

Un destello de modernidad en los 60 en Murcia. Cuatro Iglesias de Enrique Sancho Ruano.

Edith Aroca Vicente
José-María López Martínez

Edith Aroca Vicente

Arquitecto por la E.T.S. de Arquitectura de Valencia.

Centro de Investigación:

Universidad Politécnica de Cartagena.

edith.aroca@upct.es

José-María López Martínez

Arquitecto por la E.T.S. de Arquitectura de Valencia.

Centro de Investigación:

Universidad Politécnica de Cartagena.

jose.lopez@upct.es

RESUMEN

En la década de los años 60 la arquitectura vuelve a tener un papel relevante en la Región de Murcia, gracias a la coyuntura económica del desarrollismo, que pone fin a los años de la autarquía de la década de los 50. La introducción de un lenguaje moderno y la apuesta por la modernidad en un territorio culturalmente atrasado, vendrá de mano, entre otros, de la figura del arquitecto Enrique Sancho Ruano. Su relación con la arquitectura religiosa establece un proceso donde el arte contemporáneo y los artistas se manifiestan en sus edificios litúrgicos buscando 'una nueva monumentalidad' y el nuevo lenguaje de una época. Sancho Ruano construirá una serie de cuatro o cinco iglesias en este periodo según las directrices del Concilio Vaticano II; son iglesias precursoras de un moderno modelo de congregación, con la preocupación por la luz como materia de la arquitectura. En Barranda (1960-1964) y Los Mateos (1965-1967) trabajará con el concepto de muro dinámico establecido por Miguel Fisac en Vitoria. En Espinardo (1963-1967) y en Cabo de Palos (1963-1966) utilizará una planta trapezoidal, que en El Palmar (h. 1966) deformará para introducir un juego de complejidad espacial.

Palabras clave: Iglesia conciliar, arquitectura moderna, Murcia, Enrique Sancho, arte y arquitectura sacra.

ABSTRACT

In the early 60s, architecture again play an important role in the region, thanks to the economic situation of the development policy that puts an end to years of autarky of the 50s. The introduction of a modern expression and commitment to modernity in a culturally backward territory, will come, among others, from the figure of the architect Enrique Sancho Ruano. He starts an investigation to through its relationship with religious architecture, where contemporary art and artists are revealed in all his work seeking 'a new monumentality' and the new expression of an era. Sancho Ruano performs a series of 4-5 churches in this period with the directives of the Second Vatican Council. Precursory churches of a model congregation, with a preoccupation with light as matter of architecture. In Barranda (1960-1964) and Los Mateos (1965-1967), works with the concept of 'dynamic wall' established by Fisac in Vitoria. In Espinardo (1963-1967) and in Cabo de Palos (1963-1966), he works on a trapezoidal plant, that in El Palmar (c. 1966), deforms to introduce a set of spatial complexity.

Keywords: Conciliar church, Murcia, modern architecture, Enrique Sancho, art and sacred architecture.

"**C**ondiciones que se ponen al cliente: la primera es la modernidad, entiéndase bien no el modernismo banal y a la moda, sino actualidad de los proyectos. Esto fue una condición decididamente buscada... Finalmente estos edificios deben ser austeros y sinceros. Austeros como corresponde a la fe católica y que tan bien se acompasa con nuestras posibilidades económicas, y sinceros, llenos de autenticidad, en la expresión de la verdad religiosa servida por el arte al hombre moderno".

Monseñor Francisco Peralta Ballabriga, Obispo de Vitoria, 1957.

La posguerra y la arquitectura en Murcia en los años 50, Sancho Ruano

El aislamiento internacional de los años cuarenta y parte de los cincuenta dejó en punto muerto la posibilidad de generar una nueva arquitectura en España. Prevalece en ese tiempo un repertorio de neo-historicismos y un 'estilo nacional'. A ello contribuyó también la penuria económica del país y el empobrecimiento del ámbito cultural y del arte. Los alumnos de Arquitectura de la posguerra española sufrieron la influencia del clima espiritual de esa década. A pesar de ello, en su gran mayoría, no se sintieron identificados con el pensamiento y el lenguaje arquitectónico predominante del régimen del general Franco.

Así describía el arquitecto César Ortiz-Echagüe este periodo:

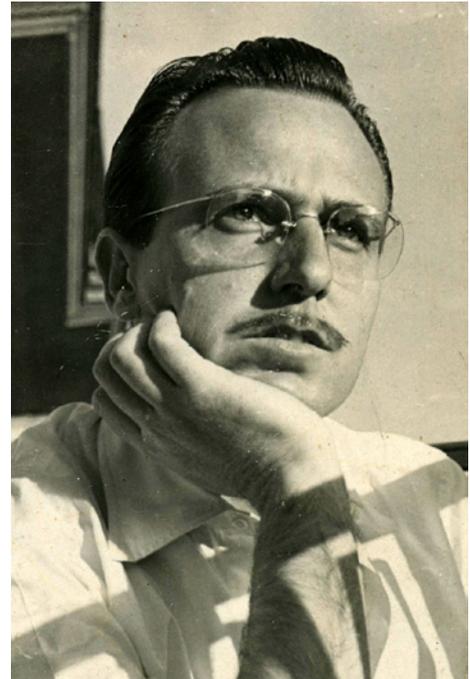
"La década de 1945 al 55 es quizás una de las más interesantes de nuestra arquitectura actual. Es una época de lucha, en la que los arquitectos que se proponen incorporar de nuevo a España a las grandes corrientes arquitectónicas universales, tropiezan con una serie de dificultades que, en mi opinión, resultaron muy beneficiosas. La escasez de trabajo llevó a disponer de más tiempo para cada proyecto; la escasez de ambiente a 'dejarse la piel' para demostrar que aquello tenía valor; la escasez económica y de materiales a buscar soluciones muy pensadas y muy auténticas; la escasez de documentación extranjera impidió un exceso de influencia ajena" (01).

Enrique Sancho Ruano [Fig. 01] estudia Arquitectura en Madrid y obtiene su título en 1952. Ese mismo año se traslada a Murcia, donde desarrollará toda su trayectoria profesional, colegiándose en ese mismo año con el núm. 6. A partir de 1953 trabajará durante unas décadas como arquitecto de la Diputación de Murcia y, gracias a sus convicciones religiosas, ejercerá también como arquitecto de la Diócesis de Cartagena. Esta posición privilegiada para poder realizar proyectos diversos va a ser aprovechada por un joven arquitecto que en todo momento tratará de incorporar el lenguaje nuevo de la arquitectura en una ciudad de provincias, tradicional y anclada en el pasado.

A su llegada a Murcia, Sancho encontrará un reducido grupo de arquitectos y una arquitectura moderna balbuceante, con escasos ejemplos. Daniel Carbonell (compañero de promoción de Miguel Fisac), Damián García Palacios, o Eugenio Bañón colegiados núms. 2, 3 y 4 respectivamente, junto con Pedro Cerdán Fuentes serán sus compañeros en la ciudad durante la década. En este periodo, Carbonell desarrollará las fases II y III del barrio de Vistabella partiendo del proyecto de José-Luis Díaz de León, con un lenguaje tradicionalista como lo atestigua la iglesia 'neobarroca' del barrio. García Palacios aprovechará la apertura de la Gran Vía, tras el derribo de los baños árabes, para realizar el proyecto de un edificio ecléctico e historicista en la avenida. Frente a este continuismo, en 1956 Prieto Moreno, desde Madrid, levantará el edificio del Gobierno Civil, éste ya sí, con un lenguaje exterior e interior claramente racionalista, de influencia italiana, y quizás el mejor exponente del racionalismo en Murcia en los cincuenta.

