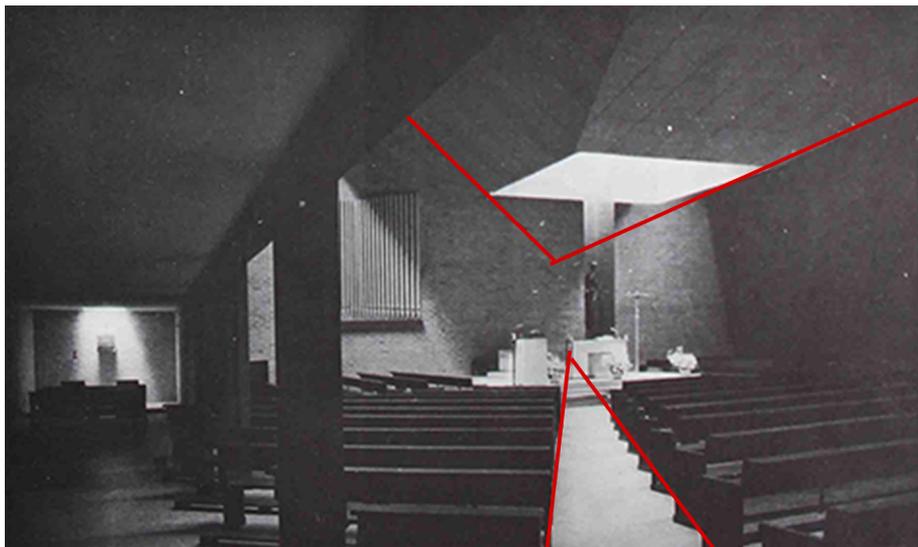
La presencia de los bancos, como elemento que se repite hasta el altar, constituyen un elemento visual que contribuye a dotar de ritmo a la imagen, y a la creación de una direccionalidad visual hacia el espectador. Se trata de una imagen tensionada, que aporta una visión dinámica a través de los agentes plásticos utilizados como las orientaciones oblicuas, y el contraste de luces y sombras responsable de la tensión compositiva.

En términos de pesos visuales, podemos señalar que el lucernario situado en la parte superior derecha le aporta un mayor peso a la imagen siguiendo con la tradición icónica occidental, y dado su tamaño en el encuadre con respecto a los otros elementos, aumenta su fuerza (Fig. 85 E).

La Ley de los Tercios se cumple (Fig. 85 B). Volvemos a encontrar el lucernario en la confluencia de las líneas verticales y horizontales en el tercio superior derecho, los bancos ocupan el tercer nivel horizontal y el foco de luz más alejado se encuentra en el centro del tercio inferior izquierdo. Con ello, los dos puntos de luz quedan situados donde el objeto fotografiado adquiere mayor fuerza y peso visual, produciéndose un



85 C



85 D

85 C Esquema 'marcos' espaciales. Creación del ritmo.

85 D Esquema centro de interés. Las diagonales ayudan a que la mirada del espectador se dirija a esta zona.

equilibrio relativo, entre ellos, principalmente por estar situados de forma complementaria (diagonal). En cuanto al orden icónico, se observa un equilibrio dinámico, resultado de la representación plástica del espacio, la diversidad de elementos y el contraste lumínico (fig. 85 C).

El recorrido visual del espectador, ocurre gracias a las direcciones de escena, en este caso, por medio de los vacíos de elementos en el espacio fotografiado, como por ejemplo, el camino creado hacia el altar debido a la separación de los bancos, dirigiendo nuestra mirada hacia el elemento de mayor peso dentro de la imagen (fig. 85 D).

En términos generales, es una composición dinámica, y con gran fuerza visual y compositiva, en la que el espacio religioso es representado de una forma artística y plástica, utilizando un lenguaje de contrastes.

En lo respectivo al *espacio de la representación*, debido al encuadre y al formato de la imagen permite visualizar elementos de continuidad dentro del espacio. Se trata de un espacio cerrado, puesto que es el interior de una iglesia, aunque en ningún momento hay miradas hacia el exterior. No parece que la escena haya sido preparada, y tampoco tenemos la posibilidad de saber si el fotógrafo ha preparado el espacio de alguna manera.

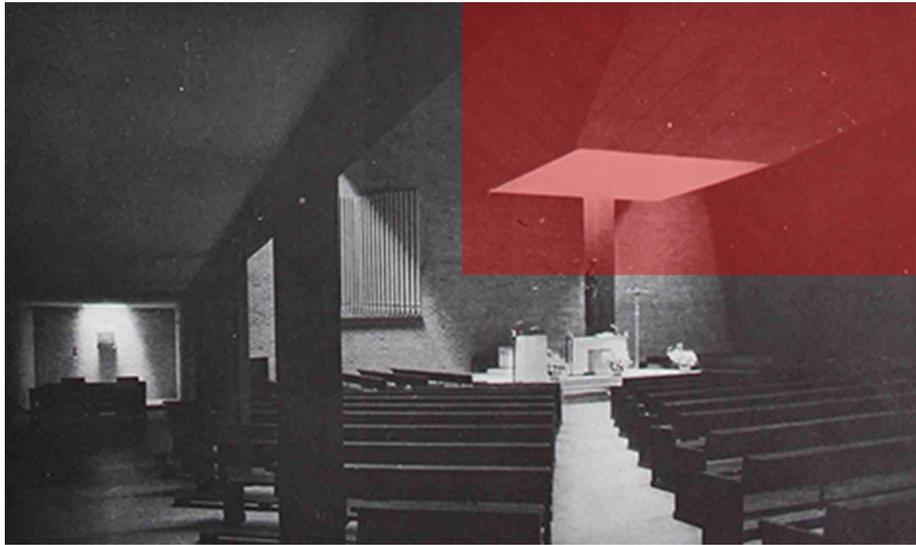
La no presencia del ser humano en un edificio que claramente ha sido proyectado para éste, produce un extrañamiento en el espectador, ya que cabría esperar que fuera habitado y recorrido. Desde esta aproximación podríamos pensar que en cierta manera hay una preparación de la situación fotografiada, con el fin de plasmar el espacio religioso en su versión más arquitectónica.

Por lo que respecta al *tiempo de representación*, recoge un momento muy concreto en el que no aparece ninguna figura humana en un espacio en que supuestamente habría bastantes. No hay marcas temporales que permitan deducir la existencia de una representación del tiempo como duración. No obstante, la situación captada permite hacer referencia a la condición de un espacio sagrado y en cierta manera privado e íntimo.

Como reflexión final al *nivel compositivo*, todo en esta fotografía depende de la composición, es el elemento crucial. La investigación y experimentación espacial de Kindel es artística y plástica, es estrictamente formal.

- Nivel enunciativo

En el *nivel enunciativo*, nos encontramos ante un plano general, tomado desde los ojos del sujeto fotográfico. Este punto de vista, hace referencia a una mirada testimonial, que muestra una gran proporción del espacio interior de la obra arquitectónica.

