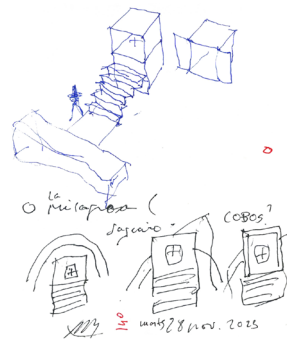


In the small architecture of an altarpiece, Campo Baeza entrusts the expression of the sacred to the unfolding of light within the austere simplicity of a Cartesian construction, which is all the more eloquent the more essential and silent it is, a manifestation of the deepest conceptual richness enclosed in a few, very precise elements. An examination of the project highlights the intellectual kinship between Campo Baeza's personality and the classics of antiquity, in particular the humanists of the fifteenth century such as Leon Battista Alberti and Piero della Francesca.



Alberto Campo Baeza

Pala d'altare nella Basilica della Vergine miracolosa, Madrid, Spagna
Altarpiece for the Basilica-Parish of Our Lady of Miracles in Madrid, Spain

Caterina Lisini

La Basílica de la Virgen Milagrosa di Madrid è un tempio in sobrio stile neogotico eretto nei primi anni del XX secolo dagli architetti eclettici Juan Bautista Lázaro e Narciso Clavería y de Palacios per l'importante Congregazione della Missione dei padri lazzaristi madrileni, da cui proviene il primitivo appellativo di Iglesia de San Vicente de Paúl. La chiesa, divenuta sede di un ampio movimento devozionale ad opera delle Associazioni della Vergine Miracolosa, ne ha mutuato nel corso del tempo il nome, aggiungendolo a quello originario. Quando nel 2023 viene interpellato Alberto Campo Baeza per la realizzazione di un nuovo *retablo* per l'altare maggiore, l'edificio era già stato sottoposto a molteplici trasformazioni, di cui le più recenti soprattutto di semplificazione dell'apparato decorativo, e si presentava asciutto e scarno, nelle snelle forme costruttive delle tre navate e del caratteristico profondo deambulatorio, ma privo di una percepibile *vis* espressiva. Mentre è in corso il compimento della lunga elaborazione del progetto, Campo Baeza esprime in maniera inequivocabile la propria intenzione a proposito della forma e della figura della sua architettura:

L'operazione deve essere semplice e logica, molto semplice e molto logica. [...] Come se stessimo creando una poesia, dove l'accuratezza delle parole e la loro perfetta collocazione sono fondamentali. Come se stessimo creando musica, la perfetta accordatura del nostro strumento musicale è essenziale per la musica divina che riempirà lo spazio¹.

Il λόγος, il pensiero razionale che informa il progetto è quello

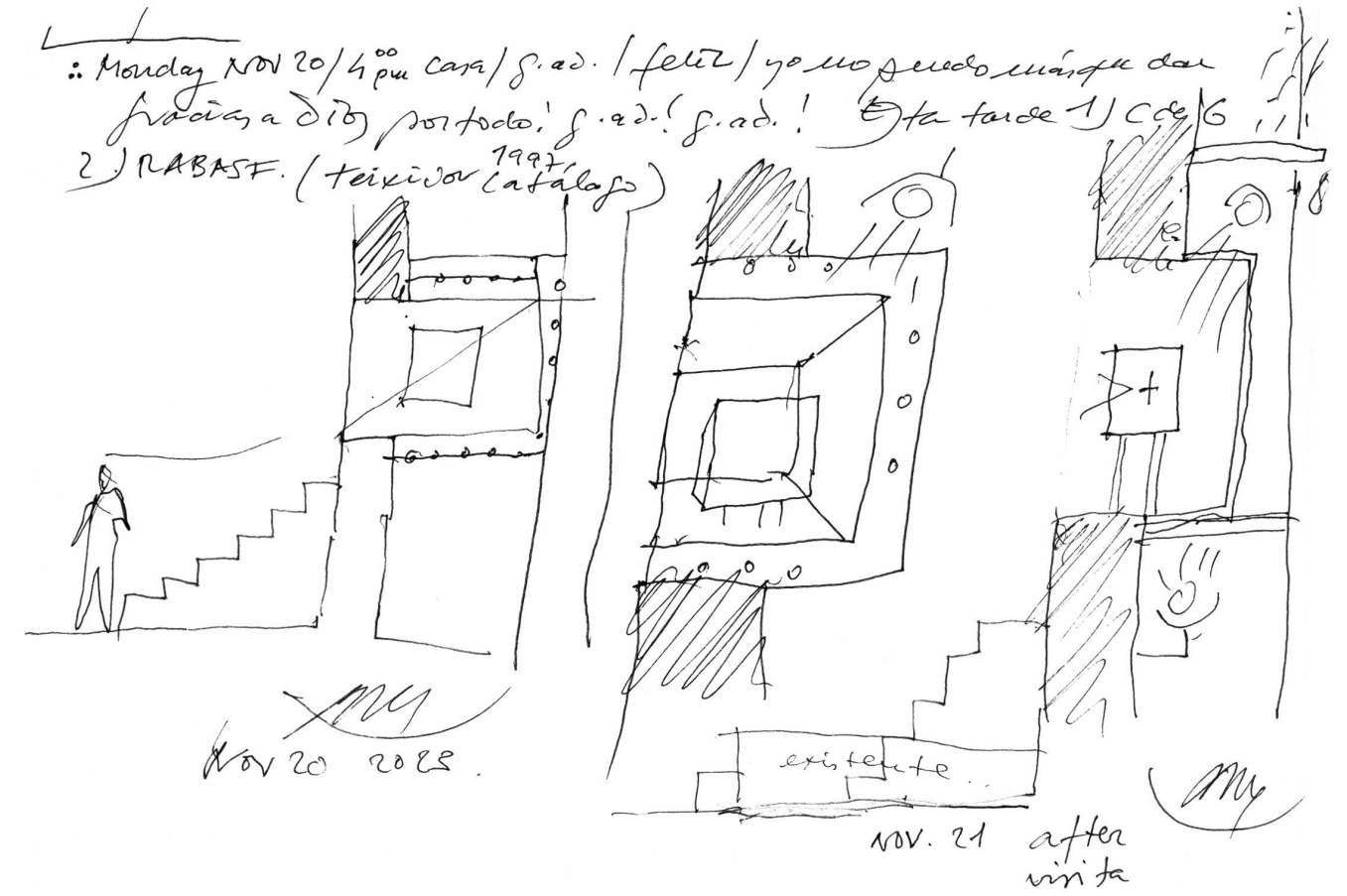
The Basílica de la Virgen Milagrosa in Madrid is a temple in a sober, Neo-Gothic style, built in the early 20th century by the eclectic architects Juan Bautista Lázaro de Diego and Narciso Clavería y de Palacios for the Congregation of the Mission of the Lazarist priests, a Catholic association founded by Vincent de Paul, which is why the original name of the church was Iglesia de San Vicente de Paúl. The church, which became the headquarters of a vast devotional movement run by the Catholic Association of Our Lady of the Miraculous Medal, in time adopted its name, adding it to the existing one.

