



DE ARQUITECTURA Y ARTE

Arquitectura y

Fotografía

Número 9. 4º trimestre de 2004



HIDROMASAJE

Roca

HIDROTERAPIA

¿Eres tú?

Fragmentos of Arabic calligraphy overlaid on the background image.

Porim
SOLUCIONES



Cabanes

ALBACETE
Fería 77

CIUDAD REAL
Ctra. de Carrión 4

PUERTOLLANO
Pol. Escaparate, Nave 9

TOMELLOSO
Ctra. Argamasilla, Km. 1,400 Nave 4

Cristal y piedra

Si algunos obituarios cerraban las notas editoriales del número 8 de FORMAS, otros más significativos abren el contenido del número 9: los de Fernando Chueca, Adolfo Schlosser, Juan Bartola, Daniel Gil y Susan Sontag. Aunque también debamos celebrar la reciente elección de Antonio Fernández Alba, como Académico de la Real Academia de la Lengua para el sillón *a*, en un recordatorio de la unión de la Arquitectura con la Lengua y por tanto con la palabra escrita. La muerte de Fernando Chueca Goitia, catedrático emérito y Medalla de Oro de la Arquitectura en 1998, que aquí comenta y valora Carlos Sambricio, representa el cierre de toda una línea historiográfica disciplinar, marcando sutilmente un antes y un después en todas las generaciones de historiadores de la arquitectura: desde Torres Balbás al mismo Sambricio, desde Rafael Manzano a Pedro Navascués. En todo caso 'Los invariantes castizos de la arquitectura', publicados en 1947 suponen de hecho una aportación tan significativa en los anales de la Arquitectura española, como 'El Manifiesto de la Alhambra' de 1952; obras emblemáticas de Chueca. Como emblemático puede ser, el debate Público *versus* Privado que da pie y continúa la sección +/- en este número; y que plantea los límites y dificultades de la arquitectura promovida desde las instituciones; en las vísperas de un año lleno de augurios problemáticos sobre la acción pública desde la arquitectura.

Un tema centra el presente número de FORMAS: la fotografía en su relación con la arquitectura; esto es el cristal de la imagen y la piedra de la fábrica. Fotografía en un año de pérdidas significativas e irreparables: desde Cartier Bresson, Helmut Newton y Richarda Avendon. Justamente en el 150 aniversario del nacimiento de George Eastman, fundador de Kodak y en la muerte de Ezra Stoller, quien fotografió buena parte de la obra de Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright o de Louis Khan, hemos decidido prestar estas páginas a diferentes miradas y opiniones que indagan sobre la relación oculta y profunda de la arquitectura con la fotografía, ahora que se publica los ensayos de Walter Benjamín 'Sobre la fotografía'. Un ejercicio de enlace como nos muestra, por otra parte, la reciente exposición de fotografías del arquitecto José Manuel Aizpurúa en el Reina Sofía comentada por Francisco Racionero. Helio Piñón, Pedro Lozano o José Rivero aventuran diferentes aproximaciones a ese continente controvertido de fotografía. Proponemos también esa otra mirada que nos aportan los fotógrafos más próximos, como Blanco de la Rubia o José María Moreno. O la entrevista con Victoria Combalá, a propósito de Dora Maar, que no deja de ahondar en ciertas cuestiones latentes en las imágenes congeladas.

Miradas también sobre el paisaje propiciado por los silos, construcciones analizadas por Diego Peris. Otras direcciones variables se incorporan al sumario plural de estas páginas. Referencias a la última Bienal de Venecia; reflexiones sobre la 'Arqueología de la Arquitectura', notas sobre artes plásticas (Antoni Tàpies, Balthus, Pedro Mercedes) y sobre el cine de años pasados, completan los temas planteados.

Dirección: José Rivero Serrano

Coordinación editorial: Ana Victoria López

Consejo de redacción: Diego Peris, Francisco Racionero, Ramón Ruiz Valdepeñas

Diseño editorial y maquetación: www.elgremio.org

Fotomecánica e impresión: Gráficas Tomelloso S.L.

Depósito legal: CR 358/02

Es un proyecto editorial de

COLEGIO DE ARQUITECTOS



Carlos López Bustos, 3. 13003 Ciudad Real

Teléfono 926 21 21 15. Fax 926 21 22 85

www.arquitectos-ciudadreal.com

e-mail: coacmcri@arquinux.es

Contenidos	Editorial 1
	Opinión +/-
	Cruz pública
	Javier Bernalte 2
	¿Vicios privados y públicas virtudes?
	José Rivero 4
	Formas de Arquitectura y Urbanismo
	La mirada constructiva
	Helio Piñón 6
	Del mismo acto fotográfico
	José M ^a Moreno 10
	Fotografía, espacio y tiempo
	Pedro Lozano Crespo 15
	A través del espejo: Arquitectura y Fotografía
	José Rivero 18
	Versiones desde lo fotográfico
	Miguel Ángel Blanco 23
	Aizpurúa Fotógrafo, y algunas consideraciones...
	Francisco Racionero 27
	Dora devorada
	Ana Victoria López 29
	La imagen urbana...
	Diego Peris 34
	Fernando Chueca Goitia
	Carlos Sambricio 39
	Otras Formas
	EL enigma de la realidad
	Ramón Ruiz Valdepeñas 40
Metamorfosis versus Barroco...	
José Rivero 41	
Balthus y Tàpies	
José Luis Loarce 44	
EL viaje de una idea	
Miguel Ángel Díaz Camacho 48	
Cine '50. Luz en las sombras	
José María Romero Cárdenas 50	
EL cine en la España de la Transición...	
Isidro Cruz Villegas y Carlos Antonio Luna 54	
Pedro Mercedes, la magia en el barro	
Alfonso Castro 58	
Libros de otoño	
José Rivero 60	
Arqueología de la arquitectura	
Inocente Blanco 62	
Actividades culturales en imágenes 69	
Número 9. 4º trimestre de 2004	

imágenes de cubierta de Miguel Ángel Blanco



Cruz pública

Por Javier Bernalte

OPINIÓN

Escribo estas líneas, tomando una cerveza frente al Auditorio de Madrid, obra pública de los 80, clásica, decimonónica, dirían algunos, pero que respira la solidez arquitectónica, propia de una cabeza bien amueblada.

Desde un marco temporal, donde muchos hemos celebrado con gozo el nacimiento de Cristo, me asaltan a la memoria recuerdos de una vida ejemplar culminada en crucifixión. En un mundo dominado por discursos huecos, de escribas y fariseos, la Palabra sincera, hiriente, conmovedora, "hecha carne", como apostilla el Evangelio, le costó la vida por resultar incómoda a la Curia Romana.

Lejos del papanatismo religioso, expongo esta reflexión para ilustrar la penosa situación en la que nos encontramos muchos arquitectos frente a lo público.

Frente a la tecnocracia del poder dominada por un régimen funcionarial de arquitectos que rara vez saben

ver la arquitectura, muchos lo tenemos crudo. No entiendo porqué en nuestra región a los escribas de lo público le resulta tan incómoda esa arquitectura de verdad, sincera y emotiva, a la vez que honesta y funcional.

Reconozco la virtud política y social de los planes de instalaciones deportivas, o de la red de Teatros y Centros Culturales, por no citar el aumento de la dotación escolar, pero lamento con profunda tristeza el resultado final. Publicaciones como "Arquitectura docente en Castilla-La Mancha", recientemente editada por la propia Consejería de Cultura, para vanagloria del Patrimonio arquitectónico educativo contemporáneo, dan buena muestra del escaso bagaje intelectual de las propuestas.

Salvo raras pero notables excepciones, la arquitectura escolar que allí se muestra, supone un retroceso conceptual en el tiempo, que nos aleja, aún más, si cabe, de las cotas de calidad, alcanzadas por algunos colegios de la República.

Desde postulados formales banales, que malinterpretan el movimiento moderno y asumen la retórica posmoderna, los arquitectos de lo público se someten a programas funcionales impuestos, acomodándose sin rechistar a la tecnocracia del poder.

Lástima que en nuestra región, tras casi seis lustros de Democracia, los gobernantes de uno u otro signo, aún no se hallan percatado que la historia no juzga sólo números, -257 colegios, 320 pabellones polideportivos, 172 casas de cultura,-, sino obras que por la huella social que dejan en su tiempo, traspasan la frontera histórica de una época.

Podrían darse una vuelta por otras regiones, como las del noreste peninsular, para comprobar la correcta orientación de la arquitectura pública, como adalid del debate arquitectónico. Pero claro, en esas regiones, los arquitectos premiados, reconocidos, y todos aquellos encuadrados en el intenso debate de la experimentación





racional de su tiempo son protegidos por la administración pública, dotándolos de encargos puntuales o mediante la convocatoria de atractivos concursos de "verdad".

Lejos de esa realidad, en Castilla-La Mancha, nos quedamos tan solo en discursos huecos o proclamas políticas que mueren en los oídos sordos de la tecnocracia del poder. Sirvan de ejemplo las palabras, durante el acto de la entrega del Premio de Arquitectura de Castilla-La Mancha 2003, allá por enero de 2004, de la por entonces Consejera de Educación y Cultura, Araceli Muñoz:

"Tomo nota, Javier, esta va a ser la Legislatura de la Arquitectura en nuestra Región,....."

Duró poco la ilusión, pues días después intenté pedirle una cita y ya había sido cesada. Eso sí, me remitieron al nuevo Consejero, el cual delegó la entrevista en el Delegado Provincial, que ante mi reiterada proclama de "obras en lugar de premios", me remitió a los respectivos municipios a los cuales se habían cedido las competencias relativas al encargo de los próximos proyectos.

Resulta sintomático, que la propia Consejería de Cultura, que debiera ser la encargada de administrar la Cultura, en este caso arquitectónica, delegue en los Ayuntamientos la responsabilidad del encargo proyectual. Aunque, quién sabe, probablemente allí, desde el desconocimiento de la viciada realidad arquitectónica tengamos cabida arquitectos que por el mero hecho de mantener una coherencia intelectual con nuestro tiempo resultamos incómodos para "lo público".

Resulta sonrojante que uno halla podido escuchar comentarios críticos, incluso obscenos, de miembros de la administración sobre el magnífico Colegio Público de Vicens y Ramos en Alcázar, o que hallamos tenido que oír, de José Ramón de la Cal, su autoinmolación pública por haber rea-



lizado una sensata y delicada sede para la Consejería de Cultura en Toledo.

Ya está bien de silencios baldíos o de comentarios de cenáculo velados de esta minoría de arquitectos que, pese al reconocimiento exterior, tan poco reciben de su Administración.

Si en las condiciones actuales están crucificados, me permito un brindis al sol para intentar cambiar la inercia. Y por ello, clamo al Presidente de nuestra Región, con el que tuve el gusto de departir sobre estos temas hace algunos años que tome las medidas oportunas y aleje de los puestos de responsabilidad en la adjudicación de encargos arquitectónicos a esa masa de arquitectos tecnócratas y retrógrados que impiden la evolución de nuestro patrimonio arquitectónico.

No sería mala idea centralizar todo el sistema adjudicatario de proyectos en una Consejería de Arquitectura donde llegaran tan solo los programas y dotaciones presupuestarias por parte de las Consejerías correspondientes; allí, un grupo de arquitectos, desentumecidos de prejuicios y con ojo crítico para ver la arquitectura, podría valorar en base a criterios de verdadera calidad o méritos adquiridos.

De lo contrario, seguiremos jaleando la mediocridad. ■▲●

1. Obra de postrimerías de García de Paredes [padre] que pese a reflejos posmodernos, mantiene el tipo gracias a la solidez compositiva y constructiva.
2. Indudablemente, no todos; hay notables excepciones que solventan la imposición tecnocrática con gran dignidad.

¿Vicios privados y públicas virtudes?