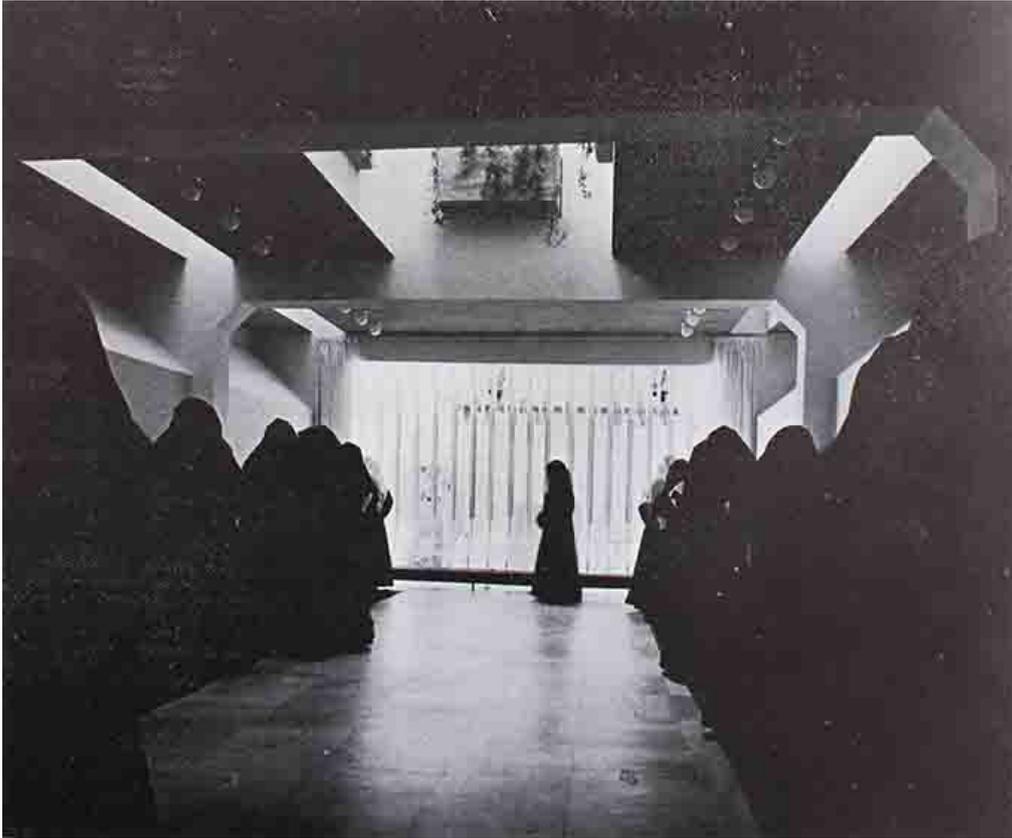


85 E

85 E Esquema de pesos visuales. El foco de iluminación situado a la derecha en la zona superior tiene mucho peso dentro de la imagen.

Como una marca textual, encontramos al autor en el propio texto visual. La presencia de ciertos marcos espaciales, como elementos que nos encuadran un espacio o una vista, son apreciables en gran parte de su obra fotográfica en los poblados de colonización. En esta imagen en concreto, encontramos un claro elemento que nos separa los dos espacios, a la vez que enmarca el espacio principal situado a la derecha del encuadre.

Como *interpretación global del texto fotográfico*, de la fotografía de Kindel del centro parroquial Nuestra Señora de la luz en Madrid de Fernández del Amo, realizada en 1972, es una fotografía que huye del tópico narrativo de un espacio (apreciable en otros textos fotográficos del trabajo). Nos muestra un espacio entendido a partir de la luz, y enmarcado dentro de su corriente fotográfica: artística y plástica. Kindel, entiende la fotografía huyendo de cualquier influencia o referencia, dejándose llevar por el momento y el espacio.



86

86 Paco Gómez, 1971. Convento de San José de las Carmelitas Descalzas en Salamanca, Fernández Alba, 1967.

8.3_Paco Gómez. Convento de San José de las Carmelitas Descalzas en Salamanca, Fernández Alba. Proyecto: 1967, Fotografía: 1971

La siguiente imagen corresponde con el convento de San José de las Carmelitas Descalzas en Salamanca construida en 1967 por Antonio Fernández Alba (fig. 86).

- Nivel contextual

A *nivel contextual*, nos encontramos ante una fotografía cometida por Paco Gómez y publicada en la *Revista Arquitectura* nº147 en Marzo de 1971. En ella, se muestra un amplio reportaje del convento realizada por el mismo fotógrafo, además de planos (plantas, secciones y alzados) y una memoria, por tanto, la imagen analizada se encuadra del género <fotografía arquitectónica>.

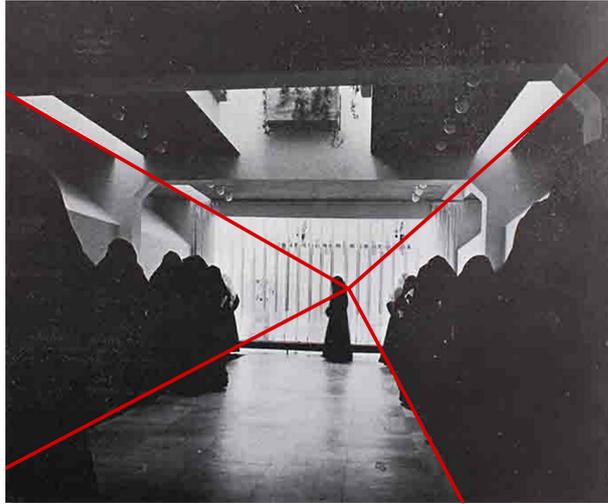
Se trata de una fotografía en blanco y negro y en formato horizontal. Probablemente, hablamos de una cámara profesional, ya que Paco Gómez era el fotógrafo de cabecera de la revista, y un objetivo normal propio para la fotografía de estos espacios.

-Nivel morfológico

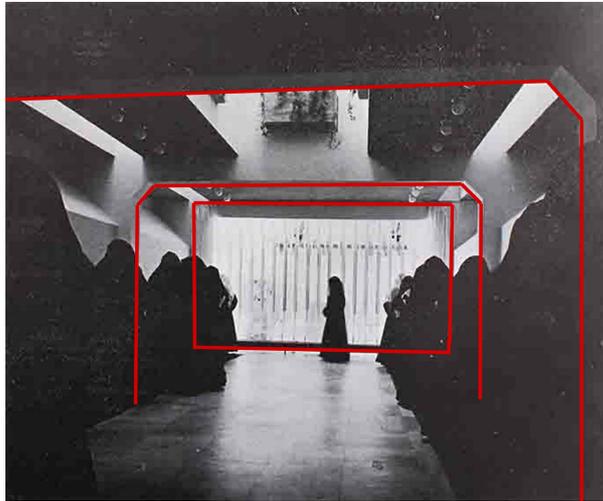
En cuanto al *nivel morfológico*, y comenzando con la descripción del motivo fotográfico. La imagen muestra el espacio interior del convento en un momento en el que éste se está utilizando. La cámara capta el espacio desde la altura de una persona y en un momento de liturgia, aportando la sensación de realidad para el espectador.

Existe un grano fotográfico que le aporta textura pictórica en su composición sin causar distanciamiento en el espectador. La presencia de un centro de interés, en este caso además, coincidente con los puntos de fuga, contribuye a dar más sensación de perspectiva (fig. 86 A). Debido a la ubicación y centralidad geométrica de este punto, nos hallamos ante una composición estática. Al no encontrar una predominancia en un tipo de línea, sino que observamos tanto verticales, horizontales como diagonales, no se puede hablar de materialismo, espiritualidad o dinamismo, respectivamente, sin embargo la presencia de varios planos, determinan la existencia de una profundidad espacial en la imagen construyendo la tercera dimensión. En este caso, en el espacio de la representación descubrimos 'marcos' y 'ventanas, idea relacionada con el fenómenos de figura-fondo muy utilizada en el campo pictórico durante el Renacimiento (fig. 86 B).

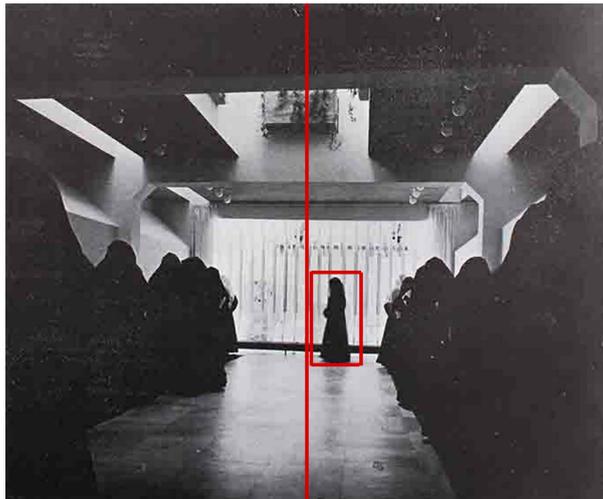
Se trata de una toma general, en el que se muestra un espacio habitado; y de carácter cercano, que acentúa una aproximación emotiva por parte del espectador.