In 2023, when Alberto Campo Baeza was commissioned to design a new altarpiece (in Spanish, *retablo*) for the main altar, the building had already undergone numerous transformations, the most recent of which were mainly aimed at simplifying its decorative elements. The church thus already appeared as austere and bare, with the slender structural forms of the three naves and the deep ambulatory, yet lacking a clear expressive power. During the long project development phase, Campo Baeza clearly expressed his vision regarding the form and shape of his architecture:

The operation must be simple and logical, very simple and very logical. [...] As if we were composing a poem, in which both the precision of the words and their exact placement is crucial. As if we were playing music, where the perfect tuning of the instrument is essential to produce the heavenly music that will fill the space¹.

The λόγος, that is the rational thought that imbues the project,





di riassumere la complessa figura tradizionale del *retablo* in una forma astratta e ideale che concentri in sé la quintessenza del tabernacolo sacro dell'Eucarestia e che, con la sua forza concettuale e spirituale, vada a costituire il fulcro mistico dell'intero edificio, capace di attrarre immediatamente lo sguardo e il pensiero non appena si varchi la soglia della chiesa. Nel disegnare questa piccola architettura egli traccia, fin dai primi schizzi, la forma perfetta e simbolica di un cubo, saggiata in diverse configurazioni ma sempre collocata in alto, al centro del fondale bianco e liscio della navata maggiore, a collimare esattamente con la linea dello sguardo dei fedeli verso l'altare, appena al di sopra della sagoma del celebrante. Nonostante le minute dimensioni dell'opera, gli schizzi, a guisa di annotazioni rapide e immediate, documentano il progressivo 'farsi' dell'immagine della pala d'altare, dal balenare della prima idea, alla verifica continua delle composizioni plastiche, provate e riprovate anche attraverso la realizzazione di modelli di studio, fino all'affinamento dei rigorosi dettagli della versione definitiva. Campo Baeza sembra procedere in compagnia degli amati classici antichi, e forse, più di questi, in perfetta concordia con gli umanisti e i trattatisti rinascimentali, dove è probabilmente la *compositio*², così come definita da Alberti nel *De Pictura*, a guidare le sue scelte: non soltanto il necessario accordo tra gli elementi di una figurazione, nei termini di disposizione, proporzione, geometria, misura, equilibrio, quanto piuttosto quella particolare armonia di un determinato dispositivo spaziale capace di generare *historia*, vale a dire di possedere una profonda ricchezza di contenuti.

In termini visivi, la costruzione che Campo Baeza apparecchia nella sua rivisitazione del *retablo*, quasi accomunabile ad un'opera pittorica, è verosimilmente leggibile come una composizione albertiana, strettamente connessa alla visione da parte degli astanti in quanto posta ad una precisa distanza dal suolo, dove la particolare e silente forma spaziale di un cubo che contiene iscritta al suo interno la forma dorata e anch'essa cubica del tabernacolo, immersa in una meravigliosa «nuvola di luce»³, costituisce un'espressiva ed esemplare raffigurazione del mistero sacro e inconfondibile della presenza di Dio nell'Eucarestia.