Por José Rivero

OPINIÓN+

La contraposición de lo Público y lo Privado en el ámbito de la Arquitectura es ya un viejo debate, probablemente más formal que conceptual, pero que aún aletea y calienta algunas conversaciones. Pero a veces, tal debate Público versus Privado no hace sino esconder otras cuestiones, ya que de hecho toda Arquitectura es desde su propia génesis, irremediamente pública por más vocación de clausura, de privacidad o de aislamiento con que se la quiera orlar. ¿Dónde se asienta hoy la mejor arquitectura?, ¿en las manos de los agentes públicos o en los pliegues del promotor privado? Y si esto fuera así, ¿cuales son las razones de tal diferencia? Debate este entre Privado *versus* Público, que tiene hasta inflexiones significativas del pasado en 'Los cuatro libros de Arquitectura' de Palladio, o que pasa por la pretensión clasificatoria de Lamperez entre lo público y lo doméstico en su 'Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII', y que llega aún a nuestros días en muy diversas formas y modos. Entre otras cuestiones, no menos significativa, resulta que las actuaciones institucionales se mueven en grandes programas y en proyectos grandes, que no siempre coinciden con Grandes Proyectos. El ya lejano trabajo de 1990 del recientemente desaparecido Baltar Tojo 'Arquitectura Institucional', establecía esa cesura entre lo privado y lo público al advertir: 'Se espera, mientras tanto, que la mediocre calidad de una gran parte de la producción normal de la arquitectura de hoy, quede compensada con otra más cuidada, de arquitectura institucional, cuyo ejemplo debe provenir de un encargo menos especulativo'. Aunque históricamente, reconoce Baltar Tojo, no siempre fue así; esto es, no siempre el liderazgo definitivo de la cultura arquitectónica se asentó en el Poder sino en la inteligencia de clientes priva-

dos; hoy asistimos a un desvanecimiento de la calidad media de buena parte de la construcción circundante. Desvanecimiento que no deja de plasmarse en un extrañamiento de la arquitectura misma, ya se Pública y más aún, Privada. Similar razonamiento, realiza Antón Capitel en 2003 en su trabajo 'Dejando atrás el siglo moderno', donde a la dificultad creciente por la manifestación de la arquitectura, añadía este debate esquinado. 'Y quizá la arquitectura española, más aislada de lo que parece, sea capaz de continuar dando sentido a un arte tan inactual, tan ajeno a los intereses del mundo... La arquitectura institucional de final del siglo XX y de principio del XXI, semeja dar en todo caso, cuenta de ese feliz anacronismo'.

Otro recuento parecido puede verificarse desde la presencias de Guías, piezas premiadas o elementos selec-



cionados en Bienales, Certámenes y Premios. Los mejores edificios de los veinte años precedentes, que recontaba Adela García Herrera en 1991, estaban formados por Museos, Escuelas, Auditorios, Bibliotecas, Viviendas públicas y algunas piezas privadas tan elocuentes como el Banco de Bilbao y por ello tan excepcionales en su rareza y significatividad. También, y no menos significativamente, los 'templos de la opulencia' (¿...?) eran revisados en 1994 por Fernández Galiano que señalaba cinco piezas magistrales que emergían de entre la barahúnda del 92: la estación de San Justa en Sevilla, el pabellón olímpico de Badalona, el palacio de Congresos de Salamanca, el cementerio de Igualada y la fundación Miró en Palma eran las marcas del poderío de la arquitectura institucional, frente al retroceso de lo privado. Pero ¿de qué opulencia se trataba? Marcas de poderío institucional que aún se prolongan en la II Bienal de Arquitectura o en la IV Bienal. Similar conclusión, aunque matizada, podría extraerse en Castilla-La Mancha: un peso significativo de las actuaciones institucionales del poder autonómico, de la Universidad, de otras Administraciones, el despliegue de las grandes infraestructuras, frente a las limitadas actuaciones privadas. Pese a que haya habido obras premiadas significativas en las convocatorias de los Premios Regionales de Arquitectura, que son piezas de promoción privada y por ende de escala menor. O que esa promoción privada se cuele masivamente en la reciente Guía (inérita aún) elaborada para la revista 'Arquitectos' y en donde la relación, a veces, se invierte y descoloca. Es desde esta percepción cruzada, desde la que resulta sorprendente contar en ese trabajo, por ejemplo, con tantas piezas de carácter institucional



(Consejerías, Archivos, Museos o Ayuntamientos) como con viviendas unifamiliares de programa reducido. Cuando bien cierto es que –nos guste más o menos– el peso de la representación de la nueva Arquitectura gravita o ha gravitado, más que nunca, sobre las espaldas de lo público que sobre las posibilidades de clientelas individuales; tal y como muestra Capitel en su trabajo ya citado 'Dejando atrás el siglo moderno', que subtitula 'La arquitectura española de las instituciones, 1993-2001'.

Junto a esas líneas pasadas, pese a todo, hay quien piensa que asistimos al entumecimiento de lo público y a cierta deriva liberal que propone menos Estado y más Mercado, como razón de ser de un futuro económico globalizado, tecnológico y deslocalizado. Un futuro en el que, tal vez, las razones de la arquitectura sean de Instrumentalización de la Representación y rara vez de Reflexión evocativa. Un futuro como el esbozado por Fernández Galiano en su trabajo 'La arquitectura y el diseño en la era de los media', y en el que se adivina ya el 'mercado de la Arquitectura' desde una voracidad inequívoca por el Nuevo Individualismo Democrático. Una vez verificados los fastos del Poder, llega la hora del sesteo y del muermo. Y asistimos por ello, impasibles a cierto declive de la promoción pública para identificarse como y con la arquitectura de calidad. Perceptible ahora ese declive, en las cientos de viviendas públicas que apenas plantean sugerencias o en las periferias esquilmas por polígonos industriales (Tecnológicos o Avanzados, que más da), por la ciudad indiferenciada y por las promesas de tecnologías de la comunicación. ■■■

1. Capitel A. Dejando atrás el siglo moderno. La arquitectura española de las instituciones, 1993-2001, en *Arquitectura española 1992-2001*, Documentos de Arquitectura nº 50, Almería, junio 2002.

2. Fernández Galiano L. La arquitectura y el diseño en la era de los media, *El País*, 9 febrero 1989.

Formas de Arquitectura y Urbanismo

La mirada constructiva

Por Helio Piñón (texto y fotos) Si la arquitectura moderna se define como una entelequia *funcionalista y racionalista*, a la vez –en el sentido perverso que la crítica ha atribuido a uno y otro atributo–, es natural que la mirada tenga un cometido subalterno, cuando no superfluo, y –finalmente– molesto, tanto para la concepción como para la experiencia de la arquitectura, como ha ocurrido durante los últimos cuarenta años.

Es habitual entre los críticos hablar “de memoria”: es decir, sin referir su comentario a la realidad material –sólo reconocible mediante la visión– como estímulo o referente de sus comentarios; a menudo, consideran –en el mejor de los casos– determinados conceptos asociados a ella, aunque, habitualmente, retoman comentarios de otros; y así sucesivamente. Ello ha propiciado una explicación de la modernidad a la que –paradójicamente– ha molestado, a menudo, la propia existencia de obras de arquitectura concretas. Ello se debe a que las obras se convierten en muchos casos en testigos mudos de una realidad diferente a la glosada por los comentaristas. Recuérdese el lamento de R. Banham sobre la obra de los arquitectos modernos: “¡Si hubieran hecho lo que decían!”, exclamaba con añoranza de la ficción tecnológica que –a su juicio– constituía la auténtica arquitectura moderna.

Pero, más allá de los críticos, durante las cuatro últimas décadas, los propios arquitectos, al concebir y describir su arquitectura han obviado la realidad visual de sus edificios. A menudo se refieren al concepto que informó sus proyectos o a la idea de la que sugieren, convencidos de que están hablando de la obra. Las categorías de la visión –condiciones previas, sin las cuales no hay experiencia visual posible– se convierten así en prejuicios que interfieren el reconocimiento de los auténticos valores de lo observado. Tales prejuicios actúan como falsas categorías que proyectan cualidades inexistentes sobre la obra, relevantes sólo en la teoría con que se trata de sustituir la mirada.

Al seleccionar un fragmento, la mirada del fotógrafo intensifica las relaciones entre los elementos del campo visual; al escoger la luz, subraya presencias

y provoca claroscuros que modifican la realidad física de lo observado; la mirada crea, en definitiva, una realidad nueva que cuenta con el objeto como materia prima. Nada de ello ocurre en la “arquitectura de la intención”: la idealización de la realidad arquitectónica pervierte su propio fundamento como práctica artística, renuncia a la visión, agente esencial de la síntesis que –al estructurar el objeto– posibilita la forma.

La arquitectura, bajo el influjo de los realismos y el contextualismo que quiebran el desarrollo de la modernidad, abandona el interés por la forma para instalarse en el ámbito de una figuración –expresiva o evocadora, sólo es cuestión de matiz– que se basa en una gestión demagógica y populista de las apariencias. La mirada activa del arquitecto –en tanto que instancia de reconocimiento de la forma indagadora y constructiva– pierde su objeto y entra en un declive en el que todavía se encuentra. La fotografía de arquitectura registra la pérdida, y se vuelve banal y subalterna progresivamente con el único propósito de describir una arquitectura que no llega a ser nada –tal es su empeño en parecerse a algo–. Los fotógrafos, presos de un reporterismo servil, han contribuido a empobrecer la concepción durante las últimas décadas, con eficacia análoga –aunque

Instituto en Morella, Castellón. 2002
 Página siguiente. Torre de Barcelona. 2001

de sentido contrario- a la contribución de los fotógrafos de mediados de siglo xx en el enriquecimiento de la arquitectura internacional. En efecto, bajo una apariencia espectacular, concebida para satisfacer las expectativas de un público que formó su sensibilidad en parques temáticos y *realities shows*, la arquitectura contemporánea de más éxito acusa un notable empobrecimiento visual, fruto de la banalización de los criterios de orden, por un lado, y de la pérdida de la tectonicidad -derivada del abuso de la técnica-, por otro lado.

La fotografía de arquitectura de las últimas décadas, fiel a la matriz figurativa de las obras posmodernas -cualquiera que sea su denominación comercial- suele aproximarse a sus objetos con una mirada inmediata y banal, sólo empeñada en representar la apariencia de la obra o a reproducir media docena de tópicos estilísticos de dudosa raigambre; con ello -al parecer- colman las expectativas, tanto de las revistas como del arquitecto. El punto de vista es a menudo frontal -tratando de mostrar, así, su talante objetivo-, el encuadre suele ser generoso en campo y cicatero en intención, de modo que la imagen resulta, a lo sumo, descriptiva y la luz, por lo común, mortecina, sin dirección; reducida a simple claridad.



Los mejores fotógrafos de mediados del siglo xx fueron acaso los que con más claridad percibieron la nueva idea de forma que anima la arquitectura

"...la relación del sujeto de la mirada fotográfica respecto al objeto de su experiencia es análoga a la del arquitecto con el software sobre el que elabora un proyecto".

moderna: acostumbrados a trascender con una mirada esencialmente constructiva los motivos de sus imágenes, vieron en la nueva arquitectura un modo diferente de construir la realidad en el que la mera apariencia está estructurada por un sistema de relaciones entre los elementos que la constituyen. Utilizaron el ángulo visual, el punto de vista, el encuadre y la posición de la luz para revelar la identidad de los diferentes elementos y, sobre todo, para poner de manifiesto la estructura que los vincula. Así, construyeron universos visuales dotados de



un orden no explícito, aunque no por ello menos claro y preciso. La claridad en la definición de los elementos contribuye –paradójicamente– a relativizar su relevancia como partes constitutivas de una estructura, a favor de un refuerzo de la identidad de la estructura formal que disciplina su posición en el objeto.

Los valores estrictamente figurativos aparecen claramente trascendidos en sus imágenes, de modo que el *reconocimiento* de la estructura formal que da identidad a la obra de arquitectura provoca una *reproducción* visual en la mirada del fotógrafo: sobre ella se apoya la *representación* que presupone la imagen definitiva. De ese modo, la lógica visual de la imagen –en tanto que construcción visual– adquiere autonomía respecto del artefacto funcional, si bien en ningún caso contradice las condiciones que enmarcaron su concepción.

En realidad, la relación del sujeto de la mirada fotográfica respecto al objeto de su experiencia es análoga a la del arquitecto con el programa sobre el que elabora un proyecto. Su visión no puede imponerse a lo observado, ni desprenderse directamente de ello: simplemente, ha de aproximar lo que construye la mirada a la realidad de lo mirado para verificar si hay sintonía entre una y otra. La construcción visual del fotógrafo tiene, por tanto, una

consistencia autónoma respecto de lo observado, si bien se elabora a partir de la materia prima –de naturaleza visual– que proporciona la obra. Vistas así las cosas, la fotografía –en tanto que registro gráfico de la mirada– es un instrumento de creación: el observador crea una realidad visual nueva, dotada de consistencia autónoma, si bien contiene –debe contener– aspectos esenciales de lo observado, de modo que subraye los valores de la arquitectura considerada.

Sólo si recupera la mirada –es decir, la capacidad de reconocimiento de la forma–, el arquitecto estará en condiciones de asumir el pasado de una práctica que alcanzó los mayores niveles de calidad en momentos de la historia en los que se asumió la intelección visual –el pensamiento intuitivo– como forma específica de conocimiento propio de la actividad artística. Mirada intuitiva que de ningún modo supone una renuncia a la razón, sino que simplemente reconoce la condición visual, tanto de los estímulos, como de los objetivos de la práctica del proyecto. En efecto, la mirada comprende la razón –la vista es el vehículo de un juicio en cuya elaboración interactúa con las facultades del entendimiento–, circunstancia que no se da a la inversa, como demuestra la experiencia.