86 A



86 B



86 C

- 86 A** Esquema de las fugas. Sensación de perspectiva.
86 B Esquema 'marcos' espaciales. Creación del ritmo.
86 C Esquema simetría y des-centralidad geométrica del punto de interés.

Se reconoce alguna forma geométrica simple como el cuadrado, presente los 'marcos' o 'ventanas' espaciales, que ayudan al receptor a su entendimiento organizativo estructural. La textura presente en la imagen ayuda a la ausencia de nitidez, y es esta característica, la que le aporta un tratamiento pictorialista, incluso podría elevarse a la categoría de arte.

Atendiendo a la *calidad de luz*, se distingue una iluminación natural a través del gran ventanal presente al fondo del encuadre y en algún lucernario, que desde la ubicación del fotógrafo no se aprecia, aunque sí la caída de la luz. Según su dirección y precisamente por la ubicación del fotógrafo con respecto al plano del gran ventanal, la imagen se produce a contraluz, lo que propicia una iluminación dura, con un fuerte contraste de luces y presencia de tonos negros y blancos intensos. Este gran contraste nos distancia del realismo de la representación.

La presente fotografía es en blanco y negro, con predominancia de ambos, que denota una fuerte expresividad y siendo el blanco la aportación de luminosidad.

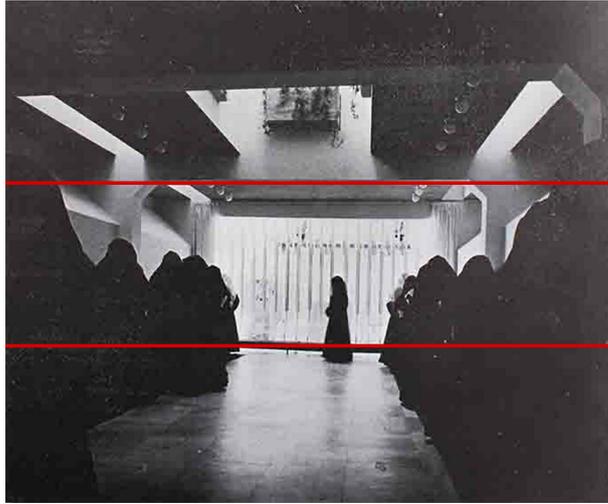
Por tanto, se puede afirmar que la fotografía de Paco Gómez es una imagen con cierto carácter pictoricista, proporcionado por el bajo grado de nitidez, la presencia de unos 'marcos' espaciales y una fuerte expresividad debido al contraste lumínico.

- Nivel compositivo

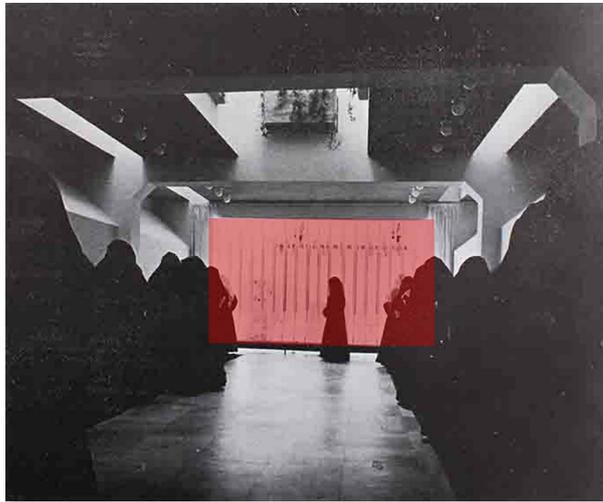
En el *nivel compositivo*, comenzando por el *sistema sintáctico*, se pueden subrayar una serie de elementos. Como he señalado, la fotografía presenta unos 'marcos' espaciales (Fig. 86 B) mostrados gracias a la perspectiva. Es esta perspectiva, la que actúa como un elemento sintáctico que proporciona dinamismo. Las líneas de fuga son marcadas en la parte inferior por las monjas y en la parte superior debido a los distintos elementos que conforman el techo. Hay una cierta *simetría* compositiva, siendo similares a ambos lados, y un des-centrado del punto de interés desplazado hacia la derecha, compensados mutuamente y haciendo presente la gran fuerza expresiva de la imagen (fig. 86 C).

Se constata la presencia de elementos visuales que aparecen repetidos, como los marcos o los puntos de luz artificial de la sala. Estos elementos seriados dotan de ritmo visual a la imagen. La presencia de líneas verticales y líneas oblicuas produce una tensión entre elementos morfológicos. Además podemos constatar una tensión compositiva indudable, principalmente entre la simetría y el efecto perspectivo y el desplazamiento del personaje retratado al fondo.

Con respecto a la distribución de pesos, no se puede hablar de ningún gran peso dentro del encuadre ya que la simetría los descarta. Por otro lado, la simetría contribuye a la creación de un equilibrio estático, un



86 D



86 E

86 D Esquema distribución compositiva en tres tercios horizontales.

86 E Esquema entrada principal de luz. Creación de contraste al estar situado a contraluz.

estatismo que se ve aumentado por la repetición de elementos, algo que le confiere también ritmo (fig. 86 C).

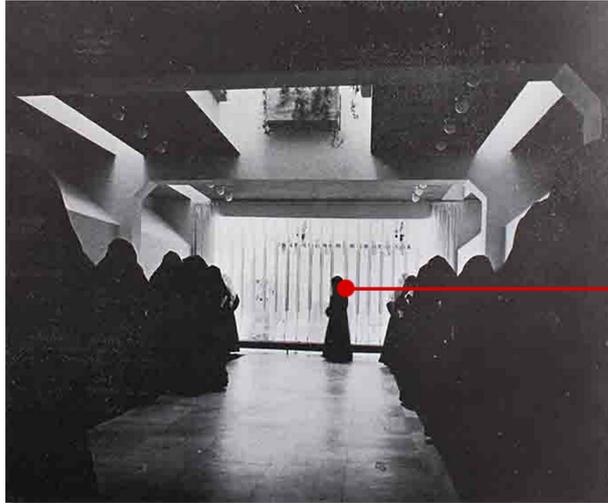
La imagen no sigue la Ley de los Tercios, de forma que, no hay ningún elemento como punto de atracción de la mirada del espectador, pero podemos entrever que está dividida horizontalmente en tres fracciones de igual tamaño (fig. 86 D), y en la parte central, el elemento más iluminado.

La representación del espacio en perspectiva fuerza a que la mirada del espectador se dirija en primer lugar hacia el centro geométrico de la imagen, hacia el que convergen las líneas de fuga y en el que hay una poderosa luz procedente del exterior. Casi inmediatamente, tendemos a dirigir nuestra mirada a la figura del fondo debido al contraste que produce. Podemos afirmar que el sistema compositivo de esta fotografía de Paco Gómez posee una cierta complejidad, de tal modo que todos los aspectos analizados se implican mutuamente.