Nel suo famoso saggio su Piero della Francesca Roberto Longhi racchiude in una folgorante immagine l'ingegno e la complessità della pittura del maestro toscano:

Parrebbe che la creazione di Piero, a differenza dell'arte detta d'ispirazione che dall'impulso procede alla revisione freddamente stilistica di esso, tenga per così dire, opposto cammino, e, come abbozzo del quadro, ponga invece proprio un teorema che viene poi dolcemente a rivestirsi e come a intiepidirsi di uno spettacolo. Come Leonardo vedeva le figure nelle macchie dei muri, o meglio, all'opposto di Leonardo, Piero le vedeva dapprima nelle gabbie mute dei teoremi euclidei⁴.

Allo stesso modo, tutta l'opera architettonica di Campo Baeza sembra pervasa da una particolarissima perspicuità spaziale, un'architettura cartesiana, fortemente prospettica, fatta di superfici terse e nette, sottolineate dalla luce, la cui causa ultima può ben essere identificata in quel medesimo «*exercitium geometriae occultum nescientis se mensurare animi*»⁵ che Longhi rintraccia al fondo dell'operazione pittorica di Piero. A sottolineare la specificità della sua architettura, dove la composizione ordina lo spazio con la geometria, la dimensione e la proporzione, Campo Baeza scrive:

consists in distilling the complex traditional element of the *retablo* into an abstract and ideal form that gathers in itself the quintessence of the sacred tabernacle of the Eucharist and which, through its conceptual and spiritual force, is capable of becoming the mystical fulcrum of the entire building. Capable, that is, of immediately attracting the gaze and thought of the visitor the very moment that he traverses the threshold of the church. When designing this small structure, from the very first sketches, Campo Baeza traced the perfect and symbolic shape of a cube. This shape, which he tried out in various configurations, always appears placed high up, at the centre of the smooth white backdrop of the main nave, perfectly aligned with the sightline of the congregation as they look towards the altar, just above the figure of the officiant.

Despite the minute dimensions of the work, the sketches, which served as quick notes, document the gradual formation of the image of the altarpiece, from the initial idea to the final design. The initial idea was constantly verified through compositional tests, study models, and a careful refinement of the details of the final version. Campo Baeza would appear to follow in the footsteps of the ancient classics, and even more so in accord with the humanists and treatise writers of the Renaissance, probably finding guidance for his design choices in Alberti's *compositio*², as described in *De Pictura*. It is not just a question of harmony between elements in terms of proportion, measurement, geometry and balance, but of that particular spatial harmony capable of generating *historia*, that is, of possessing a vast and rich depth of meaning and content. From a visual point of view, the structure that Campo Baeza proposes in his reinterpretation of the theme of the *retablo*, which is almost comparable to a painting, resembles an Albertian composition, devised in close relation to the gaze of the onlookers and placed at a precise height above the ground. At the centre of this composition, the silent, geometric shape of a cube, inside of which is enshrined the golden tabernacle, also cubic in shape, immersed in a wonderful "cloud of light"³, becomes an expressive and exemplary representation of the sacred and unfathomable mystery of God's presence in the Eucharist.

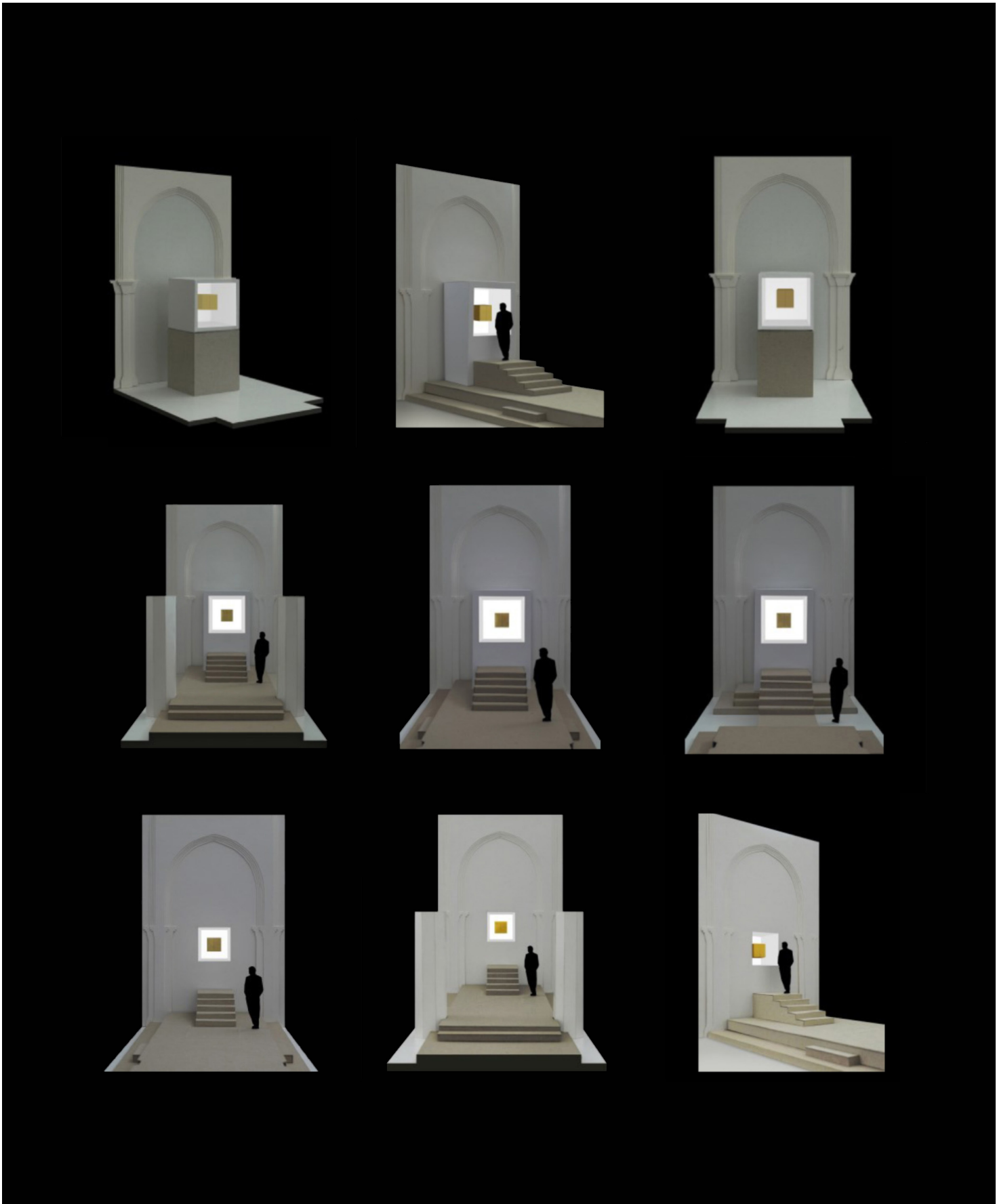
In his famous essay on Piero della Francesca, Roberto Longhi captures the genius and complexity of the Tuscan master's painting in a striking image:

I would seem that Piero's creation follows a path opposite to that of so-called inspirational art, which starts from an initial impulse and then arrives at a cold and detached stylistic revision. Piero, instead, starts from a theorem, as if it were the initial sketch of the painting, which then gradually takes shape and stirs, transforming itself into a visual spectacle. While Leonardo saw figures in the stains on the walls, Piero, on the contrary, first glimpsed them in the silent structures of Euclidean theorems⁴.

In the same way, the entire architectural production by Campo Baeza seems to be permeated with a distinctive spatial perspicuity – a Cartesian architecture based on perspective and composed of clean, sharp surfaces masterfully defined by light. Its ultimate cause can perhaps be identified with the same "*exercitium geometriae occultum nescientis se mensurare animi*"⁵ that Longhi identifies at the core of Piero's painting process.

To highlight the distinctive nature of his architecture, in which composition structures space through geometry, dimension and proportion, Campo Baeza writes:

I have read in the press that a team of American scientists based at Massachusetts General Hospital have discovered that the brain is made up of parallel and perpendicular neuronal fibres that cross paths



Ho letto sulla stampa che un gruppo di scienziati americani del Massachusetts General Hospital ha scoperto che il cervello è composto da fibre neuronali parallele e perpendicolari che si incrociano ad angolo retto. In altre parole, che il cervello è quadrato. [...] Sono sempre stato accusato di insistere ostinatamente sull’uso dell’angolo retto, sia orizzontale che verticale, mentre altri architetti inclinano, torcono, piegano, curvano e ripiegano, quindi potete immaginare come questa straordinaria nuova scoperta sia stata musica per le mie orecchie. Mentre architetti ovunque sfornano angoli acuti e ottusi, dopo aver letto la notizia ho sorriso in silenzio, nel mio angolo squadrato, rettangolare, fatto di linee dritte⁶.

Tra le diverse soluzioni studiate per la pala d’altare, la versione realizzata è costituita da un cubo di 1,20 m di lato, interamente in vetro bianco traslucido, incassato a filo della muratura che chiude la navata maggiore, in maniera da poter raccogliere e diffondere quanta più luce naturale possibile da un’ampia foratura nascosta praticata sulla copertura dell’abside, integrata, quando necessario, da apparecchiature a LED. Questo dispositivo spaziale, analogo alle complesse realizzazioni dei maestri del barocco, come Bernini e Borromini, tese alla ricerca di un ‘lume riflesso’ con cui arricchire gli spazi delle scene sacre, permette a Campo Baeza di manipolare la luce a fini espressivi e metaforici, consentendogli di modellare l’immagine del tabernacolo come luogo intensamente inondato di luce, che è insieme trascendente e salvifica, in quanto viva presenza di Dio, il cui appellativo latino è proprio «*lumen de lumine*», come ci ricorda lo stesso architetto spagnolo. Così se nei tempi antichi, nelle muratorie medievali, era la costruzione stessa delle cattedrali l’opera trascendente, la «scienza dei rapporti invisibili da manifestare con le pietre visibili e le vetrate dipinte»⁷, nel progetto contemporaneo Campo Baeza affida l’espressione del sacro al dispiegamento di luce all’interno della severa semplicità di una costruzione cartesiana, tanto più eloquente quanto più essenziale e silenziosa, espressione della più profonda ricchezza concettuale racchiusa in pochi, precisissimi elementi.