La mirada se convierte, así, en un medio básico de la concepción –tanto la fotografía como la infografía–, en un instrumento esencial del proyecto de arquitectura. En efecto, las posibilidades de construcción visual que proporciona el uso de programas de dibujo en tres dimensiones constituyen un utensilio de valor incalculable para el proyecto de arquitectura: no tanto –o, no tan sólo– en el momento de la definición, sino en el momento de la verificación de lo concebido y proyectado. La restitución –*rendering*– tridimensional de la arquitectura no es ya la imagen de ninguna realidad material existente, sino que constituye, en sí misma, una realidad visual que la construcción material no hará más que imitar.

En la medida en que se supere el eclipse de la mirada como instrumento de construcción de la forma, que ha caracterizado las últimas décadas del siglo xx, la fotografía, la infografía y cuantos procedimientos permitan construir la realidad visual recuperarán un cometido esencial tanto en el reconocimiento como en la concepción de la arquitectura. No obstante, no parece que los tiempos favorezcan el fenómeno, al menos, como empeño colectivo. El retorno a la mirada aparece, así, como un compromiso de ámbito estrictamente personal, como, por otra parte, han sido todos aquellos que tienen que ver con la supervivencia del espíritu. ■▲●

Del mismo acto fotográfico

Por José María Moreno (texto y fotos) Mientras que buscamos largo rato desde dónde, nos acordamos del pintor delante del mágico lienzo blanco, nos cuesta y nos gusta decidir hasta que te encuentras delante y abajo, y tus neuronas determinan la imagen aunque ésta no corresponde con la realidad que observas.

Pero se le podría parecer.

Descartas, limpias mentalmente el cuadro y previsualizas.

Sobra de todo.

Los que determinaron colocar el cable trenzado a la altura que da la escale-

Abajo. Colegio de Arquitectos. Ciudad Real
Derecha. I.E.S. Añover de Tajo. Toledo

ra de mano.

Los que decidieron la forma y el lugar de las antenas.

El resultado de una noche de fiesta.

La empecinada y tediosa estandarización del mobiliario urbano.

Los artistas del spray.







Y las señalizaciones y los coches, sobre todo los coches, y entre ellos el nuestro.

El que dijo que la obra estaba "completamente" terminada,

Pero se le podría parecer.

Sabemos lo que tenemos y lo que no podemos.

La decisión está tomada y el sol durmiendo.

Seguimos en aburrida espera, el trípode está frío y no hay café.

Hasta que por la esquina, por fin, se despierta la luz, esquiva, suave, nos arrebatada cautivadora y elegante, analizamos y componemos.

Llega en un momento la técnica a fastidiar el instante, a recordarnos la falta de respeto que nos tienen las películas, lo poco sensibles que son al arte y su raquitismo conceptual. De tal modo que, para paliar tal situación, hemos de volvernos ellas y pensar en Ektachrome o en Tri-X que

de todo hay.

No sin cierto nerviosismo por la fugacidad del instante –que ciertamente no es tal– medimos y permitimos que los haluros de plata o las células pixelianas sacien su apetito y nos acompañen por un brevísimo espacio de tiempo.

El instante robado está ya con nosotros envuelto y congelado. Nos acompañan esas irrepetibles nubes y ese magnífico cielo degradado, pero



sobre todo el jardinero que regó aquel árbol, los trabajadores que levantaron el edificio y los artistas que lo diseñaron y lo dirigieron.

También nos acompañan los demás "autores" pero no importa, de

ellos se ocupará en breve San Photoshop.

La partitura ya está. Como diría nuestro querido Ansel Adams*: falta interpretarla y créanme existen muchas formas. Ahora cada vez más.

Ungido de director de orquesta entras en el laboratorio químico o en el electrónico y escoges las herramientas que te ayudarán a llevar al papel, en sus dos indefectibles dimensiones, el referente que visualizaron tus neuronas.

Después llega el destino, no nos gustaría exponernos sino exponer, cosa bien distinta. En cualquier caso, la experiencia mereció ser vivida, es parcial y nuestra.

La sesión ha terminado.

Estamos con otro gran maestro de la fotografía arquitectónica, recientemente fallecido, Ezra Stoller** cuando afirmaba que "La arquitectura al ser una experiencia sensorial, tiene que ser interpretada a través de un medio sensorial... Nunca he pretendido que mi obra sea arte. El arte es la arquitectura". ■▲●

Teatro auditorio Hoz del Huécar en Cuenca



* Ansel Adams. San Francisco (1901-1984)

** Ezra Stoller. Chicago (1915-2004)

Fotografía, espacio y tiempo

Por Pedro Lozano Crespo

A estas alturas es innecesario hablar de la diferencia entre la fotografía digital y la tradicional o analógica como se la denomina coyunturalmente. Vivimos una época en la que conviven las emulsiones cargadas de haluros de plata con las tarjetas de memoria, aunque para muchos esta coexistencia pueda parecer una batalla, no lo es o sólo para la nostalgia, simplemente hay una evolución tecnológica en la que se genera o se debe producir una hibridación de los medios y los lenguajes, la misma evolución que siempre ha existido en fotografía como sucedió con el daguerrotipo, la calotipia, el colodión húmedo.... Sin lugar a dudas, el gran salto de la imagen digital no se ha producido con la nueva generación de cámaras digitales, sino con el lanzamiento de los modeladores 3d y los motores de renderizado, que permiten generar, reconstruir y transformar el espacio sin que exista una ruptura con los límites conceptuales y estéticos de la fotografía tradicional. Estos sistemas son el nuevo resultado fusión de la fotografía y de la perspectiva cónica, cuyos antecedentes comunes son el resultado tecnológico y evolutivo de la cámara oscura ya conocida por Aristóteles y descrita por Leonardo Da Vinci (*De rerum natura*). Lo que está por definir en este mundo global ya no es la tecnología sino el saber hacer, el hombre, se ansía un mesías, el Ansel Adams o el Edward Weston de la imagen digital, y mientras tanto todos con nuestras cámaras de 8 megapixels hacemos lo que podemos, enfrentándonos a una realidad como expectadores y buscadores de nuevas imágenes, por lo que describir la necesidad de la fotografía no tiene sentido ya que cada experiencia personal nos proporciona una motivación inicial favorable para la investigación fotográfica. Laszlo Moholy-Nagy en los años treinta predicaba exageradamente que «los analfabetos del futuro serán aquellos que no sepan utilizar una cámara fotográfica», pero hoy en plena era digital este enunciado tal vez sea más real que nunca. La publicidad de Kodak en 1888 «usted apriete el botón, nosotros haremos lo demás» ha quedado superada por la de «apriete el botón y el ordenador hará lo demás».

Me apetece destacar la facilidad de apretar el botón, en la foto de Navaseca de 1895 un fotógrafo se tuvo que desplazar con toda una parafernalia tecnológica a la ciudad de Daimiel para realizar una instantánea. Hoy en el 2005 en un

paseo realizo una instantánea parecida como un acto de comportamiento habitual y natural, tal vez Moholy Nagy, no estaba tan desencaminado en su enunciado. En la primera imagen vemos a las más de 40 personas que trabajaban en la finca a diario y en la del 2005 ni siquiera aparecen los dos agricultores actuales, ni su tractor (pues es domingo) y es que la tecnología nos ha llegado a todos. Otro aspecto es el color la casa en la actualidad presenta un supuesto aspecto Manchego «encalado y añil» y en la de 1895, la imagen muestra tonalidades que corresponden a un tono almagre claro arriba y un albero claro en el paño inferior. Por eso creo que hay que destacar las colecciones realizadas en algunas localidades de nuestra region «Los Legados de la Historia» en los que a partir de álbumes familiares se han confeccionado catálogos en los que encontrar nuestros orígenes y tal vez nuestra realidad, aprovecho para citar la frase de Susan Sontag «coleccionar fotografías es coleccionar el mundo».

A partir de estas colecciones se puede elaborar un modelo teórico para el análisis de los diferentes aspectos

Fotografías: Pedro Lozano Crespo

Imágenes de síntesis: Manuel Rodríguez Bonales

Navaseca 1895
Navaseca 2005



existenciales y en cuanto a los procesos habitativos. Tal vez llegue el momento en el que se tome en consideración la bochornosa aplicación de alicatados de cocina en las fachadas de las casas rurales sin un control de organismos oficiales como los ayuntamientos, que generan universos

Aeropuerto de Ciudad Real. Maqueta



Auditorio
Piscinas

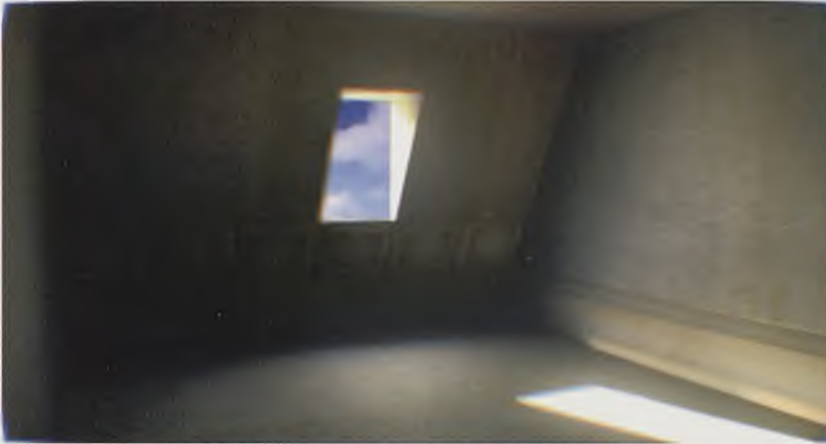


muestrales realmente espantosos sin considerar que la fachada de alguna manera es de todos.



La vía del accionismo fotográfico actual posibilita realizar imágenes sin conocimientos fotográficos (evidentemente los resultados no serán los de un experto). El debate cotelativo sigue abierto sobre la evolución de los sistemas de representación, todos entran en una transversalidad absoluta, con conocimientos básicos de usuario se puede generar una representación diédrica que automáticamente genera una axonometría o una cónica y que además puede ser animada en wireframe en tiempo real y como remate con un motor de renderizado se puede obtener un render fotográfico de mi idea. En muchos casos la cámara fotográfica no es necesaria, sólo lo es la memoria, con los recuerdos puedes obtener imágenes de lo que viste o generar las imágenes de

Interiores
 Estudio
 Derecha. Still life



lo que otros verán y que sólo tu en tu proyecto respiras. Únicamente la nostalgia, el recuerdo del olor de los productos químicos actuando sobre la imagen latente de un papel baritado serán el argumento para retomar el método analógico. La fotografía en sí misma es instantaneidad y rapidez y eso mismo es el mundo digital presente.

Cualquier cambio en el entorno provoca un cambio en el hombre y el secreto de la fotografía radica en saber verlo. ■▲●

"En muchos casos la cámara fotográfica no es necesaria, sólo lo es la memoria, con los recuerdos puedes obtener imágenes de lo que viste o generar las imágenes de lo que otros verán y que sólo tu en tu proyecto respiras"

A través del espejo: Arquitectura y Fotografía

Por José Rivero

Hay una extraña relación (¿o no es relación y es suplantación?) entre la Arquitectura y la Fotografía que no siempre es evidente y que tratamos de develar en estas líneas. Suplantación como la esbozada por Delfín Rodríguez en su trabajo 'La arquitectura de la fotografía', cuando relata la aspiración de la arquitectura en ser fotogénica y la búsqueda de la fotografía que, abandonando el reflejo del documento nos muestra el fundamento de otra mirada. Hasta la aparición de la técnica fotográfica a mediados del siglo XIX, la Arquitectura se registraba, de cara a su difusión y conocimiento, a través de grabados, aguafuertes o xilografías. Desde Letarouilly a Serlio, desde Pieter Saenredam a Piranesi y desde William Chambers a Schinkel, la *Presentación* de la Arquitectura se correspondía con su *Representación* más afamada y canónica. Esto es, la técnica desplegada por los difusores de las imágenes arquitectónicas, se asemejaba y superponía con la técnica desarrollada por los autores y diseñadores de esos elementos.

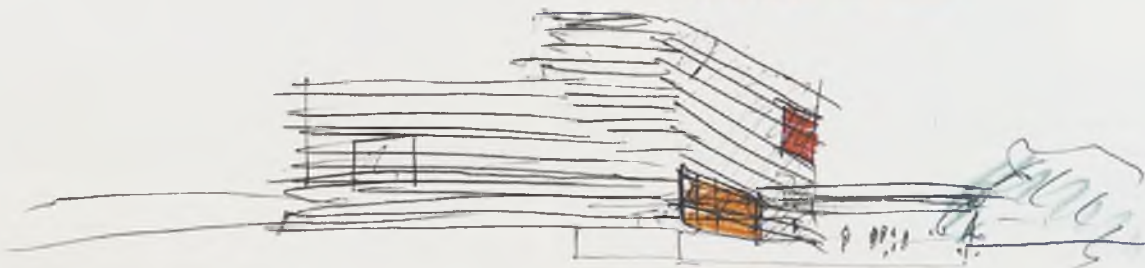
Más aún, el dibujo y el diseño en sus diferentes visiones (esbozo, boceto, croquis, delineado, apunte) era la base conceptual tanto de la *Presentación* como de la *Representación*; la génesis original coincidía por tanto, en sus herramientas cognoscitivas, con la difusión pública de esas realidades así presentadas. En tanto que la fotografía que mantiene el vínculo aparente con las



viejas formas de *Presentación*, inaugura un universo dimensional y conceptual diferente, con otras estrategias tanto en el espacio como en el tiempo.