El arquitecto Carlos Flores escribe a este respecto:

"Un arquitecto joven de nuestros días siente a priori desinterés por el trabajo que puedan realizar sus colegas graduados con anterioridad a 1936... Esta separación viene acentuada además por el hecho de que los arquitectos mayores apenas sienten un interés por la arquitectura como problema de creación ni por el rumbo como suceso cultural" (02).



[FIG. 01]. EL ARQUITECTO ENRIQUE SANCHO RUANO. [Archivo E.S.R.].

(01) ORTIZ-ECHAGÜE, C., "Nuestra arquitectura", conferencia en la Escuela de Arquitectura de Madrid, diciembre de 1966.



[FIG. 02]. ENRIQUE SANCHO Y PEDRO CERDÁN, HOSPITAL PSIQUIÁTRICO, EL PALMAR, MURCIA. [ARCHIVO E.S.R.].

Sancho Ruano, comienza su trabajo como arquitecto con el nuevo Hospital Psiquiátrico [Fig. 02], que proyectará en la Diputación Provincial junto con Pedro Cerdán. Cerdán llevará a cabo en 1953 el proyecto del Hospital Provincial, un volumen rotundo y limpio de ornamento:

“Han desaparecido molduras, recercados y elementos emblemáticos, y la arquitectura se expresa con sinceridad formal y sin concesiones ornamentales, exceptuando la portada central en la que por otra parte, se produce una simplificación decorativa que alcanza a los órdenes arquitectónicos” (03),

y posteriormente, en 1957, desarrollarán juntos el Psiquiátrico, una obra inaugurada en 1965, depurada y adscrita a los planteamientos de la nueva arquitectura.

Poco después, en 1958, Sancho realiza el proyecto del Club Remo [Fig. 03] junto al río Segura, que le proporciona notoriedad por la popularidad del club entre la burguesía murciana. La absoluta modernidad y contemporaneidad del boceto publicado en el diario ‘La Verdad’, nos muestra a un joven arquitecto comprometido con la época que va tener lugar en la década posterior. Es un edificio apoyado por las posibilidades del hormigón armado y los escasos recursos materiales y constructivos disponibles; su composición genera planos volados sobre el río, formando terrazas, con las fachadas desenvueltas como un collage de diversos materiales. En él, Sancho Ruano comenzará a manejar el concepto de obra de arte total: Muñoz Barberán llevará a cabo una vidriera abstracta para la escalera, Carpe un mural de mármol negro y, acaso también, el dibujo del suelo del salón social del club.

La arquitectura litúrgica

Hasta principios del s. XX, el espacio de las iglesias reflejaba la separación existente entre el clero y los fieles. El altar se ubicaba alejado, elevado y la configuración de los bancos en la nave impedía la visibilidad y participación de los fieles. Las devociones locales habían multiplicado el número de imágenes, altares, etc., lo que contribuía aún más al distanciamiento de la comunidad. Surgieron entonces diversos movimientos que pretendieron una renovación litúrgica y la recuperación del valor de la ‘Asamblea’: fue el llamado ‘Movimiento Litúrgico’.

Después de la Segunda Guerra Mundial, con la reconstrucción de Europa, la Iglesia, que también necesitaba reponer sus edificios dañados, se ve obligada a adaptarse a la nueva situación social y económica. El

(02) FLORES, C., *Arquitectura española contemporánea*, Aguilar, Madrid, 1960, p. 216.

(03) HERVÁS AVILÉS, J.-M., *Cincuenta años de arquitectura en Murcia*, p. 61.



[FIG. 03]. ENRIQUE SANCHO, CLUB DE REMO, MURCIA. DIARIO LA VERDAD, 08-08-1958.

Papa Pío XII, con la publicación de la encíclica *Mediator Dei et hominum* (1947), inicia una reforma litúrgica progresiva, estableciendo sus bases pastorales y doctrinales. A partir de entonces empiezan a aplicarse esos postulados y las nuevas iglesias tratarán de adaptarse a la moderna liturgia. Al mismo tiempo que se produce esta reforma litúrgica, se incorpora también el arte contemporáneo al programa iconográfico de las iglesias. En 1952, la Santa Sede emitió la instrucción *De Arte Sacra*, que enfatizaba el vínculo entre la liturgia y el arte sacro.

Todo este espíritu reformista culminó con el anuncio (1959) del Concilio Vaticano II, convocado por Juan XXIII en 1962 y clausurado por Pablo VI en 1965. Se pretendía que el Concilio fuera una especie de 'aggiornamento' o puesta al día de la Iglesia, y de hecho proporcionó una apertura dialogante con el mundo moderno. Uno de sus fines era la renovación de la vida cristiana de los fieles a través de la adaptación de la disciplina eclesial a las necesidades y métodos de su tiempo.

El Concilio Vaticano II recogió e hizo suyas las tareas del Movimiento Litúrgico y las reformas que proponía, reflejadas en el *Sacrosanctum Concilium* (Constitución sobre la Sagrada Liturgia), primer documento promulgado por Pablo VI (1963) en el marco del Concilio (Fernández Cobián). Se proponía un nuevo concepto de templo, que desde de entonces dejaría de ser experimental para alcanzar difusión general (04). Es importante destacar la figura del Papa Pablo VI en cuanto a su compromiso explícito con el mundo contemporáneo:

"Amaremos nuestro tiempo, nuestra civilización, nuestra técnica, nuestro arte, [...] nuestro mundo. Amaremos esforzándonos por comprender, por compartir, por estimar, por sufrir, por servir" (05).

Y, también, la trascendencia de este compromiso a la hora de incorporar el nuevo lenguaje contemporáneo, tanto a la arquitectura como al arte. Las corrientes renovadoras asumieron los principios de la modernidad, devolviendo sentido al culto y adoptando una opción 'cristocéntrica' en contraposición a las devociones locales (06).

En España, el proceso de modernización de la arquitectura sacra será abordado por la generación que se formó después de la Guerra



ENRIQUE SANCHO, VISTA DEL EDIFICIO DEL CLUB DE REMO, MURCIA.

(04) FERNÁNDEZ COBIÁN, E. 'El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea', (tesis doctoral) p. 20.

(05) BATTISTA MONTINI, G. *Intervención en el Congreso del Apostolado de Laicos*. Milán, 1957. [Fuente: *Revista diocesana milanese*, XLVI, 1957, p. 456].



[FIG. 04]. MIGUEL LOSÁN, ANGEL TROMPETERO, IGLESIA EL PALMAR.

Civil, a la que pertenece Sancho Ruano. Sus componentes superaron el aislamiento de los años de la posguerra y consiguieron alcanzar el nivel de la arquitectura europea. Los recursos de la arquitectura historicista estaban agotados y la arquitectura sacra y el Movimiento Litúrgico ofrecían la oportunidad de experimentar y modernizar la arquitectura española. La convivencia con artistas que compartían generación e inquietudes contribuyó al desarrollo de las nuevas iglesias, con la incorporación del arte contemporáneo desde el momento de la concepción del proyecto, como parte del programa y no como ornamentación añadida. Los edificios más destacables de la arquitectura sacra de la época son las iglesias de Miguel Fisac, y también las de Alejandro de la Sota y Fernández del Amo en los poblados del Instituto Nacional de Colonización.