Nel corso del progetto, lo stesso tabernacolo dorato è soggetto a molteplici variazioni: se ne saggia le diverse forme prima di scegliere quella astratta e senza tempo del cubo e, soprattutto, se ne studia la disposizione al centro dell’edicola. Nei primi schizzi il tabernacolo è raffigurato collocato su di un sostegno che ne fissa la posizione centrale, mentre nella versione costruita, con una minima variazione sintattica che risulta però estremamente significativa, tale sostegno risulta invisibile perché si trasforma in un supporto orizzontale che sostiene il tabernacolo dal retro. In tal modo il tabernacolo sembra fluttuare nello spazio e nella luce, quasi memoria dei medievali repositori dei sacri pani, come le colombe eucaristiche, che nelle prime basiliche cristiane, già attorno al X secolo, venivano sospese nel vuoto sopra l’altare maggiore. E contemporaneamente la compostezza ieratica del tabernacolo, libero e levitante nell’aria, accentua la prospettiva proprio sull’elemento sacro che in questo modo diviene principio generatore, visuale e simbolico, dello spazio trascendente dell’abside, quasi come l’uovo sospeso nella Pala di Brera di Piero della Francesca. A completare l’architettura della pala d’altare, una breve scalinata, semplice e squadrata, priva di alcun ornamento superfluo e simbolo inequivocabile di ascesa verso il divino, permette di raggiungere l’alto tabernacolo.

Una sottile bellezza sembra animare l’intera composizione, una bellezza tutta umana, fatta di precisione e rigore, di cui Campo Baeza parla spesso nei suoi scritti, al tempo stesso

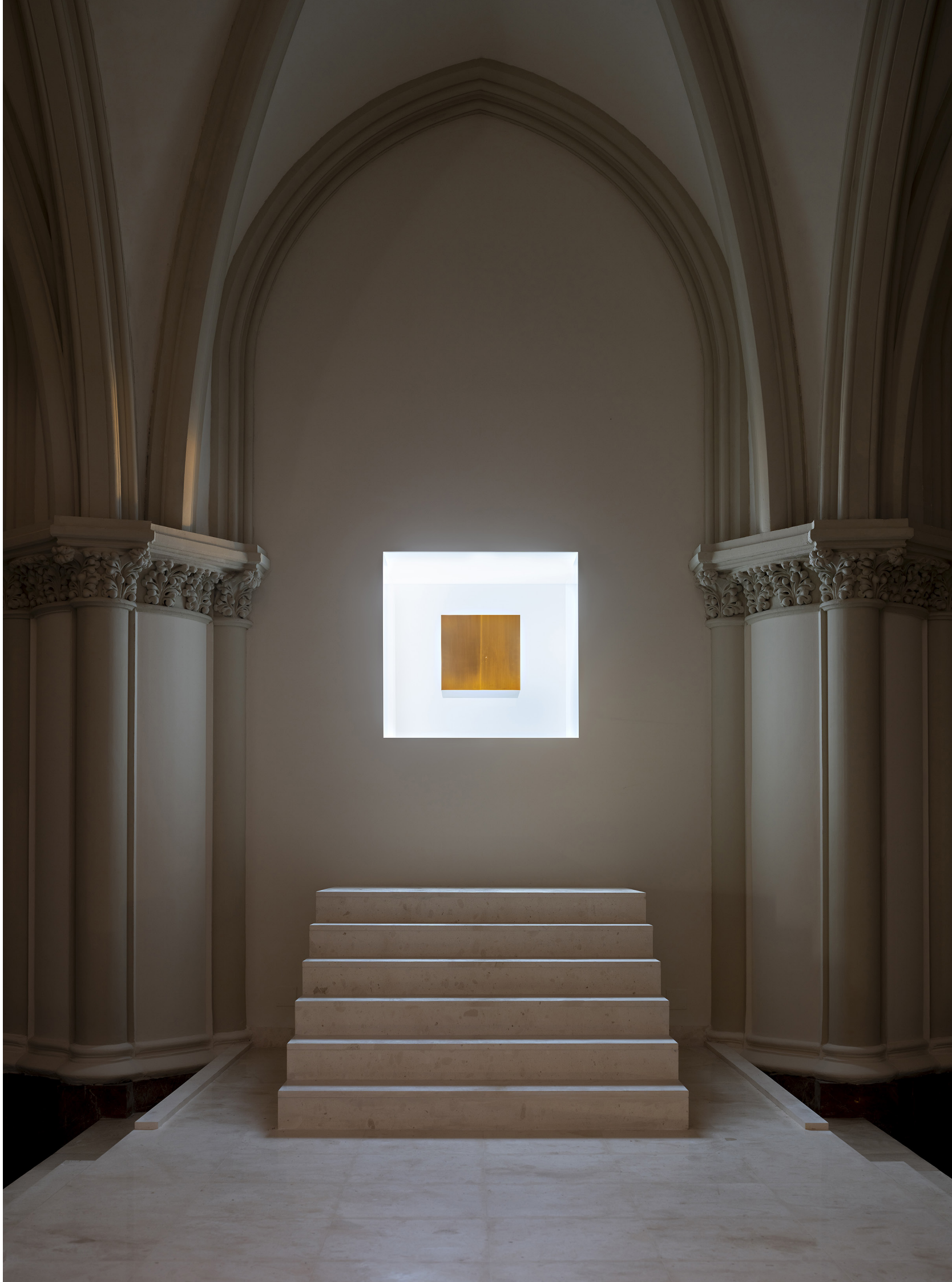
at right angles. In other words, that the brain is square. [...] I have always been accused of obstinately insisting on and using right angles, both horizontal and vertical, while other architects are leaning, twisting, bending, curving and folding, so you can imagine how this amazing new discovery was like music to my ears. With architects everywhere rolling out acute and obtuse angles, having read the news I quietly smiled to myself in my own straight-lined, rectangular, square corner⁶.