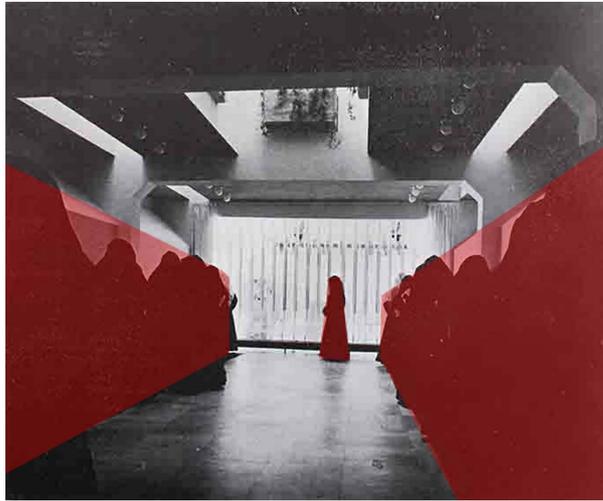
Por lo que respecta al *espacio de representación*, el espacio visual mostrado es un espacio cerrado e interior, que no deja entrever el exterior en la imagen, aunque con un encuadre más cercano a través del gran ventanal podría verse. El espectador puede intuir la presencia de un espacio externo por la presencia de la luz que entra en el recinto a través de la ventana del fondo (fig. 86 E). La composición en perspectiva produce amplitud y profundidad a su representación que, en consecuencia, no resulta asfixiante. La representación de este espacio pretende mostrar el convento en uso. No parece que la escena haya sido preparada minuciosamente, pero tampoco tenemos la posibilidad de saber si el fotógrafo ha planificado el espacio.

La presencia de un gran número de personas, en este caso, podrían ser monjas ya que estamos hablando de un convento y para quienes se ha proyectado el edificio, produce cercanía y permite que el espectador pueda 'habitar' proyectivamente el lugar (fig. 86 G). De esta aproximación podríamos pensar que hay una puesta en escena construida a partir de elementos ya dados pero la inclusión de personas habitando el espacio diseñado, hace que la apariencia fotográfica general sea de alguna manera más fortuita o accidental aunque sin perder el objetivo de plasmar el espacio religioso.

En lo que se refiere al *tiempo de representación*, es un acto fotográfico como 'captación de un momento decisivo' y del 'tiempo como duración'. Es una instantánea que representa una pequeña fracción de tiempo del continuo temporal o es un momento congelado de valor trascendental. Por otro lado, no es posible hablar de movimiento, en lo que a baja velocidad de obturación se refiere, ya que todas las figuras humanas aparecen definidas y no borrosas. La situación captada permite hacer referencia a la condición de espacio sacro privado e íntimo.



86 F



86 G

86 F Esquema posible situación y altura de los ojos de fotógrafo.

86 G Esquema de la presencia humana. Un tercio del encuadre del espacio arquitectónico está 'ocupado' por figuras.

Como cierre a este tercer nivel del análisis fotográfico, el *nivel compositivo*, hay que subrayar la riqueza significativa y el gran número de matices y reflexiones que suscita. Del sistema compositivo, hay que destacar cómo se entrelazan los recursos expresivos empleados con inteligencia por el fotógrafo con el significado que estos solicitan.

- Nivel enunciativo

Por lo que respecta al *nivel enunciativo*, es decir, a la articulación del punto de vista, la fotografía está tomada desde la derecha del pasillo central del espacio y a una altura más baja que la de los ojos (fig. 86 F). El hecho de que se haya disparado a una altura inferior puede indicar que se realizó en un momento determinado sin previo aviso o intención, o que se efectuó de una manera más disimulada debido al momento privado de la representación. La posición de la cámara es totalmente frontal, con lo que se consigue una composición simétrica.

En este punto, conviene señalar la actitud de los personajes que aparecen en la imagen, todos ellos se muestran de espaldas y con un mismo atuendo, el hábito o túnica, debido en parte, a que parece una celebración privada. De esta forma, no podemos ver la mirada de los personajes, lo que aportaría una actitud importante hacia el espectador de la imagen. En esta fotografía no se sigue el principio de transparencia enunciativa o de borrado de las huellas enunciativas, precisamente por la presencia de numerosos elementos expresivos como la composición en perspectiva, la simetría o el descentramiento de la figura central situada en contraste lumínico con el ventanal, que apuntan a una intencionalidad por parte del fotógrafo (consciente o no) por ir más allá de una representación puramente arquitectónica del espacio.

Finalmente, podemos afirmar, en lo que respecta a la actitud que la imagen provoca en el espectador es de acercamiento, constituye una fuerza que nos aproxima de la representación fotográfica. La construcción de este encuadre provoca un halo de misterio y curiosidad con respecto al espacio y a las figuras humanas retratadas.

Como *interpretación global del texto fotográfico*, podemos señalar que la fotografía de Paco Gómez, del convento de San José de las Carmelitas Descalzas en Salamanca de Antonio Fernández Alba, realizada en 1971, propone una visión parcial del espacio. No se trata de una típica fotografía arquitectónica, en la que el espacio es el protagonista, sino que la atención por parte del espectador se dirige a las figuras humanas presentes. De esta manera, el fotógrafo consigue suscitar misterio y curiosidad. Se trata de una composición con tintes pictorialistas, con un gran grado de interrelación entre los elementos formales y las significaciones que éstos suscitan. Sin duda, nos hallamos ante una imagen fotográfica que tiene un notable valor artístico, y nos invita a la reflexión sobre la naturaleza de la propia fotografía.

9_Conclusiones. La mirada poética



9_Conclusiones. La mirada poética

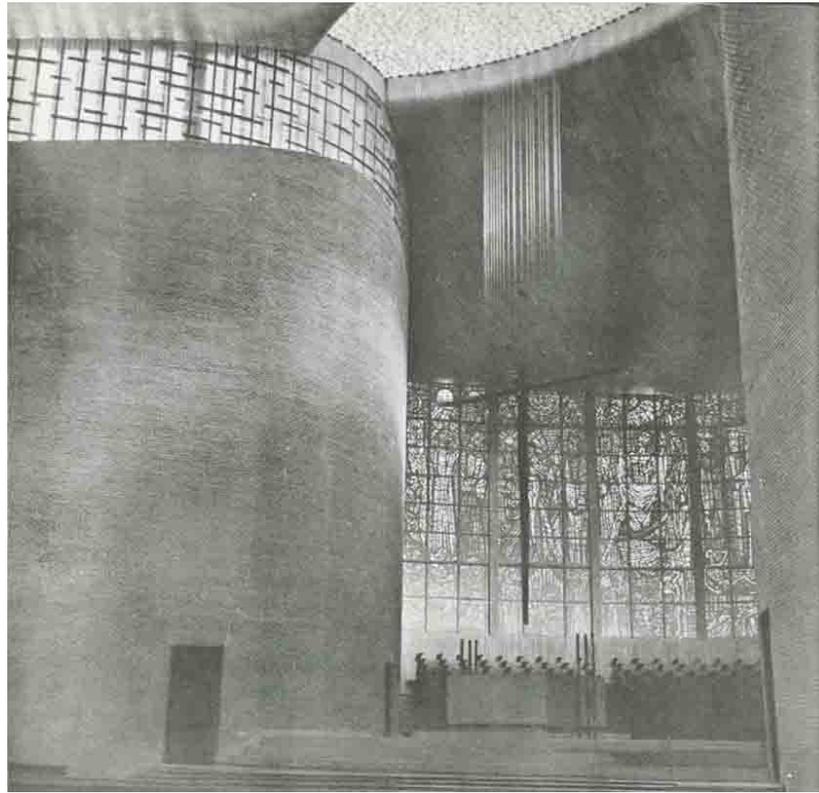
La arquitectura religiosa española sufrió un gran cambio a partir de los años cincuenta. La unión de una nueva visión teológica y una nueva visión arquitectónica favoreció una arquitectura vanguardista en el espacio sacro, aunque esto a primera vista pueda parecer contradictorio. Sin embargo, no fue hasta los años sesenta, cuando hubo una ruptura total con la arquitectura de tiempos anteriores y surgieron la mayoría de iniciativas para la renovación, promoviendo la multiplicidad tipológica y favoreciendo su difusión a nivel nacional e internacional en publicaciones específicas. En cuanto a la tipología, el espacio basilical-longitudinal fue sustituido por un espacio asambleario, y ello conllevó a su vez a la aproximación de los fieles al culto.