Es difícil conocer cuáles fueron las influencias o la información con la que contaba esta generación —y más concretamente Sancho Ruano— cuya biblioteca personal ha desaparecido en su mayor parte. Se puede considerar la influencia y difusión que supuso la Exposición de Arte Sacro de Vitoria (mayo 1939), coincidente con el periodo de formación del arquitecto, en la que se mostraron planos y maquetas de arquitectos europeos y también otros objetos vinculados con la Iglesia: arte, mobiliario, mosaicos, dibujos, grabados... Como referencias impresas de apoyo, en 1960 se publicó un número monográfico de la revista *Arquitectura* dedicado a la arquitectura sacra (núm. 17), y en pleno Concilio Vaticano II apareció la revista *ARA, Arte Religioso Actual*, cuyo objetivo fue la difusión de ejemplos para arquitectos y artistas [Fig. 04] mediante ejemplos de obras internacionales. Además, la revista añadía artículos —escritos en su mayoría por religiosos—, sobre organigramas, funcionalidad litúrgica, espacios para la celebración de sacramentos... En 1963, en la publicación *Iglesias Nuevas de España*, de Arsenio Fernández Arenas (O.P.), se definían ya los recursos tipológicos y funcionales de las iglesias modernas, junto con diversos ejemplos construidos, incluyendo plantas de los edificios y abundantes fotografías. También en 1963, del 8 al 11 de octubre, el Ayuntamiento de Barcelona organizó las *Conversaciones de arquitectura religiosa*, que fueron publicadas al año siguiente. En su comisión organizadora figuraban arquitectos como Solá Morales, Moragas, Ribas Piera... (07).

Para la Iglesia, el verdadero templo es Cristo y con Él —mediante la acción del Espíritu Santo— todos los cristianos son miembros de su cuerpo místico. De ahí que no se deba confundir entre 'Iglesia' (el cuerpo místico de Cristo, el conjunto de fieles) e 'iglesia', lugar donde la primera se reúne, el templo. Además de carácter sacro, la iglesia tiene carácter funcional, ya que su dimensión y disposición está íntimamente ligada a las actividades que en ella se realizan (Fernández Cobián).

Directrices para la nueva arquitectura litúrgica

En el periodo que se estudia, se entiende la iglesia como un lugar de reunión, frente a la iglesia como lugar de oración personal (id.). La iglesia debe ser:

“un espacio capaz que ha de asumir cuatro funciones básicas: ser el lugar donde se congregan los fieles para orar; ser el lugar de la proclamación de la Palabra de Dios y de la celebración eucarística; ser el lugar de la celebración de los restantes sacramentos; y ser el lugar de oración y adoración del Santísimo Sacramento. El orden [...] no es casual, sino que responde

(06) DELGADO ORUSCO, E. *¡Bendita vanguardia! Arquitectura religiosa en España 1950-1975*, Ediciones Asimétricas, Madrid, 2013.

(07) AA. VV. *Conversaciones de arquitectura religiosa. Barcelona del 8 al 11 de octubre 1963*, Publicaciones del Patronato Municipal de la Vivienda, Barcelona, 1965.



a una jerarquización conceptual nada despreciable; es más, este orden se constituirá en un frecuente tema de discusión durante el periodo que nos ocupa, en especial el problemático cuarto puesto asignado a la adoración de la Eucaristía” (08).

Aunque existen diversos tipos de iglesias (desde el oratorio a la basílica), el tipo que mejor define la espiritualidad del s. XX es la parroquia: una comunidad de fieles junto a un sacerdote. A ese respecto, Juan Plazaola, en su artículo “La planificación del santuario”, publicado en el primer número de *ARA*, afirmaba que la técnica moderna suponía la absoluta libertad en la forma y en el espacio: “[...] con la libertad vienen los riesgos [...], los riesgos no deben movernos a renunciar a la libertad, sino a usar de la razón para superarlos” (09). Inducía así a una búsqueda racional de soluciones que recogieran los principios esenciales de la liturgia y el culto: “reuníos en mi nombre”.

La liturgia era ahora asunto de todos los fieles, no sólo del clero; era necesario desacralizar la liturgia y darle vida y para ello era necesario la ordenación del espacio cultural y el estudio de la distribu-

[FIG. 05]. ENRIQUE SANCHO, INTERIOR DE LA IGLESIA DEL COMPLEJO DE ESPINARDO, [Fotografía de Fernando García].

(08) FERNÁNDEZ COBIÁN, E. op. cit., pp. 50-52

(09) PLAZAOLA, J. (S.J). “La planificación del santuario”. *ARA Arte Religioso actual*, núm. 1, Madrid, julio 1964.



[FIG. 06]. VIDRIERA IGLESIA DE EL PALMAR, [Fotografía de Fernando García].

ción de la Asamblea. En una capilla, o lugar pequeño, la tarea era sencilla, todos los asistentes se agrupan en torno al sacerdote. Pero en las iglesias grandes, en las parroquias, el arquitecto debía equilibrar dos tensiones: el oído de la Palabra (que genera un movimiento horizontal y longitudinal) y la ofrenda oración o Sacrificio (de movimiento vertical y circular). El arquitecto debe señalar el eje principal de dirección, pero también subrayar un espacio central. Afirmaba Plazaola que un “círculo con un eje privilegiado” parecía el mejor esquema desde el punto de vista simbólico y funcional. En ese sentido, la solución más conveniente era una planta parecida a un recinto abierto por uno de sus ejes: en este eje principal se situaría el altar, sede presidencial de la Asamblea. Pero lejos de imponer esquemas fijos, Plazaola reconocía que los esquemas de planta podían ser variados, con el objetivo principal de que la comunidad pudiera distribuirse en torno al Santuario para conseguir la “adaptación al espíritu y sensibilidad de una comunidad determinada en esta época determinada”.

Para la sensibilidad del momento, todo el espacio de la iglesia debía considerarse zona de celebración, era necesario acabar con la idea de que ‘la liturgia era cosa de clérigos’. Se debía hacer expresivo y real el sacerdocio de los fieles, “generando ambientes de participación inmediata simple, ingenua y personal” (10). El presbiterio no debía tener nada de impresionante; la Sede debía ser accesible y llana, no parecer un trono y no elevarse excesivamente el presbiterio, sólo lo necesario para garantizar la visión y audición de la Asamblea. El arquitecto debía diseñar el espacio de forma pragmática (funcional) y simbólica simultáneamente.

En 1964 se celebró el Primer Seminario de Edificios Religiosos (Madrid, 28 de septiembre a 2 de octubre de 1964), organizado por el Ministerio de la Vivienda a través del I.N.V. Entre los arquitectos asistentes destacan Miguel Fisac (ponente) Francisco Coello de Portugal, Antonio Fernández Alba y José-Luis Fernández del Amo. Aunque la celebración es posterior a los proyectos que en este artículo se exponen, es interesante referenciarla porque, a modo de conclusión y de directrices para las nuevas construcciones, recoge claramente las experiencias de la década previa en la que se enmarcan las iglesias de Sancho Ruano (11).