... El cerramiento no es sino una delicada envolvente de material cerámico dispuesto en lamas horizontales, que permite unificar todas las fachadas, incluida la cubierta, con la utilización de un solo material, pero al mismo tiempo, y en función de las condiciones climáticas ofrecerá imágenes diversas y cambiantes haciéndole participe, del paisaje natural ...

G. Vazquez Consuegra



**Archivo Regional y Depósito
Bibliográfico Regional
de Castilla-La Mancha**

Arquitecto:
G. Vazquez Consuegra.

Desarrollo y producción
de piezas cerámicas para
la fachada ventilada: **HDR**

HDR
LADRILLO Y TEJA

Camino de la Barca s/n.
45291 Cobeja (Toledo)

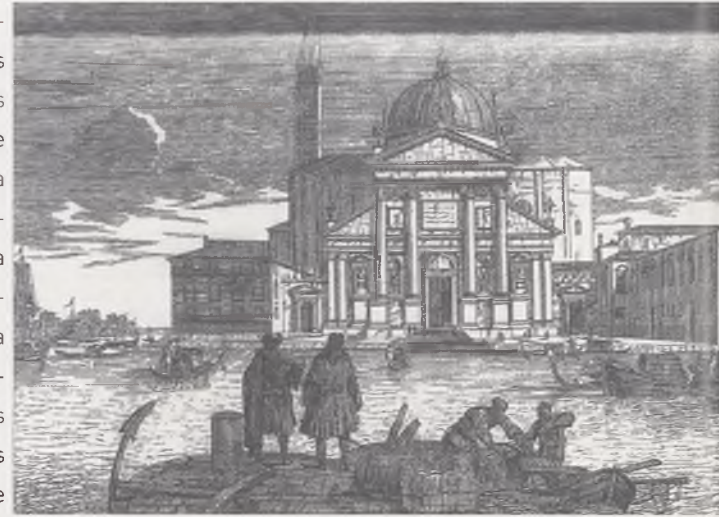
tel.: 925 55 10 00, fax: 925 55 11 61

e-mail: comercial@hdr.es
www.hdr.es

El universo dimensional que formula la fotografía, es ya un espacio tridimensional aunque su presentación siga siendo plana; mientras que las viejas técnicas citadas antes, operan desde la planeidad absoluta de sus registros espaciales, aunque éstos sean dibujos perspectivos con voluntad aparente de representación tridimensional que fingen pero que no consiguen. Esta es la afirmación de Svetlana Alpers a propósito de Saenredam y sus retratos arquitectónicos: "Pese a todo su interés por la arquitectura, lo más notable es la superficie". Y la diferencia conceptual aludida entre ambas técnicas representativas, se formula por relación al tiempo. Los gráficos producidos desde la obra acabada y de la cual informan, mantienen las mismas características espacio-temporales que los esbozos, bocetos, croquis, delineados y apuntes, suscritos como ideación de la obra misma; identidad que las hace participes a ambas técnicas de una abstracción temporal considerable: Son representaciones de ningún tiempo y de todos los tiempos; son en suma No Tiempo. O dicho en clave publicitaria moderna: 'Duran, duran y no se acaban nunca'. Por el contrario la fotografía es de un tiempo y pertenece a un tiempo, que congelado en el instante de su disparo no consigue desagregar esos grumos de soles levadizos y de calles asoladas adheridas a la emulsión que traslada la luz a la química. Es por tanto lo contrario de la técnica anterior: No dura, ni dura, y se acaba terminando. La planeidad del tiempo en las técnicas antiguas de *Presentación*, se formula con propiedad en la ausencia nítida de figuras, como si fueran dibujos técnicos o dibujos constructivos. Las cárceles piranesianas están vacías de ocupantes, igual que las piezas campestres de William Chambers son paisajes sin figura; los dibujos de Serlio o Palladio, tiene más una matriz técnica que paisajista. Y las figuras de interiores de las iglesias holandesas de Saenredam son sólo referentes para captar la escala de la pieza captada. Son representaciones todas ellas, que están por encima de la humanidad y por encima del tiempo; y por eso el tiempo no cuenta en ellas y las figuras sólo son figurantes.

Esta pretensión de eludir el tiempo es la que late simétricamente, en las primeras fotografías del Movimiento Moderno, como ha relatado Tournikiotis.

Página anterior. Pieter de Hoogh, Patio doméstico en Delft, c.1668
Luca Carlevarijs, Grabado San Giorgio Maggiore, Venecia, 1703
Canaletto, San Marcos el día de la Ascensión, Venecia, 1759



Fotografías donde se presentan a los edificios solos y canónicos, como parte de otro paisaje sideral y frío, de unos



Fotos estereoscópicas del Panteón y del Louvre, París, 1911.

Lucia Moholy, Vistas de la Bauhaus de Weimar, 1926



tiempos técnicos y mecánicos, de unos tiempos ahumanísticos y sólo, si acaso, recorridos por la fuerza de las masas como verifican los fotógrafos de ROPF (Unión de fotógrafos proletarios rusos) con sus imágenes narrativas de exaltación obrera. La serie de fotografías de Lucía Moholy para la Bauhaus, resultan reveladora de lo citado. Talleres de vidrio, geometrías de hormigón, procesos constructivos en curso, pasillos iluminados lateralmente, el barro de la obra junto a los aco-



Alcantarillado Tokio, G-Cans Project, 2004

pios y la naturaleza quebrada entre las piezas del Meisterhäuser, no impiden detectar la ausencia de figuras en el empeño de parar el tiempo y expulsarlo de la Representación. Como ocurre con esos obreros apartados a la esquina y expulsados del tiempo fotográfico y del tiempo arquitectónico. La presencia de figuras es por ello excepcional en la serie de Lucía Moholy, sólo Paul Klee en su estudio, y otra imagen con Walter e Ilsa Gropius, que más que figuras retratadas son iconos y portaestandartes de una idea que despliega Bauhaus. Por no hablar de la sombra de Lucía captada en el lado inferior que se inmiscuye en la *Representación*.



La fotografía que comienza a desplegarse como herramienta científica y policial en sus orígenes, poco a poco adquiere potencia expresiva y gana autonomía propia. Deja de estar al servicio de otras realidades y campos y se erige en estrategia de su propio argumento. Por eso en el ámbito de la fotografía arquitectónica, hemos pasado de las imágenes puestas al servicio de la disciplina vecina, para desembocar en otras imágenes que ya son un fin en sí mismas. Como si la fotografía hubiera fagocitado a la arquitectura. Aún y así, las primeras fotos de arquitectura, están al servicio de la representación arquitectónica y no son un pretexto para la exhibición del fotógrafo, como ya sucede hoy. Dando a entender que la Arquitectura es un fondo escenográfico susceptible de ser fotografiado, para mayor gloria del retratista que ya es ahora, el nuevo artista y creador. La pieza de arquitectura o La Arquitectura misma, juega como emblema de fondo, en escenografías, atrezos, estilismo y anuncios publicitarios; que optan por fondos prestigiosos para solventar las

cualidades de un producto, la belleza de líneas de una berlina, el desaliño de una modelo o un relato cinematográfico. La pieza de arquitectura o la Arquitectura misma, ha experimentado la mutación de objetivos que revelaba Alpers sobre las iglesias holandesas de Saenredam: "Sus cuadros no son propiamente vistas de arquitectura, presentadas a un espectador externo, sino más bien vistas de la vivencia visual de unas arquitecturas". Igual ahora, la arquitectura retratada o fotografiada no propone ya una *Presentación* conceptual, sino una *Representación* retórica de ciertas experiencias visuales. ■▲●

Versiones desde lo fotográfico

Por Miguel Ángel Blanco (texto y fotos)

La fotografía, desde su nacimiento en 1827 y a lo largo de sus ya 175 años de existencia, ha ido desarrollando etapas, ampliando sus posibilidades y poniendo al alcance de nuestros ojos aspectos, sucesos y circunstancias –muchas completamente inéditas– de nuestra fragmentaria y diversa realidad multifacética. Debido a sus fecundos hallazgos y capacidades, (según que se instrumentalice como documento gráfico al servicio de la comunicación y la información, como almacén de memoria histórica, como herramienta científica, como gran fábrica generadora de lenguajes visuales al servicio de la creación, etc.), ha sido capaz de regalarnos inagotables otras miradas y versiones de cuanto sucede, somos, imaginamos y existe.

Su insustituible papel activo en la conformación de nuestro universo cultural se ha hecho imprescindible, ensanchando nuestro conocimiento, alterando y enriqueciendo el imaginario propio y colectivo con su crecimiento imparable. Este inmenso archivo universal y borgiano en que se ha constituido, por su propia capacidad descriptiva y su hipnótica apariencia de veracidad, por su gran poder seductor y embaucador, compete iluminando u ocultando, desvelando o mintiéndonos, convertida ya en otra realidad más de nuestro complejo mundo, capaz incluso de suplantar a aquella de la que como un “reflejo” –se dice– procede. A todo ello, además, debemos sumarle las aportaciones generadas por la invención del cine y los modernos medios audiovisuales como la televisión y el vídeo y, más recientemente, por las últimas tecnologías electrónicas y los soportes digitales, que tanto le deben por ser extensiones a partir de sus modelos.

El objetivo de una cámara fotográfica impone una ventana, una óptica, desde la que escudriña o se acerca a lo otro, a partir de la cual determina una visión fija y deliberada que construye sentidos y significados o derriba otros. Ejercicio voraz y ambivalente de asedio y apropiación, con cuya acción se dice que “captamos o congelamos instantes”, enfocamos o distorsionamos, reproducimos o reinterpretamos todo cuanto tiene que ver con lo exterior físico trasladando y expresando al mismo tiempo ideas y emociones. Gran parte de su éxito se debe, sin duda, al despliegue de sus capacidades. Pero tampoco se comprendería sin su inseparable maridaje con las artes gráficas y los modernos medios de comunicación, cuyo desarrollo tan vertiginoso en el último siglo demandaron de ella –por su eficacia, versatilidad e inmediatez– un febril protagonismo.

Teniendo en cuenta el propio poliformismo de la fotografía y que su historia posibilita un complejo análisis y una poliédrica interpretación imposible de reducir en estas cuatro líneas, centrándonos ya en su uso como técnica al servicio de la expresión personal, lo primero que cabría reseñar es cómo, desde sus mismos orígenes y hasta hoy, sus largas relaciones y vinculaciones con el mundo del arte han sido causa de grandes controversias, conflictos y debates enfrentados; sobre todo entre fotografía y pintura, o entre los mismos fotó-



Alcantarillado Tokio, G-Cans Project, 2004

pios y la naturaleza quebrada entre las piezas del Meisterhäusser, no impiden detectar la ausencia de figuras en el empeño de parar el tiempo y expulsarlo de la Representación. Como ocurre con esos obreros apartados a la esquina y expulsados del tiempo fotográfico y del tiempo arquitectónico. La presencia de figuras es por ello excepcional en la serie de Lucía Moholy, sólo Paul Klee en su estudio, y otra imagen con Walter e Ilsa Gropius, que más que figuras retratadas son iconos y portaestandartes de una idea que despliega Bauhaus. Por no hablar de la sombra de Lucía captada en el lado inferior que se inmiscuye en la *Representación*.



La fotografía que comienza a desplegarse como herramienta científica y policial en sus orígenes, poco a poco adquiere potencia expresiva y gana autonomía propia. Deja de estar al servicio de otras realidades y campos y se erige en estrategia de su propio argumento. Por eso en el ámbito de la fotografía arquitectónica, hemos pasado de las imágenes puestas al servicio de la disciplina vecina, para desembocar en otras imágenes que ya son un fin en sí mismas. Como si la fotografía hubiera fagocitado a la arquitectura. Aún y así, las primeras fotos de arquitectura, están al servicio de la representación arquitectónica y no son un pretexto para la exhibición del fotógrafo, como ya sucede hoy. Dando a entender que la Arquitectura es un fondo escenográfico susceptible de ser fotografiado, para mayor gloria del retratista que ya es ahora, el nuevo artista y creador. La pieza de arquitectura o la Arquitectura misma, juega como emblema de fondo, en escenografías, atrezzo, estilismo y anuncios publicitarios; que optan por fondos prestigiosos para solventar las

cualidades de un producto, la belleza de líneas de una berlina, el desaliño de una modelo o un relato cinematográfico. La pieza de arquitectura o la Arquitectura misma, ha experimentado la mutación de objetivos que revelaba Alpers sobre las iglesias holandesas de Saenredam: "Sus cuadros no son propiamente vistas de arquitectura, presentadas a un espectador externo, sino más bien vistas de la vivencia visual de unas arquitecturas". Igual ahora, la arquitectura retratada o fotografiada no propone ya una *Presentación* conceptual, sino una *Representación* retórica de ciertas experiencias visuales. ■▲●

Versiones desde lo fotográfico

Por Miguel Ángel Blanco (texto y fotos)

La fotografía, desde su nacimiento en 1827 y a lo largo de sus ya 175 años de existencia, ha ido desarrollando etapas, ampliando sus posibilidades y poniendo al alcance de nuestros ojos aspectos, sucesos y circunstancias –muchas completamente inéditas– de nuestra fragmentaria y diversa realidad multifacética. Debido a sus fecundos hallazgos y capacidades, (según que se instrumentalice como documento gráfico al servicio de la comunicación y la información, como almacén de memoria histórica, como herramienta científica, como gran fábrica generadora de lenguajes visuales al servicio de la creación, etc.), ha sido capaz de regalarnos inagotables otras miradas y versiones de cuanto sucede, somos, imaginamos y existe.