Pero, ¿Qué pasa dentro de ese espacio?, ¿Cuál es la sensación que nos transmite?, ¿Te conmueve?, ¿Qué se oye?, ¿Qué se ve?, ¿Cómo está iluminado?, ¿Se ve el exterior?, ¿Qué se ve?, ¿Es un espacio calmado?, ¿Cuál es la emoción al recorrerlo?

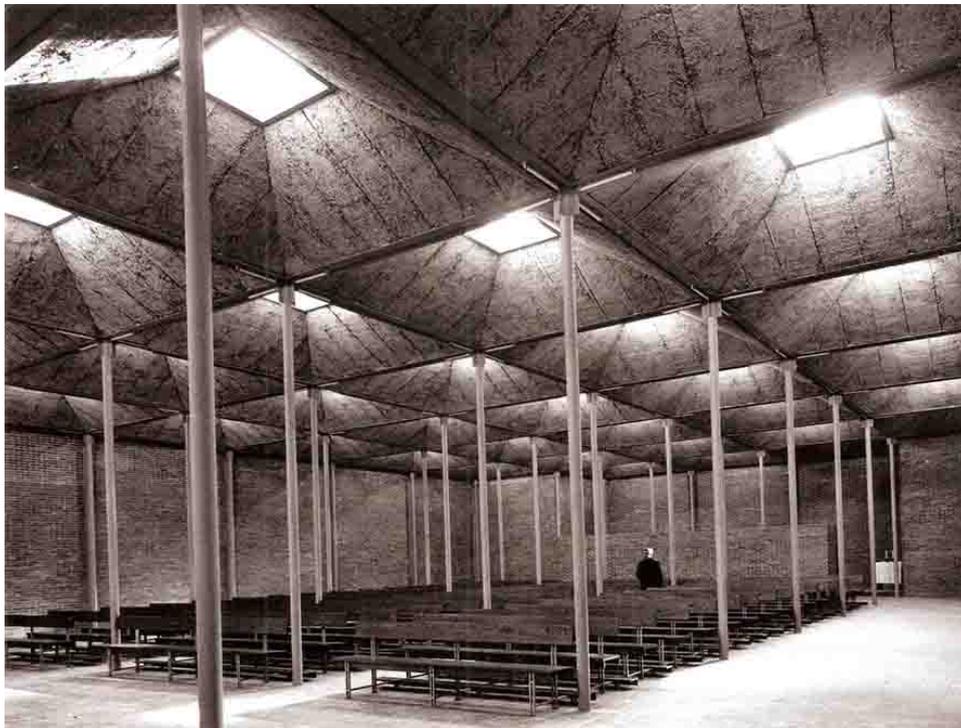
Alguna de estas respuestas sólo se pueden conocer visitando la arquitectura, sin embargo, hay otras que también pueden ser respondidas a través de las fotografías. Kindel, Paco Gómez, Schommer, Focco, Cualladó, Blanco y Naranjo, entre otros, fueron quienes a través de su trabajo y empeño hicieron que la fotografía llegase hasta nuestros días. Tal y como dice una celebre frase “la belleza está en los ojos de quien mira”, y ellos supieron mirar hacia el espacio sacro. Son sus miradas, las que hoy volvemos a realizar nosotros cuando observamos las mismas fotografías. Detrás de cada encuadre, de cada composición, se encuentra la abstracción y la densidad espacial.

Una de las primeras obras arquitectónicas que tuve la oportunidad de visitar fue El Teologado de San Pedro Mártir para los PP Dominicos en Alcobendas de Miguel Fisac (fig. 88). Recuerdo haber recorrido el claustro y el patio interior antes de entrar en la iglesia, pero la espera tuvo recompensa. Era un espacio amplio, monumental, con una iluminación suave y constante, con un contrapunto cromático debido al tinte de las vidrieras. Era y es un espacio dinámico, en el que la luz llovía. Es indudable la calidad arquitectónica aunque fue posteriormente, cuando pude ver la misma obra fotográficamente, de la mano de Paco Gómez, Cualladó y Foto Susana. Y ahí estaba, el amplio espacio encerrado entre ladrillos, donde los rayos de sol se difuminaban y conformaban un ambiente pacífico y calmado. Un disparo de la cámara de hace más de cincuenta años pero que, aún hoy transmite la misma esencia, la misma atmósfera.

Es la magia de las imágenes.



88



89

- 87 Pág. 130. Propuesta Fisac para el concurso en Cuenca. Imagen interior de la maqueta.
 88 La mirada de Paco Gómez, Cualladó y Foto Susana. Teologado de San Pedro Mártir para los PP Dominicos en Alcobendas de Miguel Fisac.
 89 La mirada de Schommer. Centro parroquial en el poblado de Almendrales, Madrid.

Caminar entre unos pilares, entre los troncos de los árboles de un bosque de álamos. Eso es lo que sucede en un espacio como el de la iglesia en Almendrales (fig. 89), construido con hormigón y acero, unos materiales considerados como 'fríos', y sin embargo, la principal sensación transmitida es la calidez. Es el recorrido por un bosque silencioso y tranquilo. He aquí un bosque sacro. No hace falta pasar mucho tiempo en el bosque para perderse en el detalle de la luz y de las sombras, así, el árbol tiene siempre un destino de grandeza y según Claire Goll, "Esos árboles son magníficos, pero es más magnífico todavía el espacio sublime y patético entre ellos, como si con su crecimiento aumentara también".⁹⁵

El espacio religioso principal es totalmente diáfano, interrumpido visualmente sólo por los pilares metálicos. Ese espacio sucede entre dos planos horizontales de hormigón pero ¡cuántos sueños suscita! La esencia se ha plasmado a través de las fotografías de Paco Gómez y de Alberto Schommer, cada uno desde un enfoque distinto y muy personal. Sin embargo y desde mi punto de vista, a la hora de representar la idea del proyecto, son las fotografías de Schommer las que hablan por sí solas. En ellas, vemos un lugar reflexivo perforado por los rayos de luz.⁹⁶ Pero las imágenes son realidades humanas; o basta referirse a unas 'impresiones' para explicarlas. Hay que vivirlas en su intensidad.

Es un espacio para soñar, un espacio que inspira.