Del mismo modo, y por razones de difusión igualmente interesantes, en el núm. 5 de *ARA*, el editorial reflexionaba sobre renovación parroquial, tanto desde el punto de vista social como arquitectónico. Evidentemente, también recogía toda la experiencia previa:

“Precisar y clarificar ideales fundamentales, casi criterios de orientación, en un IDEOGRAMA de principios renovadores en la triple proyección de sociología religiosa, de liturgia y de arquitectura, y también en un ORGANIGRAMA del conjunto parroquial, en sus dimensiones de culto, de formación, de apostolado y de caridad. No se trata de esquemas cerrados y fijos, sino susceptibles de muchas posibilidades de amplitud y de matización.” (12).

El ideograma, que a modo de esquema se facilitaba en la revista y que relacionaba directrices litúrgicas con respuestas arquitectónicas y artísticas, aparecía así:

(10) PLAZAOLA, J. op. cit.

(11) AA.VV. *Seminarios del INV. Edificios Religiosos*, 3. Ministerio de la Vivienda, Madrid, 1965.

(12) “Renovación Parroquial”. *ARA Arte Religioso Actual*, núm. 5. Madrid, julio 1965. pp. 3-4.

IDEOGRAMA DE RENOVACIÓN: ORIENTACIONES DE SOCIOLOGÍA RELIGIOSA

- 1 Un sincero deseo de vida cristiana más comunitaria como irradiación de caridad.
- 2 Afán de autenticidad traducido en una veracidad ideológica y sinceridad consecuente.
- 3 Deseo de superar las actitudes superficiales y frívolas, con un esfuerzo de profundizar en las bases religiosas y sus proyecciones morales.
- 4 Tres matices fundamentales en la renovación: el movimiento bíblico, el movimiento litúrgico y la inquietud sociológica.
- 5 Visión de la Iglesia como Cuerpo Místico de Cristo. Iglesia viviente y no templo material. De ahí la primacía de las personas —miembros vivos— sobre las cosas.
- 6 Sentido ecuménico de irradiación. Más diálogo comprensivo y convincente; menos imposición y paternalismo.
- 7 Prurito de sencillez, austeridad y humildad frente a lo suntuario, ostentoso o monumental.
- 8 Necesidad de crear clima de paz acogedora, sedante y atractiva para el hombre actual —creyente o no— y busca de realidades superiores.

DIRECTRICES LITÚRGICAS FUNDAMENTALES

Nueva concepción del templo, como casa de la asamblea cristiana, que se reúne para tributar culto al Dios presente en ella misma. Especial presencia de Dios, diferente de la presencia sacramental del sagrario.

El culto divino valorizado y centrado en la acción litúrgica principal, la celebración comunitaria de la Santa Misa Dominical.

Proceso creciente de incorporación y participación activa de los fieles en los ritos con vivencia íntima de los misterios religiosos.

La administración de los sacramentos, como cauce ordinario de aplicación personal de los frutos de gracia del sacrificio de Cristo. Diferentes exigencias funcionales y ambientales en su aplicación.

Legitimidad y ordenación de otras manifestaciones de piedad cristiana y devociones privadas, aprobadas por la Iglesia y que deben encontrar su ambiente propio en el templo.

NORMAS ARQUITECTÓNICAS Y ARTÍSTICAS

1 Calidad, noble belleza, dignidad y especial cuidado y delicadeza en cuanto se relacione con el culto de Dios o servicio religioso. El homenaje —no material, sino formal— del hombre a Dios a través de la belleza artística.

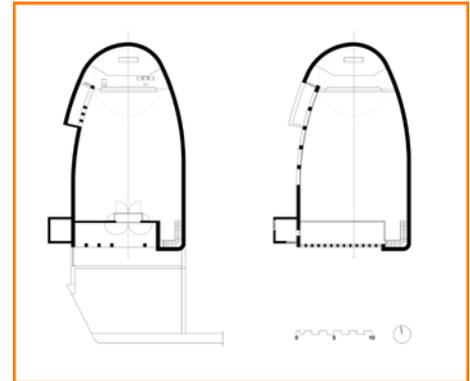
2 Funcionalismo litúrgico y cultural, aptitud de los edificios y las cosas para el fácil y solemne desarrollo de la acción litúrgica.

3 Significación y expresividad religiosa. Creación de los ambientes religiosos propicios para fomentar la devoción y participación personal.

4 Utilización de los avances técnicos al servicio cultural y pastoral. Acústica, visibilidad, aireación, economía, etc.

5 Soluciones plásticas y estéticas de noble belleza pro de sencillez, que atraigan por su sobriedad y modestia, de auténtico espíritu evangélico.

Con el mismo afán divulgativo, la ya citada publicación *Iglesias Nuevas de España*, de Arsenio Fernández Arenas (O.P.) en 1963, después de exponer y analizar un interesante catálogo de las nuevas iglesias españolas, abordaba el problema de las plantas, de la presencia física de los edificios y del sentido cultural de la luz como recurso expresivo (13).



[FIG. 07]. PLANTAS DE LA IGLESIA DE BARRANDA, [Redibujo de los autores].



DETALLE DEL RETABLO DE LA IGLESIA DE BARRANDA.



[FIG. 08]. ENRIQUE SANCHO, INTERIOR IGLESIA DE BARRANDA, [Fotografía de Fernando García].

El problema de la planta no era tal, ya que consideraba la concepción global del edificio (planta, alzado, cubierta), una concepción plástica del espacio ajena a la caracterización clásica de las plantas (basilical, cruciforme, central...). "No existe una planta moderna definible en una forma geométrica, el valor de la finalidad interna prevalece sobre la forma externa" (Fernández Arenas).

"El espacio sacro es fundamentalmente un lugar donde los fieles se congregan, oran y ofrecen el Sacrificio litúrgico. El móvil principal de todo arquitecto debe ser, por tanto, ése, no otra preocupación estética o historicista. La acción litúrgica es social y comunitaria [...]. De tal forma que los fieles no deben estar allí como espectadores, sino como actores [...] participación en la Misa, Misa comunitaria, Misa dialogada" (14).

(13) FERNÁNDEZ ARENAS, A. (O.P.). *Iglesias Nuevas de España*. Ediciones La Polígrafa. Barcelona, 1963.

(14) FERNÁNDEZ ARENAS, A. (O.P.). *Iglesias Nuevas de España*. Ediciones La Polígrafa. Barcelona, 1963, p. 88.