Su insustituible papel activo en la conformación de nuestro universo cultural se ha hecho imprescindible, ensanchando nuestro conocimiento, alterando y enriqueciendo el imaginario propio y colectivo con su crecimiento imparable. Este inmenso archivo universal y borgiano en que se ha constituido, por su propia capacidad descriptiva y su hipnótica apariencia de veracidad, por su gran poder seductor y embaucador, compete iluminando u ocultando, desvelando o mintiéndonos, convertida ya en otra realidad más de nuestro complejo mundo, capaz incluso de suplantar a aquella de la que como un “reflejo” –se dice– procede. A todo ello, además, debemos sumarle las aportaciones generadas por la invención del cine y los modernos medios audiovisuales como la televisión y el vídeo y, más recientemente, por las últimas tecnologías electrónicas y los soportes digitales, que tanto le deben por ser extensiones a partir de sus modelos.

El objetivo de una cámara fotográfica impone una ventana, una óptica, desde la que escudriña o se acerca a lo otro, a partir de la cual determina una visión fija y deliberada que construye sentidos y significados o derriba otros. Ejercicio voraz y ambivalente de asedio y apropiación, con cuya acción se dice que “captamos o congelamos instantes”, enfocamos o distorsionamos, reproducimos o reinterpretamos todo cuanto tiene que ver con lo exterior físico trasladando y expresando al mismo tiempo ideas y emociones. Gran parte de su éxito se debe, sin duda, al despliegue de sus capacidades. Pero tampoco se comprendería sin su inseparable maridaje con las artes gráficas y los modernos medios de comunicación, cuyo desarrollo tan vertiginoso en el último siglo demandaron de ella –por su eficacia, versatilidad e inmediatez– un febril protagonismo.

Teniendo en cuenta el propio poliformismo de la fotografía y que su historia posibilita un complejo análisis y una poliédrica interpretación imposible de reducir en estas cuatro líneas, centrándonos ya en su uso como técnica al servicio de la expresión personal, lo primero que cabría reseñar es cómo, desde sus mismos orígenes y hasta hoy, sus largas relaciones y vinculaciones con el mundo del arte han sido causa de grandes controversias, conflictos y debates enfrentados; sobre todo entre fotografía y pintura, o entre los mismos fotó-



Izquierda. Fòrum de las Culturas. Barcelona
 Derecha. Fotoescultura de la serie "Esculturas en su lugar"



grafos por la distinta consideración que de su trabajo y oficio tenían, reivindicado o no como arte. Aunque hoy los posicionamientos estén más templados, no significa que se hayan agotado o éstos hayan quedado resueltos, al margen y a pesar de que, -o precisamente por ello-, al "hecho fotográfico", una vez superado un cierto complejo derivado de su naturaleza mecánica y su promiscuidad, se le acabara reconociendo un estatus similar al de las otras artes tradicionales como lenguaje artístico autónomo incuestionable, acogido o fagocitado bajo el paraguas del arte, sin estar todavía muy claro qué habría ganado o perdido con ello. Dicho status, sin embargo, que parece haber conferido

un cierto pedestal y "aura" de las obras expuestas —que éstas no precisaban para mejorar la eficacia o el valor de sus mensajes—, ha podido suponer ciertas regresiones sobre algunos cambios auspiciados por ella como, por ejemplo, la posibilidad de su reproducción mecánica y masiva frente al concepto de obra única. Desde los años 50, pese a todo, era evidente que la fuerza de su posición, la evolución de sus esquemas formales, su energía y pujanza no dependían ni provenían de esa relación, ya que disfrutaba de un prestigio y de una intensa vida propia por sí misma, al margen de su consideración artística. Su naturaleza, utilidad y alcance la habían situado más acá excediendo las corralas y los logros más limitados propios de los movimientos artísticos. Con respecto a la pintura, se cultivará un cierto mestizaje y mayor dependencia, al margen de utilizarla para difundir y extender sus propuestas.

En cualquier caso, el encuentro definitivo entre la fotografía y las artes plásticas no se produciría prácticamente hasta los años 60-70 por el empuje de la cultura urbana, la pujanza de los medios de comunicación y la publicidad, que influyeron en sus producciones deseosos por experimentar las ventajas que este medio proporcionaba como herramienta específica para expresarse en función de sus intereses, objetivos y estrategias creativas, entrando definitivamente en el Parnaso del mercado de lo artístico y como tal incorporándose progresivamente a las colecciones y los fondos de los principales museos. Este proceso cobraría un nuevo dinamismo con el surgimiento de nuevas prácticas como los performance, las instalaciones o el video-arte y con la irrupción de las nuevas corrientes artísticas como el Hiperrealismo, el Arte Mínimal, el Arte Conceptual, el Pop y el Land Art, entre otras, cuyas propuestas formales y conceptuales demandaron de ella nuevas servidumbres.

Su mayor ventaja puede que provenga del hecho de que puede operar, bien aproximándose o bien distanciándose respecto del objeto fotografiado, es decir, tanto "objetivando" como "subjetivando" los temas, lo que al mismo tiempo ha entrelazado y retroalimentado constantemente los estilos, las tendencias sus contenidos, siempre en relación con los nuevos horizontes que los descubrimientos técnicos le iban abriendo. Y ello fundamentalmente explorando en dos direcciones o explotando dos grandes vetas que también pueden considerarse los polos entre los cuales se extienden sus variadísimos territorios de actua-



ción. Por una parte, la documental y el fotoperiodismo, claramente inspirada en lo social, político y antropológico, que fundamenta sus procedimientos narrativos en una voluntad de aproximación a la realidad basada en su capacidad para registrarla apoyándose en la ilusión de "su objetiva y automática reproducción" que, sin renunciar ni negar su evidente componente subjetivo, ha generado una amplísima y rica variedad de discursos críticos muy cercanos y fieles a ella. La otra, cuestionando y desligándose de esas ataduras, ha sido capaz de experimentar otros caminos formales, ampliando su enorme potencial estético para inventar ficciones o simulacros, es decir, para concebir nuevas visiones alteradas como representaciones visuales imaginarias a partir de un lenguaje propio, cuyas tendencias han estado más conectadas (también con las debidas reservas) o han coincidido con las preocupaciones y los derroteros de los grandes movimientos artísticos.

En el primer caso dirigen su mirada, pues, más hacia la crítica y la denuncia de la realidad y el mundo, con replanteamientos también desde y hacia lo cotidiano, familiar y las experiencias propias, pero manteniendo todavía unas convicciones y una confianza en el poder de observación y de codificación, de veracidad fotográfica. Para los segundos, en cambio, el hecho fotográfico interesa más porque fabrica unos artificios "realistas", más irónicos y desapasionados, menos encerrados en certezas y desde la incertidumbre, la deconstrucción y la manipulación del mismo medio, en la manera de abordar todos los temas. Así, según nos vayamos acercando a nuestro presente más actual, estas formalizaciones "artísticas" propondrán visiones personales cada vez menos preocupadas por el estilo y lo bello, más libres y centradas en buscar o rastrear dentro de sus propios entornos más domésticos y próximos desde su individualidad intransferible, sin la pretensión de definir identidades colectivas, ni estar fijando contextos más estables en el tiempo; precisamente porque han asumido que la debilitación de las fronteras en muchos órdenes, el parejo proceso de disolución y mestizajes culturales del hipercapitalismo global y la rapidez de las transformaciones socio-políticas, junto con el vértigo tecnológi-

co, dejan una enorme brecha abierta que obliga a explorar las nuevas relaciones entre lo interior –el propio cuerpo– y lo exterior, entre lo público y lo privado, entre lo ideológico impuesto y lo marginado por el poder, entre centros y extrarradios, entre naturaleza y cultura, etc.

No se trata tanto de documentar, aunque sí; ni de afirmar o negar, aunque también. Es sobre todo, necesidad y "la facilidad" que la fotografía permite para poder expresarse, porque el tiempo histórico y el espacio físico fragmentado y dividido ad infinitum contemporáneos (a pesar del intento de su "virtualización" no por ello menos real) nos obliga a continuas revisiones partiendo de imágenes, ahora sí, que nos proyecten y retroproyectan dentro y fuera de nuestros territorios, cuestionándonos los propios mecanismos de construcción de identidades a la búsqueda de un cada día más raro espectador junto con el cual construir otra historia. También, intentos para zafarse de otras privilegiadas versiones de la realidad enlatadas y dispuestas en el "súper". ■▲●



Aizpurúa Fotógrafo, y algunas consideraciones...

"Resumiendo, la semántica del pedo es un problema bastante complicado, demasiado descuidado por la lingüística y la teoría de la comunicación. La escala de significados va desde la vergüenza hasta el desprecio, desde las intenciones humorísticas hasta la falta de respeto. Maestros, profesores, oradores y participantes en conferencias conocen el tormento de no poder hacer sonar fuertemente una flatulencia imperiosa, ya que un sonido semejante expresa algo que no se quiere decir en realidad. ¿Acaso podría fomentar nuestra empatía con los políticos el que nosotros al escuchar sus discursos, pensásemos más a menudo que éstos posiblemente están ocupados en reprimir una ventosidad que podría interrumpir por un rato su conferencia? En efecto, el arte de las vagas formulaciones está siempre en relación con el arte de un viento decente: ambas cosas son diplomacia".

Peter Sloterdijk: *Crítica de la razón cínica I*.
Editorial Taurus Madrid 1989. P. 205

Por Francisco Racionero

Ventosidad no reprimida parece el Real Club Náutico de San Sebastián de José María Aizpurúa y en vista de su estado actual y la de la ideología del autor, podemos hablar de un significado que va desde la vergüenza al desprecio¹. Desconcierto. Ahora además Aizpurúa fotógrafo. En "LA MIRADA MODERNA José María Aizpurúa. Fotógrafo" exposición actual en el Reina Sofía de Madrid, sale a la luz su archivo fotográfico y también comprobamos la modernidad en esta faceta de nuestro personaje. Ya tenemos un Aizpurúa arquitecto, diseñador, difusor de la arquitectura moderna y del urbanismo por su participación en el GATEPAC y sus colaboraciones en la revista *A.C.* y ahora además fotógrafo y considerable. Vicisitudes del arte vasco; otro pedo sería el energuménico Oteiza, o Sáinz de Oiza, o (para mí uno de los mejores poetas de su generación) J. Juaristi, o Sobrevila (Cineasta del que ya hablé de números anteriores).

Bueno, el caso es que éste número de la revista está dedicado a la fotografía y gracias a esta exposición, el desconocimiento en esta faceta de nuestro arquitecto queda desvelado. Y por ella sabemos que la imagen anónima del 1

de Mayo de 1930 que aparece en la "*La gaceta literaria*" bajo el epígrafe "*Vida. Objetos: Nueva Fotografía*" volvió a aparecer ya firmada en la sección "*Fotografía y Cinematografía*" del primer número de la revista *A.C.* del GATEPAC. En la Fundació La Caixa de Barcelona y en 1997 se organiza la exposición "*Les Avantguardes Fotogràfiques a Espanta 1925 - 1945*" en la que aparecen imágenes de Aizpurúa.

Después de finalizar la carrera en 1927 realizó un viaje de estudios por Bruselas y Holanda realizando en 1928 la maqueta de una doble página para la revista "*Novedades*" de San Sebastián y con contenido de un reportaje titulado "*Arquitectura Racionalista*" incluyendo la construcción de su propio estudio (en colaboración con su socio Labayén). Aquí destaca el fotomontaje circular realizado con arquitecturas paradigmáticas del movimiento moderno (Rietveld, Le Corbusier, etc.) y con similitudes en su composición relacionadas con el Suprematismo y con la fotografía futurista o el foto-dinamismo.