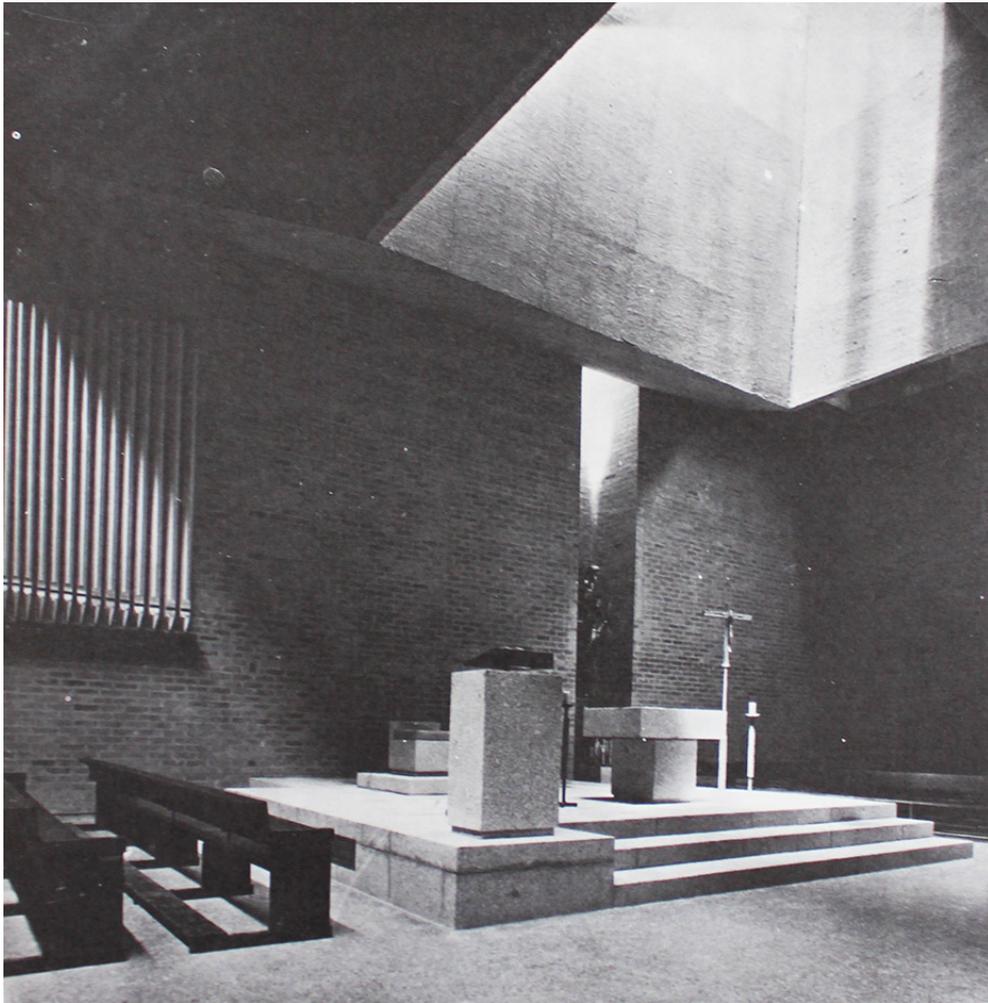
La belleza de la fotografía de Kindel está profundamente ligada a la arquitectura de Fernández del Amo, especialmente, a través del Instituto Nacional de Colonización, para el cual, el arquitecto realizó varios poblados como Vegaviana o El Realengo, y el fotógrafo los retrató. Sin duda, son las imágenes más conocidas de Kindel pero hay otras menos presentadas, como las realizadas en el interior de la iglesia de Nuestra Señora de la luz de Fernández del Amo (fig. 90).

La mirada de Kindel nos muestra un espacio bañado por la luz, como el elemento protagonista de una función teatral. Es un templo mágico. La arquitectura se convierte en arte espacial, un espacio que invita a ser recorrido con total libertad de movimiento. Un espacio íntimo. Sobre los cuatro muros de cerramiento se apoya la cubierta perforada, pero realmente lo que construye es la iluminación.⁹⁷ La creación de focos de suma energía son percibidos como un elemento escenográfico, donde no viven marionetas. Además de arte espacial, es un arte temporal como la música. Las imágenes podrían ser escuchadas, son fragmentos de tiempo congelados.

⁹⁵ Véase GOLL, Claire. *Rilke et les femmes*. Falaize. Francia. Pág. 63.

⁹⁶ Espacio y luz, CAMPO BAEZA, Alberto. *Light is much more*. Artículo publicado en la revista Tectónica nº26. Iluminación (II) natural. Marzo, 2008.

⁹⁷ Para más información sobre la construcción con la luz véase CAMPO BAEZA, Alberto. *Principia Architectonica*. Maireia Libros, 2013. Cap. *Perforando las nubes*, Pág. 27-35.



90

90 La mirada de Kindel. Complejo parroquial Nuestra Señora de la luz en Madrid.

Es el espacio de lo mágico.

Siendo este un trabajo acerca de la luz en la arquitectura y en la fotografía, también hay que interpretar la sombra. En estas fotografías de Kindel, prima el valor artístico sobre el documental y es a través del juego de luces y sombras, cuando se descubre el verdadero espacio. Coexisten luces intensas y sombras penetrantes. Es la luz y la penumbra.

El elogio de la luz y el elogio de la sombra.⁹⁸

La creación de nuevos espacios sacros estuvo acompañada de investigación tipológica. Se introdujeron nuevas formas como el círculo, la parábola y la hipérbola. Refiriéndose a la experimentación, el máximo representante es Miguel Fisac. En la iglesia de Nuestra Señora de la Coronación en Vitoria (fig. 91), encontramos un espacio entre dos muros contrapuestos, en forma y en significado. Por un lado, encontramos el muro recto, un límite que nos separa del exterior y un cerramiento con ladrillo visto. Por otro lado, descubrimos un muro curvo, un elemento aparentemente dibujado por la mano del arquitecto y que nos recoge, nos abraza, además de introducirnos la luz al interior debido al color blanco. Es un espacio orgánico, retratado bajo la intensa mirada de Schommer. Es una iluminación blanca y difuminada, que ayuda a la creación de una atmósfera de ensoñación.

La imagen nos transmite un espacio tranquilo y relajado. Es un refugio. Una concha.⁹⁹ La sensación del refugio se estrecha contra sí mismo, se retira, se acurruca, se oculta, se esconde. Es la primitividad. Es un espacio soñado donde la naturaleza imagina.

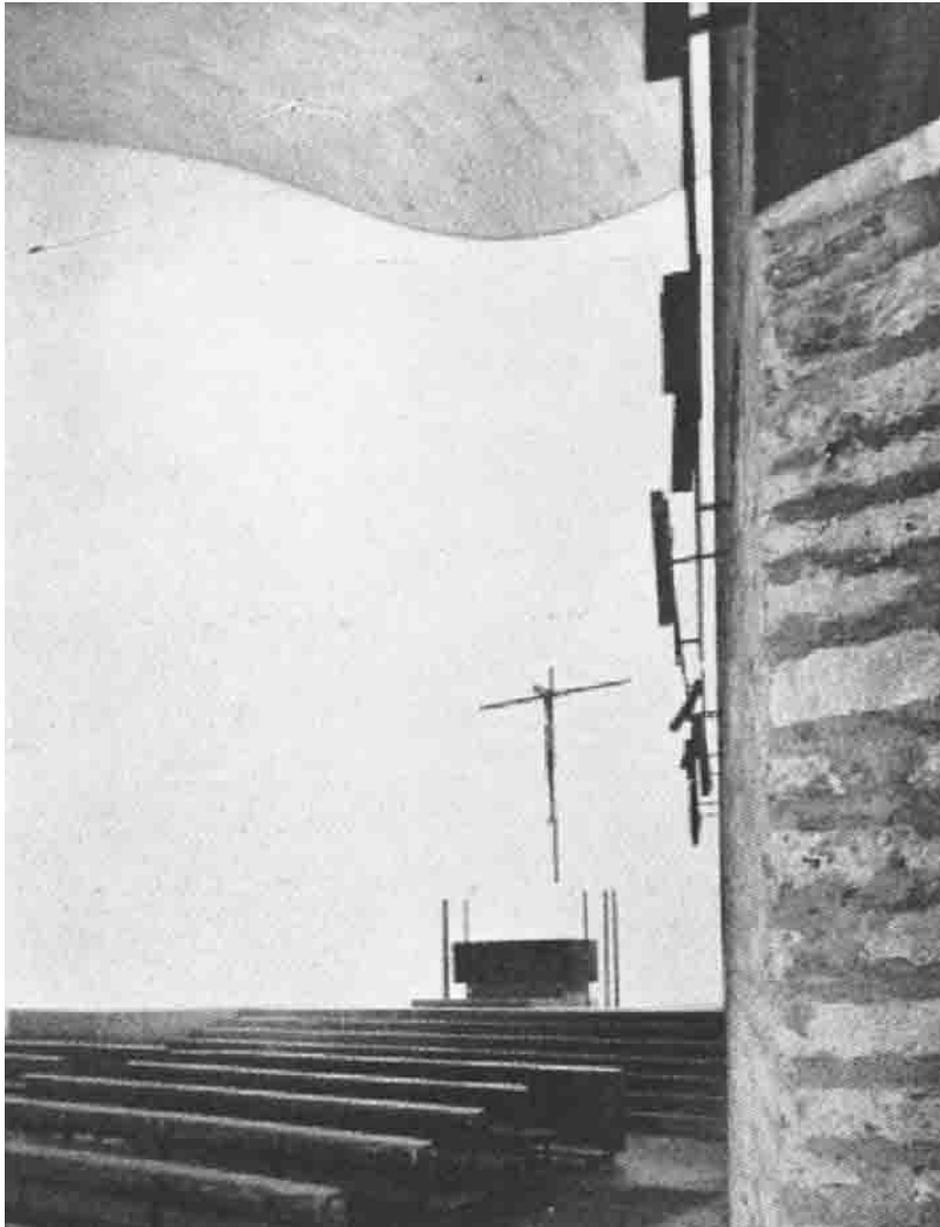
Según Boris Pasternak: “El hombre es mudo, es la imagen la que habla. Porque es evidente que la imagen sola puede sustentarse al mismo paso que la naturaleza.”