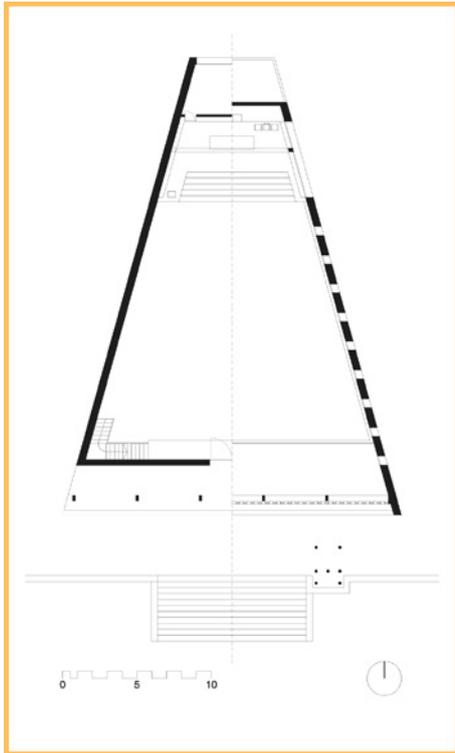
El análisis de las obras le lleva a detectar una tendencia común en los ejemplos estudiados: la subordinación de formas, planos, espacios y volúmenes sometidos a uno central; el altar como centro espiritual y material de todo el interior. Se trata de la tendencia que denomina 'centralizadora' o 'concentradora' —lo que Fisac llama 'convergencia'—, con la que el autor pretende conseguir los medios que permitan esta 'concentración' [Fig. 5]: La convergencia de muros, a un lado o ambos del altar [Fig. 05], o la transformación de un sector del muro en una curva a modo de ábside. La elevación del nivel del presbiterio, facilitando la visibilidad de los fieles, y la elevación gradual del techo para convertir el altar en el lugar de preeminencia. La utilización de la luz, dirigida hacia el altar, intensificándola sobre éste y evitando el deslumbramiento de la Asamblea. La luz proviene del fondo de la nave, de modo que la incidencia es frontal sobre el altar —y trasera a los fieles— o se derrama sobre el altar desde lucernarios en cubierta o rasante sobre los muros curvos o convergentes con él. La de la atención se centra en el altar y desaparece la ornamentación que pueda distraer el carácter principal del mismo.

Además, al abordar la cuestión de la presencia física de las iglesias, acepta las cuestiones y avances técnicos de la arquitectura del momento, cada elemento expresa su función, ya sea ésta sustentante, de apoyo, cierre u ornamento. Considera que la arquitectura moderna es adecuada para la expresión del espacio religioso:

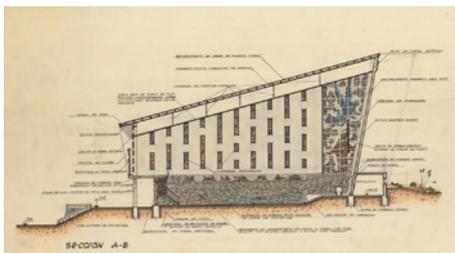
[FIG. 09]. ENRIQUE SANCHO, IGLESIA DE ESPINARDO, [Fotografía de Fernando García].

(15) FERNÁNDEZ ARENAS, A. op. cit., p. 92.

(16) FERNÁNDEZ ARENAS, A. idem., p. 93.



[FIG. 10]. PLANTA DE LA IGLESIA DE ESPINARDO, [Redibujo de los autores].



SECCIÓN TRANSVERSAL DE LA IGLESIA DEL COMPLEJO FRANCISCO FRANCO, ESPINARDO, MURCIA.

“...espacios internos útiles, no sólo porque físicamente se adaptan a las nuevas exigencias litúrgicas, sino porque están capacitados para crear un ambiente religioso menos superficial y más austero” (15).

Destaca así tres características aplicables a la construcción de iglesias para el nuevo tiempo:

1. Aceptación de los materiales nuevos, el acero y el hormigón, susceptibles de recibir un valor religioso y artístico.
2. Valoración de la propia función de cada elemento, sin negar ni disimular su carácter, utilizando los medios técnicos adecuados (sinceridad y verdad). El principal ornamento debe ser la lógica constructiva y la verdad de los materiales. La técnica nueva exige formas nuevas apropiadas.
3. Renuncia al ornamento, a la monumentalidad y a la ostentación. La monumentalidad de la iglesia no se debe a su tamaño, sino a su significación, “la mejor riqueza y el más bello adorno son la sinceridad de las formas y la verdad de los materiales dedicados a Dios” (16).

Fernández Arenas reflexiona también sobre el uso de luz en las nuevas iglesias:

“Esta importancia no está en la cantidad de luz que reciben, sino en su carácter cultural [...] la luz no es sólo una necesidad práctica dentro del templo, sino una exigencia litúrgica [...] (que) emplea frecuentemente conceptos relativos a la luz y al sol como símbolos de Dios y de su Gracia.” (17).

Para conseguir una ‘luz religiosa’, el recurso más común es la recuperación de la vidriera artística en los templos modernos. Las vidrieras tienen distintas funciones en la nueva arquitectura, el vidrio pertenece a la arquitectura como parte de la construcción. Las vidrieras ocupan grandes superficies hasta convertirse en muros de cierre, gracias a la tecnología y a los nuevos materiales, y dan lugar a recursos como el muro traslúcido. Las vidrieras tienen carácter decorativo, sirven de soporte a movimientos plásticos no figurativos y permiten la incorporación del arte contemporáneo en el templo. Las vidrieras son fuentes de luz [Fig. 06], la luz interior de las iglesias no es natural, sino transformada por los elementos vítreos colocados en una posición intencionada y decorativa, “los muros son fuentes de la luz interior”. Es importante la intención de crear una iluminación interior especial, sorprendente, ajena a la que habitualmente se aprecia:

“hay un sentido de expresar algo misterioso, religioso, sagrado, luminoso. La luz recibe así un carácter cultural actualizando el misterio simbólico [...] de la acción litúrgica.” (18).

Cuatro iglesias de Enrique Sancho Ruano en Murcia

En la década de los años sesenta, la arquitectura vuelve a tener un papel relevante en la Región de Murcia gracias a la coyuntura económica del desarrollismo que pone fin a los años de la autarquía de la década de los cincuenta. La introducción de un lenguaje moderno y la apuesta por la modernidad en un territorio culturalmente atrasado vendrá de la mano, entre otros, de Enrique Sancho Ruano. El arquitecto considera el ámbito religioso como un espacio contemporáneo, limpio y al servicio de la comunidad, tal como establecería el Concilio Vaticano II. Sancho propone

(17) FERNÁNDEZ ARENAS, A. *ibídem*. P. 96.

(18) FERNÁNDEZ ARENAS, A. *ibídem*, p. 97.

(19) GARCÍA, F., “El simbolismo de las iglesias de Fisac”, *Informes de la Construcción*, núm, 58, 503, 19-32, jul-sep 2006, p. 26.

también la incorporación de arte contemporáneo como máxima expresión de la religiosidad del momento. El arte sacro se une a la arquitectura desde la fase de proyecto, aparece ya en los planos, deja de ser ornamentación posterior añadida. Sancho concibe un espacio donde el arte contemporáneo y los artistas se manifiestan en los edificios que proyecta, en busca de ‘una nueva monumentalidad’, el nuevo lenguaje de una época.

En su condición de arquitecto de la Diócesis, Sancho Ruano llevará a cabo un número notable de iglesias parroquiales hasta los años ochenta. En la biblioteca del despacho de su casa, todavía se conserva la *Arquitectura española contemporánea* de Carlos Flores, *Las nuevas Iglesias de Europa*, y algunos números de *ARA* dedicados a la concepción del nuevo templo.

Quizás Miguel Fisac fuera su primera referencia a la hora de abordar el hecho religioso. En 1954, Fisac obtendrá la Medalla de Oro de Arquitectura en la Exposición Internacional de Arte Sacro de Viena por la iglesia de los Dominicos de Valladolid:

“Las nuevas formas y los nuevos materiales empleados en su construcción atrajo la atención, no sólo de arquitectos, sino de liturgistas, que buscaban otras expresiones nuevas para presentar los ámbitos sagrados, dotados de sencillez, y de utilidad, en los que poder manifestar su vida en unidad y en fe” (19).