Among the various solutions explored for the altarpiece, the definitive version finally executed consists of a cube with sides measuring 1.20 m, made entirely of translucent white glass, embedded in line with the wall that encloses the central nave, so as to be able to capture and diffuse as much natural light as possible from a large opening concealed in the apse roof and supplemented, when necessary, by LED lighting.

This spacial device, similar to the complex works of Baroque masters such as Bernini and Borromini, aimed at seeking a ‘reflected light’ to enhance the sacred spaces, allows Campo Baeza to manipulate light with expressive and metaphorical purposes, and thus to model the image of the tabernacle as a place intensely immersed in light. A light which, as the living presence of God, is both transcendent and redeeming, and whose Latin description is precisely “*lumen de lumine*”, as the Spanish architect himself points out. Whereas in ancient times, in Mediaeval masonry, it was the construction of cathedrals itself that represented transcendent work – a “science of invisible relationships to be manifested with visible stones and painted stained glass windows”⁷ – in his project, Campo Baeza relies on the expression of the sacred through the unfolding of light within the rigorous simplicity of a Cartesian structure. This results in architecture that is all the more eloquent the more essential and silent it is and which, through a few, very precise elements, becomes the expression of a great conceptual depth.

During the design process, the golden tabernacle underwent numerous variations: several shapes were explored before settling on the abstract and timeless form of the cube and, in particular, its position at the centre of the aedicula was carefully studied. In the first sketches the tabernacle is placed on a support that determines its central position, whereas in the final built version, this support, through a minimal, yet greatly significant variation, becomes invisible because it is transformed into a horizontal support that holds up the tabernacle from behind. In this way, the tabernacle seems to float in space and light, almost reminiscent of Mediaeval repositories for consecrated hosts, such as the Eucharistic doves, which in the early Christian basilicas, from around the 10th century onwards, were suspended in mid-air above the high altar.

Likewise, the solemn composure of the tabernacle, freely suspended in the air, emphasises the perspective towards the sacred element, which thus becomes the generating principle — both visual and symbolic — of the transcendent space of the apse, evoking the suspended egg in Piero della Francesca’s Brera Altarpiece. Completing the architecture of the altarpiece is a small staircase, simple and square, free of any superfluous ornamentation, which provides an unmistakable symbol of the ascent towards the divine while also allowing access to the high tabernacle. A subtle beauty seems to animate the entire composition, a fully human beauty, made of precision and rigour, two concepts that Campo Baeza often refers to in his writings as being both the reflection and manifestation of divine beauty, following the concept widely, and almost obsessively explored by Saint Augustine in the “unsettling verbal sorcery”⁸ of his *Confessions*. Not unlike, perhaps, the spiritual and emotional beauty, both



riflesso e manifestazione della bellezza divina, secondo la concezione che Sant’Agostino indaga diffusamente, quasi ossessivamente, attraverso «l’inquietante stregoneria verbale»⁸ delle sue *Confessioni*. Non tanto diversamente, forse, dalla bellezza spirituale ed emozionale, rarefatta e metafisica, che palpita in tante opere di Barragán, come lo stesso maestro ha cercato di sintetizzare nel breve discorso in occasione dell’assegnazione del Premio Pritzker:

È allarmante constatare che le pubblicazioni dedicate all’architettura abbiano bandito dalle loro pagine parole come Bellezza, Ispirazione, Magia, Incanto, Stupore, così come i concetti di Serenità, Silenzio, Intimità e Meraviglia. [...] Bellezza: la difficoltà invincibile che i filosofi incontrano nel definire il significato di questa parola è una prova inequivocabile del suo mistero ineffabile. La bellezza parla come un oracolo, e fin dall’inizio l’uomo ha ascoltato il suo messaggio in infiniti modi⁹.

Una bellezza che nel suo *retablo* Campo Baeza sembra compendiare in questi termini:

Nonostante la pianta stretta e gli alti edifici circostanti, nelle sere d’estate non sarà la luce artificiale, ma la luce naturale del sole a illuminare il cubo di vetro. E allora potremo parlare di un altro miracolo all’interno della Chiesa dei Miracoli, un miracolo di luce¹⁰.

subtle and metaphysical, that pulsates in so many of Barragán’s works, as the Mexican master himself attempted to explain in the brief speech he gave on the occasion on which he received the Pritzker Prize:

It is alarming that publications devoted to architecture have banished from their pages the words Beauty, Inspiration, Magic, Spellbound, Enchantment, as well as the concepts of Serenity, Silence, Intimacy and Amazement. [...] Beauty. The invincible difficulty that the philosophers have in defining the meaning of this word is unequivocal proof of its ineffable mystery. Beauty speaks like an oracle, and ever since man has heeded its message in an infinite number of ways [...]⁹.