El hombre vive de las imágenes.

Por otro lado, una breve mirada a la situación actual de la relación entre Arquitectura y Fotografía, nos permite observar parte de los procesos y relaciones que han cambiado muy poco desde las primeras década del siglo XX: los arquitectos han tenido siempre el afán por publicar y si antes era una costumbre publicar textos antes que imágenes, ya que se entendía que esos escrito ayudaban a la creación de la figura del arquitecto. Hoy día, el arquitecto sigue llamando al fotógrafo cuando acaba una obra o incluso antes de terminarla con la finalidad de ser publicada. Las

⁹⁸ Véase JUNICHIRO, Tanizaki. *El elogio de la sombra*. Biblioteca de ensayo Siruela. Madrid, 2016.

⁹⁹ La concha y el refugio se relacionan en BACHELARD, Gastón. *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France. Paris, 1957. Pág. 105-126.



91

91 La mirada de Schommer. Iglesia de Nuestra Señora de la Coronación en Vitoria.

publicaciones ya no se relacionan tanto con el arquitecto, ni forma parte de la decisión sobre ellas. Hace años, los rostros de los arquitectos no eran conocidos, aunque sí sus nombres, en cambio, los de fotógrafos hace relativamente poco que se han empezado a conocer.

Hoy en día y debido a este afán por publicar, hace que sean bastantes los arquitectos que encargan que su obra sea fotografiada, aumentando considerablemente el número de fotógrafos dedicados a este campo. Aunque el arquitecto pueda tener sus preferencias en cuanto a trabajar con algún fotógrafo, es frecuente que reciba reportajes de distintos profesionales. El fotógrafo se ha convertido en un gestor del material más que en un artista ya que es el que está en comunicación con las publicaciones. El futuro de estas publicaciones, que hasta hoy día nos han traído la arquitectura del momento, esta en entredicho, debido al papel de inmediatez que tiene internet, ofreciendo un gran número de imágenes en todo el mundo. No cabe duda que, esto ayuda a su difusión, incluso los rostros de los arquitectos que publican sus obras son conocidos, pero tristemente, los de los fotógrafos que realizan los reportajes no, al igual que el control sobre las imágenes y los derechos de autor. La arquitectura ha saltado de los medios especializados a cualquier revista de moda o tendencias y la fotografía ha ido aportando nuevos valores al mundo de la arquitectura, mostrando todo el desarrollo de la misma obra, desde el lugar, pasando por los procesos constructivos, hasta su finalización.

Todo esto, tiene como consecuencia que muchas obras arquitectónicas se planteen como un mero objeto, una imagen icónica, de la que solo es importante su percepción exterior, olvidándonos la principal finalidad de la arquitectura: ser habitada. Olvidadas quedan las personas, que no sienten que ese edificio haya sido construido para ellos, lo que se resume con un progresivo abandono, entendiéndose como un fracaso ante la sociedad. Un edificio no debe crearse solamente por su apariencia externa, sino que también debe responder a las exigencias de una sociedad y ser funcional, de tal forma, que la fotografía no debe ser la base fundamental para su creación aunque sí para su divulgación o documentación.

Sin duda y en este trabajo puede verse, que la fotografía ha formado parte de la difusión de la arquitectura en tiempos de la modernidad y que hoy día sigue haciéndolo a través de la expresión gráfica donde ocupa un papel importantísimo.

Bibliografía

- Bibliografía Fotografía y Arquitectura

AA.VV. *Francisco Gómez. La emoción construida*. Fundación “la Caixa” y Lunwerg Editores. 1ª edición, 1995.

AA.VV. *José Manuel Aizpúrua, fotógrafo: la mirada moderna*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ediciones Aldeasa. Madrid, 2004.

AA.VV. *Kindel. Fotografía de Arquitectura*. Fundación Cultural COAM. Ediciones de arquitectura. Madrid, 2007.

AA.VV. *Margaret Michaelis. Fotografía, vanguardia y política en la Barcelona de la República*. Editorial IVAM Centre Julio González, Generalitat Valenciana. Valencia, 2008.

AA.VV. *Revista Arquitectura Viva nº 153. 6/13. Ways of Seeing. Architectural Photography, Document or Fiction*. Madrid, 2013.

ALARCÓN REYERO, Candelaria. *La arquitectura en España a través de las revistas especializadas. 1950-1970. El caso de Hogar y Arquitectura*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Departamento de composición Arquitectónica. Madrid, 1999.

ALCOLEA, Rubén A. *Kindel en Caño Roto. Sobre el fondo de una síntesis panorámica de la arquitectura moderna española. Modelos alemanes e italianos para España en los años de la posguerra*. T6 Ediciones. Pamplona, 2006.

– *Kindel, fotógrafo. Ciudades de colonización en España*. Depósito Académico De la Universidad de Navarra. Dossier.

BECHER, Bernd y Hilla. *Basic Forms. Grundformen*. Schirmer Mosel Editor. Edición 2014.

– *Tipologías*. Editorial La Fábrica. 1999.

BERGERA, Iñaki (ed.). *Fotografía y arquitectura moderna: contextos, protagonistas y relatos desde España*. Iñaki Bergera (ed.); textos de Rubén A. Alcolea... [et al.] Fundación Arquia. Iñaki Bergera (ed.). Barcelona, 2015.

– *Fotografía y arquitectura moderna en España. 1925 – 1965*. Fundación ICO, La Fábrica. Madrid, 2014.

– *IV Jornada de Arquitectura y Fotografía 2014*. Zaragoza. Institución Fernández el Católico, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2015.

BERGERA, Iñaki y LAMPREAVE, Ricardo (eds.). *III Jornada de Arquitectura y Fotografía 2013*. Zaragoza. Institución Fernández el Católico, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014.

- *II Jornada de Arquitectura y Fotografía 2012*. Zaragoza. Institución Fernández el Católico, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013.
- *I Jornada de Arquitectura y Fotografía 2011*. Zaragoza. Institución Fernández el Católico, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2011.
- *La ilusión de la Luz: Arquitecturas y fotografías del Siglo XX*. Ricardo S. Lampreave e Iñaki Bergera (eds.). Madrid, 2012.

BERNAL LÓPEZ-SANVICENTE, Amparo. *Documento y abstracción. El relato arquitectónico de Paco Gómez*. Publicado en: BERGERA, Iñaki (ed.). *Fotografía y arquitectura moderna: contextos, protagonistas y relatos desde España*. Iñaki Bergera (ed.); textos de Rubén A. Alcolea... [et al.] Fundación Arquia. Barcelona, 2015.

– *Paco Gómez: fotógrafo de la revista Arquitectura*. Revista Arquitectura. Artículo publicado en Universidad de Navarra. Vol. 14. 2012.