La iglesia de los Dominicos iniciará por un lado la sinceridad en los materiales y el poder de la expresividad en su desnudez; y, por otro, el proceso del dinamismo espacial, generando una tensión hacia el altar. Pero será entre 1958-1960, con la iglesia de la Coronación en Vitoria, cuando Fisac culminará su investigación sobre el espacio convergente en la liturgia, iniciado con el concurso para la iglesia de San Florián en Viena en 1953. El muro estático de materialidad pesada y el dinámico por el que se desliza la luz, junto con las posibilidades de la ésta para modelar el espacio, serán recursos que Sancho Ruano asumirá y pondrá en práctica en sus iglesias de Murcia.

Iglesia de La Candelaria, Barranda

Proyecto 1960, inauguración 1964.

La iglesia de Barranda es la primera en el tiempo de esta serie de cuatro. Sancho Ruano experimenta en ella con los recursos de la arquitectura contemporánea y aplica los principios del Movimiento Litúrgico. Cabe suponer que el arquitecto debía conocer las experiencias previas de Miguel Fisac, especialmente en la iglesia de la Coronación de Vitoria (1957-1960). Es destacable la cercanía en el tiempo entre el proyecto de Fisac y el de Sancho Ruano; incluso es probable que la Coronación no estuviera acabada cuando se inicia el proyecto de Barranda.

El espacio interior del templo resulta concordante con la renovación litúrgica de ese tiempo. Incluso, en este caso, resulta destacable la implicación de la población, que llegó a construir su iglesia con el trabajo de los propios vecinos, un paso más en la identificación entre la comunidad y el espacio total. La situación entre medianeras del solar ocupado por la nueva iglesia, hubo de condicionar en gran medida las proporciones del edificio. El templo es una nave única que se estrecha conforme avanza hacia el ábside, donde se curva formando el presbiterio: “un muro envolvente, blanco, ciego y liso hacia el altar como génesis del espacio religioso” (20).



DETALLES DEL FRONTIS DE LA IGLESIA DE ESPINARDO.

(20) SOLA SÁNCHEZ, F. “El lenguaje arquitectónico de la iglesia de Barranda”, en *50 Años del Nuevo Templo. Barranda 1964-2014*. Ed. Parroquia de Nuestra Señora de la Purificación de Barranda. Murcia, 2014, p. 31.

(21) Diario *ABC*, 07-05-1965.



[FIG. 11]. ENRIQUE SANCHO, IGLESIA DE CABO PALOS, [Archivo E.S.R.].

Como contraste, el otro muro convergente es de mampostería de piedra, construido 'in situ' por los propios vecinos. Es probable que el muro estuviera pensado en ladrillo, como en otras iglesias del arquitecto, y que los materiales y mano de obra de que disponía lo llevaran a cambiar su construcción. La contraposición de la materialidad de los muros de la nave, expresando ambos su sinceridad constructiva, afianza el espacio con lugar en que se encuentra. El uso y disposición de los muros es un logro formal y espacial, pero también constructivo y estructural, que permite la aplicación de técnicas tradicionales en la ejecución del templo [Fig. 07]. El muro de carga actúa como una cáscara autoportante, elimina las esquinas de la nave tradicional rectangular y resuelve simultáneamente el cerramiento y la estructura, a la vez que modela y acentúa la espiritualidad del espacio.

El espacio alcanza su mayor altura sobre el altar, donde se produce el escalonamiento de la cubierta en el que se sitúa un lucernario que baña el muro curvo. El dinamismo del techo, a modo de quilla, disminuye de anchura y altura sobre el eje que nace en el presbiterio, al tiempo que acentúa la sensación de altura y verticalidad de la cabecera y el valor simbólico del espacio.

La luz natural se utiliza casi como un material de construcción, añade sugerencias a la atmósfera del espacio interior y apoya la celebración de la liturgia. Por su parte, el lucernario inserto en el cambio de altura del techo baña en rasante el muro curvo que configura el altar. La procedencia de la luz queda oculta a los fieles y provoca la sensación de la 'desaparición' del techo del presbiterio, al mismo tiempo que genera un espacio de gran espiritualidad, sagrado, ligero y ascendente. En la nave, una vidriera corrida cuya altura impide

el deslumbramiento discurre sobre el muro lateral de mampostería e introduce una luz dorada en interior [Fig. 08]. Sobre el atrio, una gran vidriera en tonos malva permite la penetración de la luz natural en el interior sin perjudicar la visión de los fieles.

El emplazamiento de la iglesia es un espacio claramente desarticulado, un ámbito entre medianeras con fachada directa a la carretera sobre la que se desarrolla linealmente Barranda. En su implantación urbana, la iglesia se separa de la carretera origen del núcleo y forma una plaza para reunión de los vecinos, actual plaza del pueblo. La torre del templo se convierte en hito, no sólo para la población, sino para todo el valle. El atrio aloja las figuras de los apóstoles y cuenta una zona cubierta, resuelta en mampostería, por la que se produce el acceso. En la parte superior, un muro liso con huecos repetidos y ordenados resulta ser un precedente del muro acristalado que Sancho utilizará en otras iglesias. En la parte trasera, el muro permite una cierta independencia visual con relación a las construcciones medianeras y produce la sensación de templo aislado.

El arte contemporáneo se incorpora a la iglesia desde la fase de proyecto, Antonio Hernández Carpe es el artista que colabora en esta ocasión. A modo de tímpano sobre la portada, Carpe desarrolla un gran mural de cerámica con cuatro ángeles músicos; en el atrio, dispuestos de forma asimétrica, se incorporan murales que representan las figuras de los cuatro apóstoles. En el interior realiza un 'vía crucis' en mosaico de cerámica de tonos azules, que se completa mediante un panelado de madera sobre el muro, con el que forma unidad. Un mural en el baptisterio con el bautismo de Cristo completa la intervención del artista.

En el altar, la imagen suspendida de la Candelaria, obra de Hernández Cano, se ve realizada por el tratamiento de la luz. Pero esta configuración original ha sido transformada después con la inclusión de murales neobizantinos que eliminan la serenidad y espiritualidad inicial del espacio.

Iglesia del Complejo Francisco Franco, Espinardo, Murcia.

Proyecto 1963, inauguración 1967.

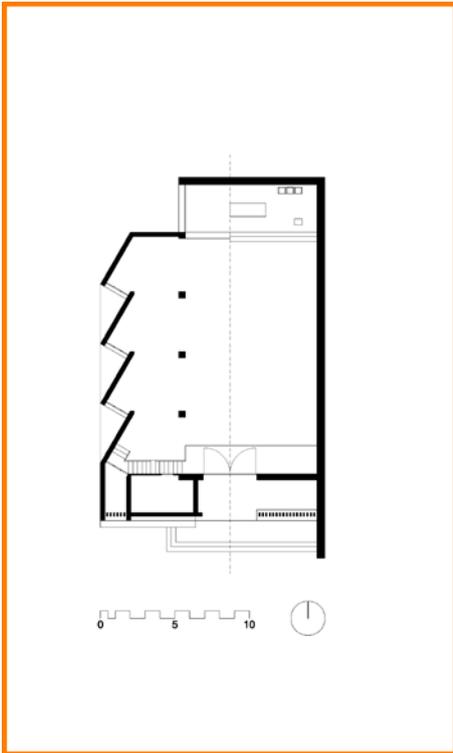
Enrique Sancho realizará en 1963 los proyectos de dos iglesias de similares características, las de Espinardo y Cabo de Palos.