Este fotomontaje circular de 1928 y el cuadrado realizado para la portada del nº 3 de la revista *A.C.* en 1931 con imágenes de vistas aéreas del Real Club Náutico de San Sebastián serían dos ejemplos fundamentales de la modernidad y relevancia del arquitecto y los





que abren la exposición de Madrid. El resto de la exposición es una selección de los más de mil negativos realizados con una cámara "Leica" desde finales del 29 hasta el 36 seleccionando 107 imágenes estructuradas en una serie de secuencias visuales unas predominando lo formal y otras predominando la figura humana (*Nueva visión - Rotchenko - Juego - Arquitectura - Retratos - Náutico - Élite*² - *Monumentalidad y Masas - Hedonismo, Clasicismo y Belleza - Anonimato - Sombras y por último tragedia*).



En esta bella historia de las imágenes de las revistas y los libros son muy recomendables el catálogo de la exposición de "Mauricio Amster. Tipógrafo"³ celebrada en el "IVAM" en 1997 gracias a Juan Manuel Bonet y a las imprescindibles memorias "Confesionario de Papel" de su compatriota polaco Mariano Rawicz que sacó la editorial "La veleta" de A.Trapiello junto con el "IVAM" el mismo año y digo esto en contraposición al falangismo de Aizpurúa no se vaya a confundir el personal y acabe uno encuadrado como uno, grande y libre. Pero la historia de estos polacos en España es de maravilla y para un conocimiento. ■▲◆

1. Incluso en la guía publicada por el Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro-Gipuzkoa de 1996 se dice que se le fusila en el 36 sin añadir nada más.

2. Aquí aparece también el pequeño-gran hombre Mercadal con su característica sonrisa junto al inconfundible Le Corbusier con su trabajada imagen, o en otra con Giedion

3. Fue Francisco Ginés de los Ríos el primero que habló de este extraordinario tipógrafo errante, autor entre otros trabajos de una exquisita edición del "Manifiesto Comunista" y la nuevamente editada "Cartilla Escolar Antifascista" o "7 de Octubre. Una nueva era en el campo" en colaboración con Joseph Renal

Dora devorada

“Yo no fui la amante de Picasso; el sólo fue mi amo”

Dora Maar

Entrevista

Contradicción. Como absolutamente contradictoria podría definirse la vida de una mujer inteligente, con talento, ambiciosa y poco convencional que vivió siempre al límite para sentirse viva y abrirse camino en una sociedad en donde la mujer carecía de un reconocimiento y una identidad profesional. Mujer culta, que experimenta continuamente, vulnerable y enérgica a la vez, de grandes vaivenes emocionales, devorada por la pasión, la potencia y el desprecio final del más genial de los creadores del siglo XX: Picasso.

Henriette Teodora Markovitch, Dora Maar, la fotógrafa surrealista pagó un alto precio por ser mujer, por su obra creativa, por su espíritu rebelde y libre, por su femenino inconformismo y ese talento innato de grandes contrastes y arriesgados resultados.

Dora Maar y Picasso, al igual que ocurriera con María Callas y Onassis son dos ejemplos de mujeres cuyas biografías convergen en un punto común: sucumbieron y murieron por un amor traicionado. Aparentemente fuertes, caprichosas y con carácter, pero fatalmente vulnerables y trágicamente inseguras, entregadas a un amor sin límite, incomprendidas e incluso humilladas, fueron víctimas de sí mis-

Por Ana Victoria López

mas y de su irrenunciable capacidad femenina de amar.

Dora Maar, la fotógrafa de éxito indudable y María Callas, “la diva” y “la divina”, salvando las distancias en sus trayectorias profesionales, coinciden en la autodisolución personal como salvación a su fracaso amoroso. Dora abandonó la fotografía a instancias de Picasso y María Callas, los escenarios y la música porque a Onassis no le gustaba y finalmente incapaces de sobrevivir, desaparecen: María Callas muere por una sobredosis de barbitúricos y Dora Maar se recluye voluntariamente sola e incomunicada, entregada a un misticismo incomprendible, abandonada de todo y de todos menos de sus propios recuerdos y un sinnúmero de obras de Picasso, lo único que conservaba de su destructivo y apasionado amor.

¿Suicidas, locas, paranoicas, incomprendidas, débiles, insaciables?; o quizá, ¿fatalmente vitalistas, ineludiblemente tenaces y sinceras en sus principios y con una capacidad infinita de entrega y renuncia?

Victoria Combalía

Para comprender mejor el personaje de Dora Maar nos hemos acercado hasta la escritora y crítica de arte Victoria Combalía y la hemos visitado en su domicilio de la calle Doctor Carulla en Barcelona. Victoria Combalía

Victoria Combalía durante la entrevista en su domicilio de Barcelona



no conoció personalmente a la fotógrafa y pintora Dora Maar, pero mantuvo interminables conversaciones telefónicas con ella cuando la fotógrafa se aisló voluntariamente en el número 6 de la Rue de Savoie en París a partir de los años sesenta. En estos contactos Dora contaba 87 años de edad.

Nos interesa fundamentalmente el aspecto humano del personaje, porque sólo acercándonos a la persona, podremos comprender su obra, sus manifestaciones, su actitud ante la vida, la exteriorización de sí misma en su momento creativo. En la biografía de Dora Maar, hija única de un arquitecto croata y una madre francesa, concurre una circunstancia determinante y definitiva: fue amante de Picasso.

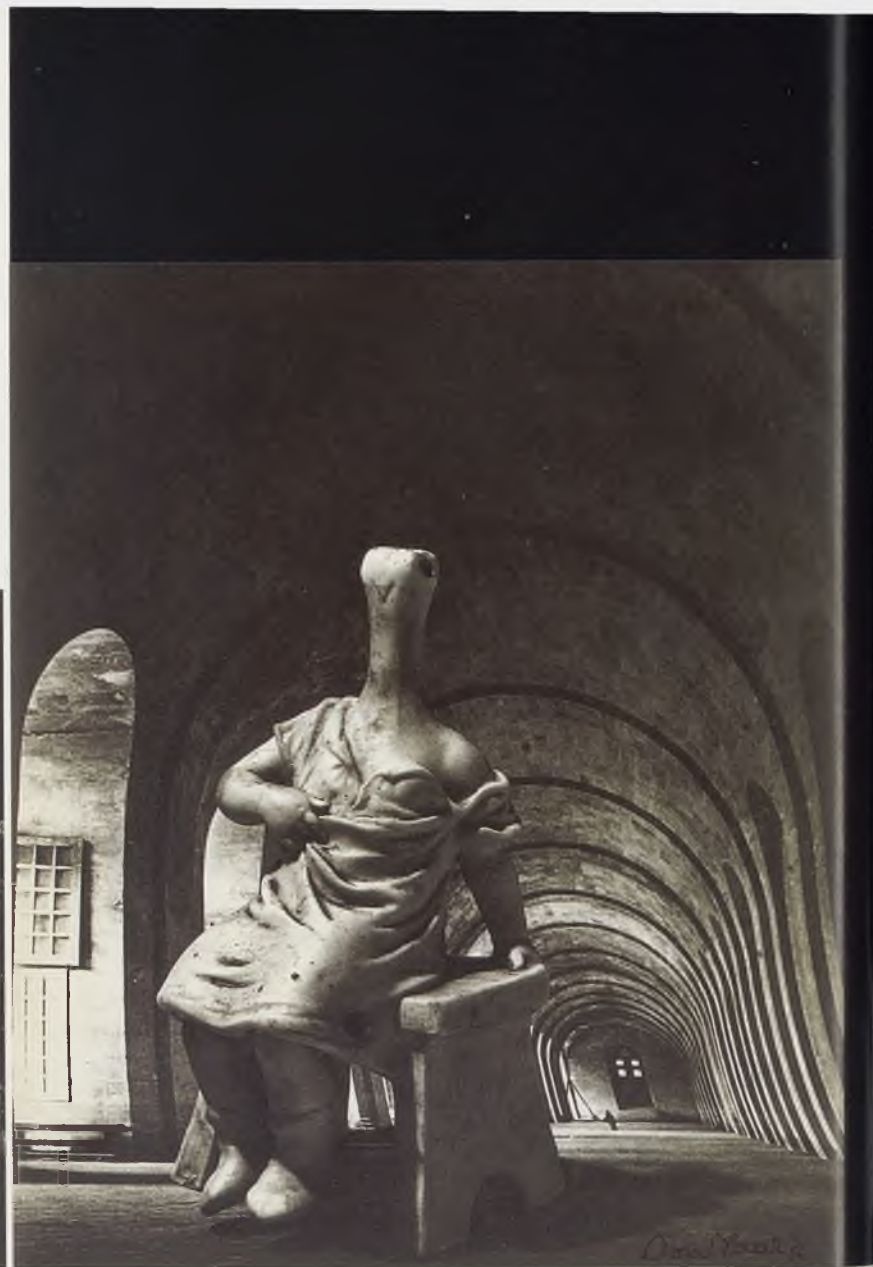
Picasso era 26 años mayor que ella cuando la conoció en el Café des Deux Magots. Fue su amante y su musa. La amó hasta el extremo, con pasión, con absoluta entrega, con enajenación,

Debajo. Sin título. Dora Maar
 Derecha. 29, rue d'Astorg. Dora Maar

a la manera que sólo Picasso sabía hacer con todas sus mujeres; la utilizó, la absorbió para su acto creativo y finalmente la abandonó para seguir explorando su infinita capacidad erótica y la posesión física y mental de sus numerosas amantes. La presencia femenina era fundamental para



este genio del arte. Amaba a las mujeres como amaba la vida y experimentaba con ellas al igual que con sus cuadros. Pasaba de la cama a los pinceles con asombrosa facilidad y maestría, reflejando en sus lienzos sus



cambiantes estados emocionales y afectivos.

Dora Maar se entregó hasta el extremo. Encontró en él no solo el amor único de un pintor único, sino la medida a sus excentricidades, el bálsa-

mo a su espíritu inquieto y combativo, la aceptación de su carácter imprevisible, la correcta posición para su manifiesto orgullo, la comprensión y admiración de un hombre exclusivo y excepcional. Picasso, con su instinto

Portrait d'Ubn. Dora Maar

de posesión y dominación, con su desesperada obsesión es el minotauro devorando a su víctima, sádico, voraz, insaciable. Dora tuvo el privilegio y la desgracia de caer en sus garras para, con placer, dejarse succionar su esencia y su vida. Referido a sus permanentes y tormentosos amores Picasso declara: "vivimos siempre en una lucha entre el bien y el mal. Escoger a uno es siempre matar a otro. En ciertas ocasiones no se puede ser un ángel".

Desde su visión y su experiencia personal, Victoria Combalía nos ofrece su opinión:

- "Yo le pregunté a la señora Maar, después de muchas horas de conversación si Picasso era un machista y ella me respondió de una manera muy inteligente: $\downarrow\downarrow$ *Picasso detentaba mucho sus derechos* $\uparrow\uparrow$, sus derechos como hombre, porque evidentemente era un machista como cualquier andaluz de finales de siglo. Al igual que todos. Cualquier hombre haría lo que Picasso si le dejaran. Es típico que los hombres utilicen a las mujeres y eso sigue ocurriendo hoy, incluso con gente famosa, lo que pasa



Debajo. Dora Maar. Fotografía de Man Ray



es que no sale a la palestra. Yo se muy bien lo que le pasó a Dora Maar porque yo he vivido lo mismo en mi casa. Se trata de mujeres que aman demasiado y que pagan un alto precio por ello. Es un amor total.”

Ante nuestra sorpresa por sus declaraciones, Victoria Combalía continúa:

–“Se enamoró tan locamente de Picasso que por mucho daño que Picasso le hiciera con su abandono brutal, no encontró a nadie que estuviera a la altura del gran pintor. Estoy

convencida de que Dora Maar era una gran masoquista, apasionada, que vivió un amor con absoluta entrega y se hundió cuando Picasso la dejó por otras mujeres, como hacía siempre, aparte que él no estaba con una sola, simultaneaba y mantenía relaciones con varias mujeres al mismo tiempo. Dora era lo que hoy llamaríamos, una lunática, con grandes variaciones de carácter, pero no estaba loca. Cuando yo hablé con ella me di cuenta que era una mujer muy rara, culta, inteligente, hablaba francés, español, inglés y probablemente algún idioma más. Sufrió un ataque de locura tras el

Picasso pintando el Guernica para Dora Maar
Dora Maar con Picasso

abandono de su gran amor y estuvo ingresada en un manicomio, pero lo superó. Terminó en un abandono y reclusión voluntario al más puro estilo masoquista. No estaba loca.”

Sin duda, el trabajo de Victoria Combalía ha sido decisivo para recuperar la figura de Dora Maar, Dora Maar no como la amante y la musa de Picasso, sino además como la gran fotógrafa surrealista que sin duda fue. Victoria investiga, indaga con otros testimonios contemporáneos, la sigue, recupera sus fotos, hasta sacar a la luz la obra de una artista inquieta, inconformista, misteriosa, controvertida, enigmática y hasta entonces olvidada:

–“Dora fue mucho mejor fotógrafa que pintora. Sus fotomontajes surrealistas son realmente provocativos y muy elaborados. Ella corta y pega y fotografía y pone otros elementos encima y vuelve a fotografiar en un minucioso proceso con una mirada tan intensa, tan interna y misteriosa, tan personal... y a pesar de los distintos temas que trata, sus fotos tienen ese elemento común que las caracteriza y las define.”