BOHIGAS, Oriol. *La herencia de un referente. La arquitectura de Català-Roca*. Artículo publicado en *el Periódico*. 4 de Septiembre de 2014.

BUSCH, Akiko. *The photography of Architecture. Twelve views*. Library of Congress Cataloging-In-Publications Data. United States of America. New York, 1993.

CHÁVEZ MARTÍN, Miguel Ángel. *Fernando García Mercadal, arquitectura y fotografía. Una mirada al patrimonio arquitectónico de Segovia, 1929 – 1936*. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2011.

CHRISTIAN ADAM, Hans. *Karl Blossfeldt. The Complete Published Work. (1865 – 1932)*. Taschen (Bibliotheca Universalis). 2014.

COLOMINA, Beatriz, PUENTE, Moisés y CHRISTIAN SCHINK, Hans. *Revista 2G n°48-49. Mies van der Rohe. Casas*. Gustavo Gili, 2009.

DIEZ MARTÍNEZ, Daniel. *Objetivo moderno. La fotografía de Julius Shulman y la construcción de la imagen de la arquitectura del sur del California*. Textos de investigación. Octubre, 2014.

FERNÁNDEZ DEL AMO, José Luis. *El arte en la fotografía de Kindel*.

FLORES, Carlos. *Arquitectura española contemporánea*. Aguilar Ediciones. Madrid, 1989.

FLORES SOTO, José Antonio. *Vegaviana. Una lección de arquitectura*. Cuaderno de notas 14. Departamento de Composición Arquitectónica, Madrid, 2013.

FOCHS, Carles. *Coderch, fotógrafo*. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 2000.

- GOMIS, Joaquim. *Joaquim Gomis*. Editorial La Fábrica. 2012.
- LE CORBUSIER. *Vers une architecture (Hacia una arquitectura)*. Ediciones Apóstrofe. Colección Poseidón. Barcelona, 1998.
- MARZAL FELICI, Javier. *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Cátedra, 2008.
- MENDELSON, Jordana. *Margaret Michaelis y AC. A.C. La revista del GATEPAC*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2008.
- MOURE, Gloria (ed.). *La arquitectura sin sombra. Balthasar Burkhard, Günther Förg, Andreas Gursky, Candida Höfer, Thomas Ruff, Hiroshi Sugimoto, Jeff Wall*. Ediciones Polígrafa. Barcelona, 2000.
- MUÑOZ, María Teresa (Ed.). *Juan Daniel Fullaondo: escritos críticos*. Marea. Madrid, 2007.
- NARANJO, Juan. *Joaquim Gomis. De la mirada oblicua a la narración visual*. Fundació Joan Miró y La Fábrica Editorial. 2012.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Los principios de la arquitectura moderna: sobre la nueva tradición del siglo XX*. Editorial Reverte. Barcelona, 2005.
- PÉREZ ESCOLANO, Víctor. *La arquitectura española del segundo franquismo y el "Boletín de la dirección general de Arquitectura" (1946 – 1957)*. Ra, Revista de Arquitectura. Vol. 16, 2014.
- PÉREZ MORENO, Lucía C. *Fullaondo y la revista Nueva Forma. Aportaciones a la construcción de una cultura arquitectónica en España, 1966 – 1975*. Fundación Museo Jorge Oteiza. 2015.
- PIÑÓN, Helio; CATALÀ-ROCA, Francesc. *Arquitectura moderna en Barcelona (1951 – 1976)*. Ediciones UPC. Barcelona, 1996.
- RENGER-PATZSCH, Albert. *El mundo es bello (Die welt ist schön)*. Publicado en 1928.
- SANDER, August. *Photopoche: August Sander*. Editorial Lunwerg, 2009.
- SARTORIS, Alberto. *Encyclopédie de l'architecture nouvelle. Ordre et climat méditerranéens*. Hoepli, Milán, 1948.
– *Gli elementi dell'architettura funzionale*. Hoepli, Milán, 1935.
- SBRIGLIO, Jacques. *Le Corbusier & Lucien Hervé. The Architect & The Photographer: A dialogue*. Thames & Hudson. Londres, 2011.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Editorial Debolsillo, 2014.

STEINERT, Otto. *Subjektive Fotografie. (Ein Bildband moderner europäischer Fotografie)*. München: Brüder Auer Verlag, 1952. First edition.

URRUTIA, Ángel. *Arquitectura española siglo XX*. Editorial Catedra. Madrid, 2003.

- Bibliografía arquitectura religiosa

BALDELLOU, Miguel Ángel y CAPITEL, Antonio. *Arquitectura española del siglo XX*. Espasa Libros. Madrid, 2001.

BLANCO AGÜEIRA, Silvia. *La arquitectura religiosa Europea en el marco de la modernidad*. Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidade da Coruña. Número 1, 2011.

BLUNDELL JONES, Peter. *Sigurd Lewerentz, Church of St. Peter, Klippan, 1963-1966*. Architectural Research Quarterly. 2002.

DELGADO ORUSCO, Eduardo. *Arquitectura sacra española, 1939-1975*. Cuadernos del Instituto Juan de Herrera de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Madrid, 2004.

– *¡Bendita vanguardia!. Arquitectura religiosa en España 1950 – 1975*. Ediciones asimétricas. 2013.

– *Entre el suelo y el cielo. Arte y arquitectura sacra en España, 1939 – 1975*. Fundación Institución Educativa SEK. Madrid, 2006.

– *Las iglesias de Miguel Fisac*. Ponencia del I Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea. Ourense, 2007.

FERNÁNDEZ ARENAS, Arsenio. *Iglesias nuevas en España*. Editorial Polígrafa. Barcelona, 1963.

FERNÁNDEZ COBIÁN, Esteban. *Arquitectura religiosa contemporánea: El estado de la cuestión*. Ponencia del I Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea. Ourense, 2007.

– *Arquitectura religiosa del siglo XX en España*. Publicado en CORRAL SALVADOR, Carlos. *La urbanística del culto*. Libro homenaje al Prof. DR. José María Urteaga Embil. Universidad Pontificia Comillas de Madrid. Editorial Instituto Martín Azpilicueta. Madrid, 2004.

– *Arquitecturas de lo sagrado. Memoria y proyecto*. Actas del I Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea. Esteban Fernández Cobián (ed.). Netbiblio. A Coruña, 2009.

– *El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea*. Colegio Oficial Arquitectos Galicia. Santiago de Compostela, 2005.

– *Actas del I, II, III y IV Congreso internacional de arquitectura religiosa contemporánea*. Ourense, 2007; Ourense, 2009; Sevilla, 2013.

GARCÍA DE PAREDES, Ángela. *La arquitectura de José María García de Paredes. Ideario de una obra*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Madrid, 2015.

– *García de Paredes: Iglesia y convento de Santa María de Belén. Stella Maris. Málaga 1961 – 1965*, AA nº10. T6 Ediciones. 2009.

GIL GIMÉNEZ, Paloma. *El templo del siglo XX*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1999.

PLAZAOLA, Juan. *Arte e iglesia. Veinte siglos de arquitectura y pintura cristiana*. Editorial Nerea. Guipúzcoa, 2001.

- Bibliografía análisis espacial

BACHELARD, Gastón. *La poétique de l'espace*. (La poética del espacio). Fondo de cultura económica de Argentina. Presses Universitaires de France. París, 1957.

CAMPO BAEZA, Alberto. *Light is much more*. Artículo publicado en la revista Tectónica nº26. Iluminación (II) natural. Marzo, 2008.

– *Principia Architectonica*. Cap. *Perforando las nubes* (Pág. 27 - 35). Maireia Libros, 2013.

JUNICHIRO, Tanizaki. *El elogio de la sombra*. Biblioteca de ensayo Siruela. Madrid, 2016.

ZUMTHOR, Peter. *Atmósferas. Entornos Arquitectónicos – Las cosas a mi alrededor*. Gustavo Gili. Barcelona, 2006.