La iglesia de Espinardo está integrada en el conjunto llamado en origen 'Complejo Residencial Francisco Franco' y forma parte de los edificios públicos que configuran y delimitan la plaza de acceso: el pabellón administrativo y el teatro. La iglesia ocupa la posición central de la plaza, con su acceso elevado provisto de una escalinata, a modo de basamento. La entrada al edificio, en su eje, tiene lugar a través del atrio. La disposición del coro sobre el acceso da lugar a una menor altura en sombra, al tiempo que facilita la instalación de una vidriera de traza geométrica, construida con piezas 'primalit' en color dorado. La vidriera permite profundizar en el tratamiento y manipulación de la luz (en este caso matizándola en su color) y en la cualificación del espacio interior.

Todo el exterior se resuelve con revestimiento pétreo, el basamento con piedra oscura del Cabezo y el paño superior con otra clara de No-



DETALLE DE LA TORRE DE LA IGLESIA DEL HOSPITAL PSIQUIÁTRICO, EL PALMAR, MURCIA.



[FIG. 12]. PLANTA DE LA IGLESIA DE EL PALMAR, [Redibujó de los autores].



[FIG. 13] ASPECTO EXTERIOR DE LA IGLESIA DEL PALMAR.

velda. La iglesia cuenta con su campanario exento —a modo ‘campanile’ donde se sitúan tubos sonoros— formado por tubos de acero entrecruzados y rematado por una cruz.

El volumen del templo es troncoprismático, ancho y de baja altura en su acceso [Fig. 09]. En su interior, el avance del espacio de la nave hacia el altar está acompañado por el estrechamiento de los muros laterales. La altura se eleva a medida que la nave converge hacia el presbiterio, potenciado ese encuentro con la incorporación de la luz y el color provenientes de las vidrieras laterales que aportan al altar sugerentes efectos lumínicos.

La función litúrgica se desarrolla con sencillez de líneas, y recursos volumétricos afines a experiencias previas de relación entre la arquitectura moderna y el espacio religioso. La progresión ascendente del espacio interior acentúa el valor simbólico del altar, los dos muros laterales convergentes introducen luz a través del calado alterno de sus huecos verticales. En lo material, el sistema estructural se resuelve a base de muros de carga sobre los que se apoyan las cerchas metálicas que cubren el espacio [Fig. 10]. El techo interior ascendente se encuentra revestido de tabla de madera, al igual que el zócalo a media altura, que protege los muros laterales y potencia el efecto de fuga o convergencia hacia el altar.

Desde el proyecto inicial (reflejado en sus planos), se previó la incorporación del programa iconográfico. En el exterior, frente a la celosía, se desarrolla un conjunto escultórico abstracto, en bronce, obra del escultor Paco Toledo. Representa una escena del Juicio Final, con el Cristo Pantocrátor en majestad, a cuya derecha se reconoce por sus atributos a un grupo de apóstoles, y a su izquierda otro simétrico de ángeles. El proyecto había previsto en el altar un Cristo de hierro forjado, suspendido por finos cables tensados, pero fue sustituido por el relieve escultórico de la Virgen, obra de González Moreno. En el ábside, las vidrieras figurativas de hormigón (de autor desconocido, aunque atribuibles a Carpe) representan dos grandes figuras de santos. Sancho Ruano se encargó de diseñar los bancos y los confesionarios, y seguramente un artista reconocido pudo ocuparse de los restantes objetos litúrgicos, hoy desaparecidos.

La Iglesia de Cabo de Palos (hoy desaparecida), proyectada en los años 1963-64, fue consagrada en 1965 [Fig. 11]. De características similares a la de Espinardo, incorporaba un atrio formado por una pérgola que abrazaba al ‘campanile’. Lamentablemente el templo fue demolido y apenas se conserva documentación:

“Esta mañana han dado comienzo las obras de la nueva iglesia que se construye en la cercana playa de Cabo de Palos. La primera piedra se puso el año pasado en la finca ‘La Cerca’, pero algunas dificultades impidieron seguir con las obras. Hoy continúan y, según cálculos, estarán terminadas para el verano del próximo año. Será de ambiente mediterráneo, con sencillez de líneas y de una total funcionalidad litúrgica. Su forma será troncoprismática, conforme el espacio limitado se acerca al altar. Los muros laterales se irán estrechando en una convergencia hacia el espacio primordial: la zona del presbiterio. Un vía crucis de cerámica separará la zona basamental y la vidriera será a base de vidrio belga, de diversas coloraciones. Tendrá cabida para 350 personas, pero atendiendo a la afluencia turística del veraneo, la iglesia se ampliará en una atrio cubierto, de forma sencilla.” (21)

Iglesia del Hospital Psiquiátrico, El Palmar, Murcia.

Fechas desconocidas, pero posiblemente en torno a 1965.

El templo se encuentra integrado en el proyecto de Hospital Psiquiátrico de El Palmar, realizado por Sancho Ruano en la Diputación Provincial de Murcia. Su posición dentro del conjunto del hospital permite su uso tanto desde el interior del centro como desde el exterior. Una torre-campanario actúa como hito visual para el recinto hospitalario y para toda la población de El Palmar. El acceso tiene lugar a través de un atrio cubierto, delimitado por una celosía de lamas, un recurso que Sancho utilizará en otros edificios de la misma época, como el lateral de la actual Consejería de Sanidad.

La iglesia de El Palmar cuenta con una nave principal a la que se adosa otra secundaria y paralela, cerrada en su exterior por cuerpos en diente de sierra, a modo de capillas laterales que permiten la iluminación natural del espacio [Fig. 12]. La incidencia de la luz oblicua se mantiene por detrás de la Asamblea, sin efecto de deslumbramiento para los fieles. Sobre el atrio y en el lado de la Epístola del altar, sendas entradas de luz natural proporcionan espacios de gran espiritualidad. Las vidrieras, todas con motivos geométricos, modifican el color en función de su orientación con respecto a la nave central: malvas en la situada sobre el atrio, con orientación sur; azules y verdes en las capillas laterales, con orientación suroeste; y doradas en el altar mayor, con orientación oeste y aptas para realzar el efecto luminoso sobre él y crear una atmósfera sagrada.

Tanto el interior como el exterior del edificio incorporan un destacable programa iconográfico [Fig. 13]. En el altar mayor se encuentra un mosaico de pasta vítrea, atribuible a Párraga, y un ángel trompetero en acero, obra de Miguel Losan. Del mismo autor son el 'vía crucis' de acero y madera que se desarrolla a lo largo del muro lateral de la nave, y el Monte Calvario de acero del exterior. En el techo del templo aparecen en la actualidad las cerchas metálicas vistas; pero tanto su tipología y ejecución como el estudio de otras iglesias de Sancho permiten deducir que el acabado original debió contar con un falso techo, probablemente de tablas de madera, como el de la iglesia de Espinardo.

Iglesia de San Isidoro, Los Mateos, Cartagena.