A beauty that, in his *retablo*, Campo Baeza seems to sum up in the following terms:

Despite the narrow layout and the tall surrounding buildings, on summer evenings it will be natural sunlight, rather than artificial light, that illuminates the glass cube. And then we may speak of another miracle taking place inside the Church of Miracles, a miracle of light¹⁰.

Translation by Luis Gatt

¹ A. Campo Baeza, *Divina proporzione*, in M. Zambelli (a cura di), *Alberto Campo Baeza Juhani Pallasmaa. Otto meditazioni di architettura*, Firenze University Press, Firenze 2024, p. 283-284.

² Il famoso passo del *De pictura* di Leon Battista Alberti recita: «Est autem compositio ea pingendi ratio qua partes in opus picturae componuntur. Amplissimum pictoris opus non colossus sed historia. Maior enim est ingenii laus in historia quam in colosso» e in volgare: «Composizione è quella ragione di dipingere con la quale le parti delle cose vedute si pongono insieme in pittura. Grandissima opera del pittore non uno colosso, ma istoria; maggiore loda d’ingegno rende l’istoria che qual sia colosso», dove ‘colosso’, secondo la definizione di Plinio il Vecchio, è da intendere come il tipo di ritratto monumentale, a figura unica. Cfr. L. B. Alberti, *De pictura*, a cura di C. Grayson, Roma-Bari, Laterza, 1975, p. 53.

³ A. Campo Baeza, *Lumen de lumine*, relazione di progetto.

⁴ R. Longhi, *Piero della Francesca*, 1927, ora in R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, Mondadori, Milano 1973, p. 394.

⁵ R. Longhi, cit., p. 394. La traduzione del passo in latino vale: «quasi un esercizio occulto della geometria, nel quale la mente non si accorge di misurare». Longhi rielabora nel suo saggio la celebre definizione della musica di Leibniz: «*Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animae*», che compare nella lettera al matematico tedesco Christian Goldbach del 17 aprile 1712, cfr. A. P. Yushkevich, e J. C. Kopelevich (a cura di), *La correspondance de Leibniz avec Goldbach*, in «*Studia Leibnitiana*», n. XX/2 1988, p. 182.

⁶ A. Campo Baeza, *The brain is squared*, discorso in occasione del conferimento della Medaglia d’oro Heinrich Tessenow, Amburgo 30 gennaio 2013, poi pubblicato in A. Campo Baeza, *El sueño de la razon*, ETSAM Mairea, Madrid 2014, pp. 17-18.

⁷ G. Ceronetti, *L’occhiale malinconico*, Adelphi, Milano 1988, p. 28.

⁸ R. Calasso, *Sant’Agostino, Confessioni, volume I*, in R. Calasso, *Cento lettere a uno sconosciuto*, Adelphi, Milano 2003, p. 150.

⁹ L. Barragán, *Acceptance Speech*, The Pritzker Architecture Prize, Hyatt Foundation, 1980.

¹⁰ A. Campo Baeza, *Divina proporzione*, cit. p. 284.

¹ A. Campo Baeza, *Divina proporzione*, in M. Zambelli (ed.), *Alberto Campo Baeza Juhani Pallasmaa. Otto meditazioni di architettura*, Firenze University Press, Florence 2024, p. 283-284.

² The well-known passage from *De pictura* by Leon Battista Alberti says: “*Est autem compositio ea pingendi ratio qua partes in opus picturae componuntur. Amplissimum pictoris opus non colossus sed historia. Maior enim est ingenii laus in historia quam in colosso*”, and in the vernacular: “*Composizione è quella ragione di dipignere con la quale le parti delle cose vedute si pongono insieme in pittura. Grandissima opera del pittore non uno colosso, ma istoria; maggiore loda d’ingegno rende l’istoria che qual sia colosso*”, where ‘colosso’, according to the definition by Pliny the Elder, is to be understood as the type of single-figure, monumental portrait. Cf. L. B. Alberti, *De pictura*, C. Grayson (ed.), Roma-Bari, Laterza, 1975, p. 53.

³ A. Campo Baeza, *Lumen de lumine*, project report.

⁴ R. Longhi, *Piero della Francesca*, 1927, also in R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, Mondadori, Milan 1973, p. 394.

⁵ R. Longhi, *Op. cit.*, p. 394. The translation of the excerpt in Latin reads: “almost an occult exercise in geometry, in which the mind does not realise it is measuring”. In his essay, Longhi retakes Leibniz’s famous definition of music: “*Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animae*”, which appears in his letter to the German mathematician Christian Goldbach of 17 April 1712, cf. A. P. Yushkevich, and J. C. Kopelevich (eds.), *La correspondance de Leibniz avec Goldbach*, in *Studia Leibnitiana*, n. XX/2 1988, p. 182.

⁶ A. Campo Baeza, *The brain is squared*, speech given on the occasion of the awarding of the Heinrich Tessenow Gold Medal, Hamburg, 30 January 2013, later published in A. Campo Baeza, *El sueño de la razón*, ETSAM Mairea, Madrid 2014, pp. 17-18.