Algunas de las fotos más destacadas del Dora Maar dentro del más puro estilo surrealista son *Portrait d'Ubu*,

Debajo. Dora Maar y el Minotauro

una fotografía inquietante llena de angustia y de ternura al mismo tiempo o el fotomontaje, *29, rue d' Astorg*. Se trata de una estatua tosca con calcetines, ropaje clásico y una cabeza deformada. Sentada en un taburete, se eleva por encima del suelo en una distorsionada arquitectura que representa un claustro. En la fotografía, *Sin título* aparecen dos niños en una escena ambigua con una imagen mítica al fondo en un interior intrigante con una atmósfera ominosa y un desconcertante silencio.

Dora Maar en su relación de amor y arte con Picasso fotografió también el proceso de creación del *Guernica* entre mayo y junio de 1937. El documento fotográfico ha servido para estudiar las distintas fases de la pintura y su evolución. Picasso pintó el mural, de casi ocho metros de largo, en poco más de un mes. Durante este tiempo, Dora fotografía al autor y su obra desde todos los ángulos posibles con curiosidad de artista y mirada de amante:

“Lo mejor de ella son los aspectos expresamente surrealistas con los que trabaja, porque es tan buena como Boiffard, Brassai, Roger Chall, Cartier-Bresson y otros y es muy destacable en su fotografía de calle, con una mirada muy humana y de una gran piedad hacia el mundo de los margina-

dos, tullidos, pobres, niños, mendigos y siempre hay un punto de misterio que la hace distinta a todos los demás.”

Abandono y locura

Nos resulta fácil imaginarnos a una mujer tan original como Dora Maar, que siente y vive al límite, entregada al gran pintor hasta el enajenamiento, involucrando su vida y su obra de una manera determinante, femenina y fatal:

“Picasso era excepcional, para lo bueno y para lo malo. Con Picasso se lo pasaba muy bien, pero también la hacía sufrir mucho. Fue una gran sufridora y una gran artista bien compenetrada con el talento creativo de Picasso, juntos experimentaron todo tipo de vivencias amorosas y creativas. Estar al lado del mejor pintor vivo del siglo debió ser apasionante y compensaba su sufrimiento hasta que después en un proceso demoledor y paulatino viene el abandono que ya no pudo resistir. Se amparó en la religión para sobrellevar su enorme tristeza.”

A Dora Maar se le atribuye la frase: “después de Picasso, sólo Dios”. Efectivamente, tras la ruptura con el gran minotauro, Dora Maar enloquece y sólo entregada a un incomprensible abandono místico y religioso lo-

gra sobrevivir. Con el tiempo se vuelve cada vez más solitaria. Cada vez menos gente entra en su vida. La enfermedad la iba dejando cada vez más impedida. Pese a todo, no quiso ayuda de ningún tipo, ni médica, ni doméstica y aún así siguió pintando hasta el final de su vida. Su casa estaba cerrada, no así su mente. Sólo la compañía y atención de una persona como Rose Toro García, que había estudiado historia del arte y psicología, consiguió entrar en el independiente e incomprensible espíritu de una mujer que vivió al límite, amó hasta el éxtasis y murió fiel a sí misma y a su arte.

El 16 de julio de 1997, 24 años después que Picasso, Dora Maar fallece. Su cuerpo descansa en el cementerio de Clamart, en Haus - de - Seine junto a sus padres y abuelos. Vivió 89 años, toda una larga vida de pasión y creación, desequilibrio, contradicción, arrebatado, entrega y amor. ■▲●



La imagen urbana

Los edificios y el perfil de la ciudad (Los silos del Servicio Nacional del Trigo)

Por Diego Peris

Hay elementos arquitectónicos que emergen de la imagen urbana y definen un perfil singular, una imagen que caracteriza a aquel lugar. En el XV se produce una separación entre teoría y práctica urbanística. Las actuaciones en Europa, en esta época, son limitadas e intermitentes y las grandes propuestas urbanísticas se hacen en las artes figurativas y en los libros. En esta época se produce lo que se ha llamado el «désenclavement de l'Europe»¹ y la fusión de los universos locales. Europa está «llena» de ciudades 70-80 millones de personas sobre 2,5 millones de metros cuadrados, reunidos en torno a 130.000 campanarios. «Este 22-25 % de la humanidad consume el 30% de las proteínas animales disponibles y tiene una disponibilidad de energía por persona cinco veces mayor que en China; ocupa un territorio sin lagunas, y si sube a un campanario cualquiera va a su alrededor otros cuatro o cinco; por esto consigue la masa crítica necesaria para salir de sus fronteras y enfrentarse al resto de la humanidad»². La construcción de edificios religiosos ha definido una imagen urbana de las ciudades que conforma el perfil de cada una de ellas y configura un territorio.

Si en la Edad Media fueron las torres de las iglesias, en los años posteriores a la guerra civil española, las grandes construcciones destinadas al almacenamiento del trigo han definido el perfil urbano en muchos lugares. Su volumetría de grandes dimensiones, su altura, su aspecto cerrado y

hermético, y sus colores claros establecen una referencia en el perfil urbano que compite con los grandes edificios religiosos o las torres de los edificios civiles. La imagen de muchas de estas ciudades, desde la lejanía tiene un perfil en el que los silos del Servicio Nacional de Agricultura tienen un papel importante.

Castilla-La Mancha tiene un sector agrícola con un peso importante en su economía que, aunque ha dado paso a un incremento de sectores como el industrial o el de servicios sigue teniendo una importancia significativa. Y por ello los paisajes agrícolas tienen una influencia grande en todo el territorio de Castilla-La Mancha. Un paisaje definido por las superficies de cultivos agrícolas de cereales, viñedos, olivos... Y un paisaje en el que las construcciones agrícolas definen la imagen de muchos de nuestros municipios.

El Servicio Nacional del Trigo se crea por Decreto Ley de Ordenación triguera promulgado en Burgos en pleno Movimiento Nacional el 23 de agosto de 1937³. «Al iniciarse el Glorioso Movimiento Nacional se constituyó en la ciudad de Salamanca y dentro del seno de la Falange Española y de las J.O.N.S. una llamada Comisión de Agricultura, integrada por técnicos, universitarios y labradores, todos ellos falangistas y patriotas ilusionados, encargada de estudiar los problemas más urgentes planteados en el campo...»⁴. En plena guerra Franco pronunciaba el discurso: «La batalla del trigo, primera batalla de la retaguardia, tan importante o más que las que se libran en la vanguardia, la ganaré pasando por todo y por encima de todo». La pro-

3. MARTÍN SANZ, A 1937: "El problema triguero y el nacionalsindicalismo" Valladolid, Imprenta Aguado

MARTÍN SANZ, A y RODRÍGUEZ DE TORRES, M. 1937: " Ponencia sobre bases para la solución del problema triguero" Presentada en la Asamblea de Entidades Agrícolas. 20 Junio 1937 presentada por los vocales del Servicio Nacional de Agricultura de FET y de las JONS. Valladolid.

4. SERVICIO NACIONAL DEL TRIGO. 1958: " Veinte años de actuación" Ministerio de Agricultura. Servicio nacional del Trigo. Madrid

1. CHAUNU, P. 1981: " Histoire économique et sociale du monde" Paris

P.León t. 1 « » L'ouverture du monde »

2. BENEVOLO, Leonardo 1993: p.111

El edificio aislado. El silo de Orgaz (Toledo)

ducción de cereales y la posibilidad de hacerlos llegar a todos los ciudadanos era fundamental para garantizar la alimentación de todos los españoles.

Para ordenar la distribución del cereal y regular su reparto y movilización se concedió al Servicio Nacional del Trigo la exclusiva de compra de todo el trigo producido y declarado disponible para la venta por los productores. Todos los años, el Servicio Nacional establece los precios de compra del trigo a los productores y el precio de venta a los fabricantes de harina. Para impulsar el cultivo, poco a poco, se van subiendo los precios que animan a los agricultores a incrementar las superficies cultivadas y mejorar la producción.

El primer Decreto regulador se producirá en la campaña 37-38 y se prolongará de forma similar en la del 38-39 y 39-40. El Decreto del 27 de octubre de 1939 interviene el comercio y circulación de todos los cereales y leguminosas de grano seco, así como los subproductos de la molinería. En la campaña 1940-1941 se fija el precio de todos los cereales. Para controlar la producción se producirá el 25 de Noviembre de 1940 un decreto que cierra todos los

molinos maquileros. Se establece así un control de toda la producción cerealística que quiere garantizar la producción a nivel nacional y regular los precios⁵.

El control, a partir del año 1942, establece un cupo forzoso que se debe entregar al estado al precio fijado y el excedente puede dedicarse para la siembra, para el consumo familiar y de los obreros de la explotación y su familia. Si sobra trigo, éste será adquirido por el Servicio Nacional con una prima complementaria. Se establece así una distinción conflictiva entre el trigo de cupo y el excedentario. Tendrá que llegar el año 1952 para que se estudie la supresión del racionamiento del pan y conseguir un consumo libre de este alimento en todo el país.

Para garantizar el abastecimiento en todo el territorio se han organizado comarcas trigueras en un total de 150. En cada cabecera de comarca se establecen almacenes que pueden tener un suministro adecuado por ferrocarril o carretera. Se establecen 830 cabeceras de almacén y 664

5. MALEKAFIS, E. 1971: " *Reforma agraria y revolución campesina en la España del siglo XX*" Barcelona. Ariel.



subalmacenes. Se localizan todos los almacenes que permitan tener el trigo en condiciones adecuadas. Pero desde siempre, el Servicio Nacional ha sentido la necesidad de disponer de Silos y Almacenes. Y por ello se inicia la creación de la Red Nacional de Silos con el decreto de 5 de julio de 1944. La inauguración de la Red la realiza Franco el 6 de junio de 1951 al poner en marcha el silo de Córdoba llegando en 1958 a disponer de 169 silos con capacidad de 4.163.500 quintales métrico, así como 159 graneros con capacidad de 1.455.000 quintales métricos, totalizando 328 nuevas edificaciones con 5.618.500 quintales métricos de capacidad. A esta capacidad, hay que añadir, la de los 107 centros de selección llegando así a más de 23 millones de quintales métricos.

Para la realización de esta red de almacenamiento se convoca un concurso de proyectos, en 1940, para silos y graneros concurriendo, al mismo, arquitectos e ingenieros. En 1942 comienzan los estudios sistemáticos que culminan en los proyectos de los silos de Alcalá de Henares, Córdoba y Mérida contratando las obras en 1944. La maquinaria es de importación extranjera al no disponer de equipos fabricados en nuestro país. Pocos años después (1949) se comienza la cimentación del silo de Málaga en el puerto. Estos silos se concluyen en 1950 y tras un periodo de prueba se ponen en marcha en la campaña de 1951.

A partir de este momento se diseña y piensa la Red Nacional de Silos distinguiendo entre silos y almacenes de recepción, silos de tránsito y reserva y silos de puerto. En 1954 la Red Nacional de Silos tiene ya 427 silos y 631 graneros en toda España. En la provincia de Ciudad Real hay ya construidos 7 silos y 7 graneros, en Toledo 10 silos y 8 graneros, en Albacete 3 silos y 8 graneros, en Guadalajara 1 silo y trece graneros y en Cuenca 9 silos 6 graneros.

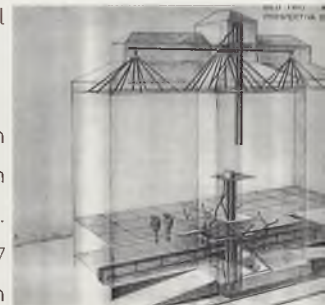
A finales de los años cincuenta la economía española vivía momentos delicados. «Esta difícil situación se salvó mediante un conjunto de medidas.. que conocemos con el nombre de Plan de Estabilización y que, entre otras cosas,

Arriba. Nueva imagen del silo en el cruce de Urda con el AVE pasando por las vías de su entorno.

Debajo. El mismo silo en su imagen tradicional junto al ferrocarril

incluía medidas de liberalización económica tanto en el interior del país como en sus relaciones exteriores»⁶.