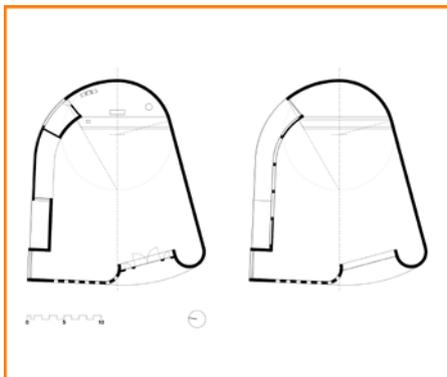
Proyecto 1965, inauguración 1967.

La planta del templo recuerda con claridad a la previa de la iglesia de Barranda, aunque en esta ocasión las condiciones del lugar no determinan de forma tan tajante la solución final. Dos muros curvos delimitan la nave [Fig. 14]; su desplazamiento sobre el eje sitúa al altar en el punto de máxima curvatura y provoca una iluminación lateral-rasante que acentúa el valor simbólico del presbiterio. La inclinación del techo de madera sobre la nave acentúa el valor ascendente y direccional del templo, con una disposición de convergencia de muros y elevación del techo sobre el altar semejante a la ya experimentada en Barranda. En sección longitudinal, el altar cuenta con mayor altura que la nave y permite así una nueva entrada de luz indirecta. La nave se ilumina a través de ventanas laterales en altura (orientadas a norte) y otras alternas en la fachada principal. El tratamiento de la luz evita que se produzcan deslumbramientos que puedan interferir en el desarrollo de la celebración litúrgica.



DETALLE DEL INTERIOR DE LA IGLESIA DE SAN ISIDORO, LOS MATEOS, CARTAGENA.

[FIG. 15]. ENRIQUE SANCHO, IGLESIA DE BARRANDA, [Fotografía de Fernando García].



[FIG. 14]. PLANTA DE LA IGLESIA DE LOS MATEOS, [Redibujo de los autores].

Son evidentes las referencias a la Iglesia de la Coronación de Vitoria, de Miguel Fisac, tanto en el concepto espacial como en los recursos empleados: el muro curvo como expresión de lo divino e inconmensurable, la acentuación del simbolismo ascendente, el uso de luces indirectas que sugieren veladuras... Igualmente, los aspectos formales que expresan la verdad del material —en este caso ladrillo— o la secuencia de las ventanas alternadas, son semejantes a las de Vitoria.

El templo de Los Mateos interpreta el espacio conciliar y la reconciliación de la arquitectura moderna con el espacio religioso: direccionalidad de la planta hacia el altar, simbología y significado de la luz, importancia de la Asamblea con la disposición de los fieles en abanico. El altar está desprovisto de ornamentación y aloja únicamente un Cristo, cuya figura se acentúa con la iluminación rasante del muro curvo (lateral y cenital) en su tramo de máxima curvatura. Como en la iglesia de la Coronación, el encuentro entre los dos muros da lugar a una penetración en el espacio interior que no coincide con el eje de la nave; aunque, en este caso, su solución carece de la solvencia demostrada por Fisac en su iglesia de Vitoria.

Aunque en el exterior Sancho parece querer repetir el gesto de la torre de Barranda [Fig. 15], en esta de Los Mateos el espacio interior se incorpora a la nave y elude articular el encuentro entre las dos direcciones del muro. El de fachada y el lateral se repliegan sobre sí mismos y dan lugar al acceso, delimitado por una losa superior que cubre el ámbito del vestíbulo. Tal vez la solución quedara incompleta por falta de recursos económicos, a la

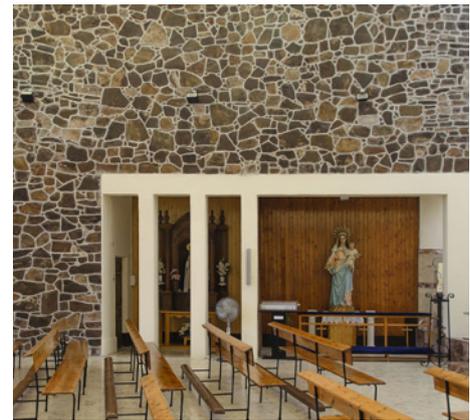
vista de la extensión semejante de la losa tanto al exterior como al interior. No es posible confirmarlo, pero cabe suponer que el espacio bajo la torre pudo alojar el baptisterio.

La iglesia dispuso de vidrieras en su origen, al igual que otras de Sancho Ruano; hay testimonios escritos de ellas y de su iconografía (los cuatro santos cartagenos), aunque fueron objeto de actos vandálicos y han desaparecido. La falta de recursos hizo que fueran sustituidas por anodinos paneles de policarbonato sobre carpintería de aluminio.

Resulta interesante reseñar que una parte de la iglesia se financió con la organización de fiestas, sorteos y la aportación de vecinos del barrio y de Cartagena (la carpintería de madera, bancos y puertas, se fabricó en los talleres del Arsenal, las campanas se fundieron en la empresa Bazán...)

Conclusión

En los años sesenta, la modernidad en Murcia se difundirá principalmente a través del turismo y de arquitectos foráneos de la región. Las obras de Enrique Sancho o Fernando Garrido, entre otros, permitirán descubrir una nueva arquitectura. El análisis de estas cuatro obras de Sancho nos permite comprobar cómo en la arquitectura religiosa, pese a la escasez de medios y recursos, fue posible el desarrollo de una cierta actualización de Murcia con relación al panorama nacional. La introducción del arte contemporáneo y la colaboración de los artistas plásticos impulsó y a la vez ayudó a la comprensión de la arquitectura moderna. ■



DETALLE DEL INTERIOR DE LA IGLESIA DE BARRANDA, MURCIA.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. *ARA Arte Religioso actual*, núm. 1. Madrid, julio 1964.
- AA. VV. *ARA Arte Religioso Actual*, núm. 5. Madrid, julio 1965.
- AA. VV. *Conversaciones de arquitectura religiosa. Barcelona del 8 al 11 de octubre 1963*. Publicaciones del Patronato Municipal de la Vivienda. Barcelona, 1965.
- AA. VV. *50 años del Nuevo Templo. Barranda 1964-1914*. Ed. Parroquia de Nuestra Señora de la Purificación de Barranda. Murcia, 1914
- AA. VV. *Seminarios del INV. Edificios religiosos*, Ediciones INV, Madrid, 1965.
- DELGADO ORUSCO, E. *¡Bendita vanguardia! Arquitectura religiosa en España 1950-1975*. Ediciones Asimétricas, Madrid, 2013.
- FERNÁNDEZ ARENAS, A. (O.P.). *Iglesias Nuevas de España*. Ediciones La Polígrafa, Barcelona, 1963.
- FLORES, C., *Arquitectura española contemporánea*, Aguilar, Madrid, 1960.
- HERVÁS AVILÉS, J.-M., *Cincuenta años de arquitectura en Murcia*. Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia. Murcia, 1982.
- KIDDER SMITH, G.-E., *The new churches oh Europe*, The Architectural Press, London 1964.
- ORTIZ-ECHAGÜE, C., "Nuestra arquitectura", conferencia en la Escuela de Arquitectura de Madrid, diciembre de 1966.

Fecha de recepción: 13 de septiembre de 2016.
Fecha de aceptación: 21 de octubre de 2016.