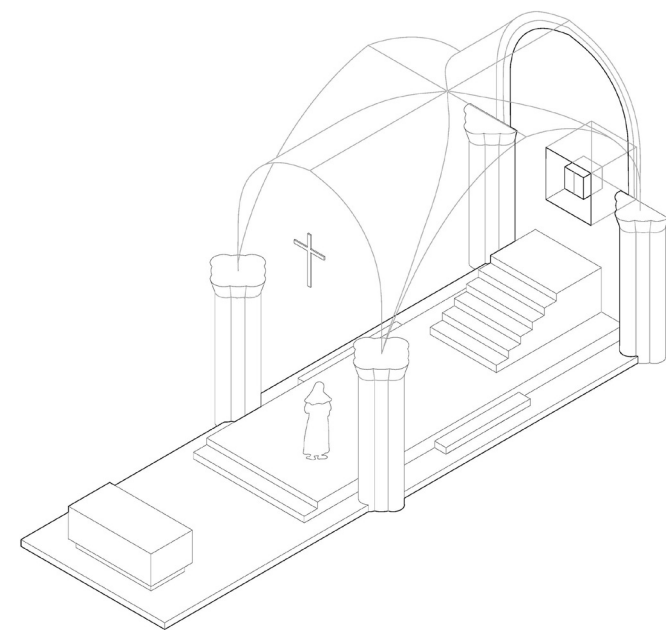
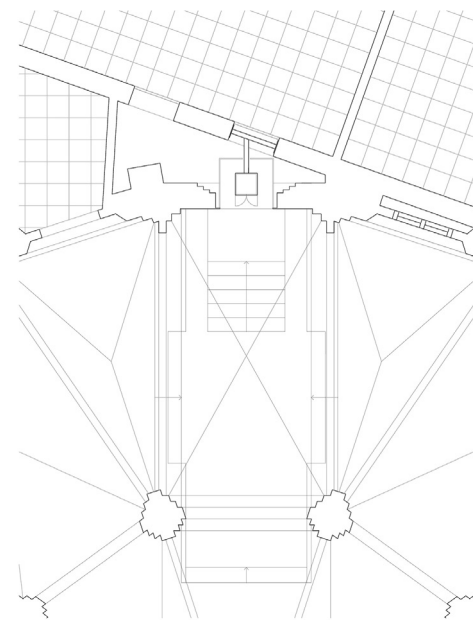
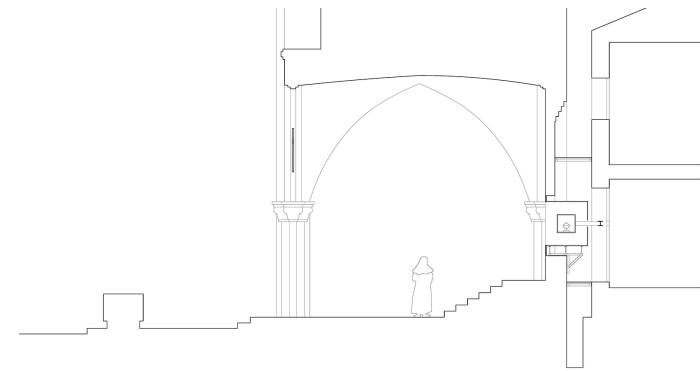
⁷ G. Ceronetti, *L’occhiale malinconico*, Adelphi, Milan 1988, p. 28.

⁸ P.Citati, *Sant’Agostino, Confessioni, volume I*, in P. Citati, *La follia degli antichi. Scrittori greci e latini da Omero a Lorenzo Valla*, Feltrinelli, Milan 2025, p. 150.

⁹ L. Barragán, *Discorso di accettazione*, Dumbarton Oaks, Washington D.C., U.S.A., 3 June 1980, in *Zodiac*, n.12 1994, p. 53.

¹⁰ A. Campo Baeza, *Divina proporzione*, p. 284.





Progetto: Alberto Campo Baeza con Modesto Sánchez Morales
 Collaboratori: Juanjo Sánchez Rivas, Alejandro Cervilla García,
 Ignacio Aguirre López, Alfonso Guajardo-Fajardo Cruz, Elena
 Pérez Espigares, Rodrigo Gonzalez Rivero
 Strutture: Andrés Rubio Morán
 Consulenti luce: Óscar del Río (Ferram), Margarita Remacha
 (Signify), Marcos López (Iguzzini)
 Cronologia: 2023-2024
 Fotografie: Javier Callejas

pp. 50-51
 Schizzo di studio delle diverse ipotesi di progetto, © Alberto Campo Baeza
 Vista frontale dell'abside dalla navata principale, foto © Javier Callejas
 pp. 52-53
 Vista di dettaglio del cubo di luce con il tabernacolo dorato,
 © Alberto Campo Baeza
 Schizzi di studio, © Alberto Campo Baeza
 p. 55
 Modelli delle varie versioni di progetto, © Alberto Campo Baeza
 p. 57
 Viste di dettaglio della pala d'altare, foto © Javier Callejas
 p. 59
 Viste di dettaglio della pala d'altare, foto © Javier Callejas
 pp. 60-61
 Viste di dettaglio della pala d'altare, foto © Javier Callejas
 Disegni di progetto: sezione, pianta, assonometria, © Alberto Campo Baeza