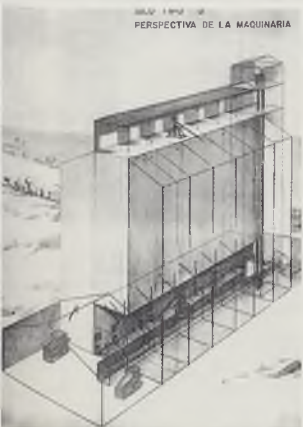
Los edificios se han tipificado para garantizar un buen control técnico y económico de los proyectos. Se diseñan una serie de tipos de silos denominados tipos A, B, C y D. Los denominados del tipo A proyectados entre 1946 y 1947 tienen una capacidad inicial de 950 toneladas y se pueden ir ampliando a 1950 (A2), 2950 (A3) y 3950 (A4). Son de plan-



6. BARCIELA LÓPEZ, Carlos. 1999: "La modernización de la agricultura española y la política agraria del franquismo" en "El franquismo. Visiones y balances" eds MORENO FONSERET, Roque y SEVILLANO CALERO, Francisco. Alicante. Universidad de Alicante



Página anterior. Silo tipo A
Izquierda, de arriba abajo. Silos tipo B, C y D



ta rectangular y acusan en el exterior la estructura constructiva que se marca con las líneas verticales de los refuerzos estructurales..

Los silos del tipo B son edificios de gran altura y poca planta y para una capacidad de 2.200 toneladas consta de once celdas elevadas con una altura del trigo de 20 metros.

El silo del tipo C tiene celdas cilíndricas de hormigón armado dispuestas en dos filas con una maquinaria muy sencilla integrada por un elevador de 15.000 Kilos hora y dos transportadores distribuidores del mismo rendimiento. Así es por ejemplo el silo de Infantes en Ciudad Real.

Los silos del tipo D que son los más abundantes tienen, en sentido transversal tres crujeas de celdas, las dos exteriores apoyadas en el suelo y la central con el fondo a una altura de 5,50 metros. Están dotados de un elevador y dos transportadores horizontales uno superior distribuidor y otro inferior colector de 20.000 Kg/hora. Cuando hace falta una capacidad mayor de almacenamiento se construye una variante del tipo D agrupando lateralmente dos de estos silos y refundiendo la maquinaria en una sola torre.

Han surgido así una serie de tipos arquitectónicos con variaciones puntuales que configuran edificios con grandes volúmenes rectangulares, elementos cilíndricos y torreones elevados que se asocian al almacenamiento del trigo en nuestras ciudades.

Son edificios de planta rectangular con grandes alturas o con celdas cilíndricas que tienen una presencia singular en la ciudad. Los interiores son espacios industriales de dimensiones impresionantes con la visión de grandes celdas verticales por donde una maquinaria sencilla consigue elevar el trigo hasta la parte superior, desecar el grano, eliminar el polvo y limpiar el grano que debe mantenerse en condiciones para evitar su deterioro. Externamente los enormes volúmenes, de gran simplicidad, se subrayan con pinturas en colores blancos, que ocasionalmente resaltan

Silos de Manzanares

los elementos estructurales, con colores diferentes en las líneas de pilares. En los frentes de los volúmenes rectangulares los cuerpos de escaleras centrales se levantan del volumen principal sobresaliendo en la cubierta y conformando una imagen frontal peculiar. Junto a las grandes

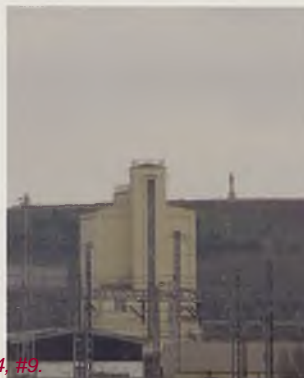


Silos de Valdepeñas junto al ferrocarril, con sus volúmenes simétricos
 Silos de Consuegra junto a la carretera y al ferrocarril

construcciones, explanadas de grandes dimensiones para permitir la llegada de los transportes agrícolas, zonas de pesada y recogida del grano. Los edificios albergan todo lo necesario con pequeños espacios para oficinas, control y mantenimiento de la maquinaria.

Las grandes instalaciones de muchas de las ciudades definen el perfil de las mismas. Y así ocurre en Ciudad Real, Manzanares, Valdepeñas, Villanueva de los Infantes. Almadén, Corral de Calatrava, Malagón, Alcázar de San Juan y Herencia con soluciones distintas aunque con grandes parecidos en su definición formal. Estas instalaciones se repiten por toda la región en Albacete, Toledo, poblaciones como Belmonte, Consuegra... definiendo una imagen repetida y uniforme en lugares diferentes de la geografía.

Los grandes almacenamientos cilíndricos de Manzanares y Ciudad Real están situados en el borde de la ciudad en grandes parcelas que, ahora con el paso del tiempo, han quedado abandonadas y como grandes volúmenes inútiles. Los dos elementos simétricos en Valdepeñas junto a la estación de ferrocarril definen el perfil de la ciudad en sus accesos. La proximidad a los medios de transporte es elemento esencial en muchos de los casos y algunos de ellos surgen aislados en el campo, pero próximos a la línea de ferrocarril. Los llamados silos de tránsito, de grandes dimensiones suelen ocupar posiciones próximas a los medios de transporte, especialmente el ferrocarril para permitir la distribución del grano a diversos lugares. Y por ello surgen estas grandes construcciones en medio del campo como ocurre en la carretera de Ciudad Real a Toledo en el cruce de Urda, o los silos de Orgaz junto a la iba del ferrocarril. Las imágenes se renuevan al paso del AVE por sus proximidades. En Valdepeñas o Alcázar de San Juan los silos forman parte del paisaje ferroviario.



Sito de Daimiel, a las afueras de la ciudad
 Sitos de Alcázar de San Juan

Pero siempre definiendo el perfil de lo urbano, compitiendo con las grandes arquitecturas religiosas del municipio imponiendo su presencia como gigantes volúmenes construidos, que servían para cubrir las necesidades básicas de la alimentación. Su posición de borde introduce, habitualmente, la presencia de un gran elemento en los extremos del perfil urbano. Y así se perciben los bordes urbanos de Daimiel, de Orgaz, de Manzanares, Malagón y otros muchos municipios.

Hoy en día la mayor parte de ellos están sin uso, abandonados. En ocasiones acogen ocasionalmente nuevas actividades como las antenas de comunicaciones en su cubierta. Pero son grandes arquitecturas abandonadas, que requieren nuevos usos. El abandono al que están sometidos sólo logra deteriorarlos de forma acelerada si no se estudia una buena reutilización y rehabilitación. Es necesario un acuerdo entre las administraciones responsables de estas viejas instalaciones para acordar una buena utilización actual de los mismos. Son ejemplos de una arquitectura industrial de postguerra en un momento en el que las necesidades primarias de alimentación y abastecimiento de cereales para alimento de personas y ganado eran elementos básicos de la economía nacional. Y su presencia estudiada de forma seriada y repetida por todo el territorio es una seña de identidad de un momento histórico y de una estructura agraria constructivamente interesante.

Los paisajes de los silos requieren nuevos interiores, espacios imaginativos, usos sugerentes en su interior que mantengan, al menos con carácter ejemplar, en diferentes lugares, una arquitectura que ha marcado la imagen del territorio durante largos años. ■▲●

Fernando Chueca Goitia.

El excepcional arquitecto que supo integrar a

Ortega y a Unamuno

Por Carlos Sambricio Colaboró con García Lorca, diseñando los decorados de la Barraca; fue dirigente de FUE; llevó a Ortega y Gasset a la Universidad; conoció a Unamuno; acabados sus estudios de Arquitectura en junio de 1936, la sublevación le sorprendió en Santander, desde donde se trasladó a San Sebastián y luego a Francia, para pasar finalmente al Madrid republicano y encargarse durante el sitio de Madrid de recuperar obras de Arte; depurado profesionalmente en 1939, al no poder ejercer su profesión de arquitecto durante 100 años, dedicó su tiempo al estudio de la Historia de la Arquitectura.

Discípulo de Torres Balbás y próximo a intelectuales tan distintos como Gómez Moreno, Gutiérrez Moreno, Suárez Carreño o Lafuente Ferrari, en aquella primera posguerra entró en contacto (a través de Ortega) con el pequeño grupo de falangistas (Lain Entralgo, Maravall, Tovar, Díez del Corral o Ridruejo) que se aglutinaron primero en torno a la revista 'Escorial' y luego a 'Revista de Occidente' y fue entonces cuando publicó algunos de sus más singulares trabajos. A comienzos de los 50 viajó a USA, estudiando las viviendas económicas que allí se realizaban, publicando, tras casi un año de estancia, un libro que resultó clave para los jóvenes arquitectos que en aquellos momentos trazaban los poblados obreros próximos a Madrid. A comienzo de los 60 (junto con otros intelectuales de la época) en lo que en el franquismo llamó el 'Contubernio' de Munich, aquel primer encuentro entre la oposición interior al Régimen y el exilio, lo que le valió el calificativo (como se apostrofó a los pocos que se atrevieron a participar en tal aventura) de 'liberaolide de mierda'.

Catedrático de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo en la Escuela de Arquitectura de Madrid a una edad en la que muchos piensan ya en jubilarse (sólo en 1962 le

fue retirado el calificativo de 'desafecto'), Fernando Chueca Goitia vivió, las últimas décadas de su vida, el reconocimiento de su saber: senador por designación Real en las Cortes Constituyentes, presidente del Instituto de España, académico primero de la Historia y luego de San Fernando, a los casi 90 años fue nombrado –como hombre bueno y único capaz de resolver una difícil situación– decano del Colegio de Arquitectos de Madrid.

Pero, y por encima de todo (y como tal pasará), fue el excepcional historiador de la Arquitectura española que supo integrar la reflexión de Ortega sobre la tradición, con los estudios de Unamuno sobre la intrahistoria, sobre la necesidad no sólo de entender la superficie (la metáfora unamuniana identifica las olas del mar con la solas de la historia, reclamando la necesidad de estudiar aquellas otras, que ruedan sobre un mar continuo, hondo, inmensamente más hondo que la capa) como realidad, continua y silenciosa: y desde aquella reflexión es como Chueca escribió en los 50 sus dos textos más importantes. 'Los invariantes castizos de la Arquitectura española' y el 'Manifiesto de la Alhambra'. ■▲●



Otras Formas

El enigma de la realidad

Para no perderse, enajenarse, en el desierto hay que encerrar dentro de sí el desierto. Hay que adentrar, interiorizar el desierto en el alma, en la mente, en los sentidos mismos, aguzando el oído en detrimento de la vista para evitar los espejismos y escuchar las voces.

María Zambrano

Por Ramón Ruiz Valdepeñas Herrerio No existe nada más misterioso ni más enigmático, más laberíntico ni más oculto, que la realidad. La realidad de lo que somos, de lo que sentimos, de lo que pensamos y de lo que deseamos; de lo que constituye la sustancia de nuestros anhelos, de nuestras ilusiones y nuestras desilusiones, de nuestras angustias y nuestros miedos, de nuestra pasión y nuestros deseos.

La reflexión, el pensamiento, el ansia insaciable de conocimiento, la necesidad imperiosa de creación, todo ello no tiene, ni tendrá jamás, la capacidad de ofrecer respuestas. Antes bien, nos aboca a plantearnos de forma siempre renovada y siempre constante, los eternos interrogantes que tanto nos inquietan y tanto nos desasosiegan.

Preguntar y buscar, buscar y preguntar. No mostrar certidumbres, no dar por ciertas las evidencias ... preguntar y buscar, plantear interrogantes ..., buscar y preguntar.

¿Qué nos mueve? ¿Cuál es nuestro motor, aquello que nos lleva, de forma irrefrenable, a realizar nuestra tarea vital? El deseo ... el vacío ... la melancolía ... la voluntad de poder ...

La paradoja de la fotografía, un medio aparentemente automático para reflejar el mundo, con su incapacidad para mostrar aspectos que no sean parciales e instantáneos, nos muestra cuán débil es nuestra posibilidad de entender lo que somos, y para qué estamos en el lugar donde esta-

El innombrable. Fotografía digital.
Autor: Ramón Ruiz Valdepeñas

mos. O quizás debamos admitir abiertamente la errónea formulación de las preguntas, y reconocer nuestra soledad y nuestra esterilidad, incluso la inutilidad de buscar respuestas.

¿Cómo le es posible al artista indagar acerca del espíritu humano, de su mundo, de sus sentimientos, de sus grandezas y de sus miserias? ¿Cómo penetrar en su naturaleza laberíntica, oculta y velada? Y aún más difícil ¿Cómo sobrevivir a dicha prueba?

El mundo material al que pertenecemos, que otorga espacio y deja tiempo, que da y quita, que tiene sustancia de borde y de abismo, sólo puede ser apenas desvelado por el artista. Podemos, debemos, interrogarnos sobre su naturaleza, sobre su sentido. Pero siempre hallaremos la contradicción de que nuestro estímulo encontrará la respuesta de un nuevo enigma.

Y sin embargo ... preguntar y buscar, buscar y preguntar ... ese es el destino del *"inquietum cor nostrum"*. Nuestro anhelante corazón está destinado a encontrar siempre, siempre finalmente, la unidad indisoluble del amor y la muerte, *eros frente a tanatós*, como única y universal respuesta a su desasosiego. ■▲●



Metamorfosis *versus* Barroco:

O de Venecia a Roma

Por José Rivero

Contó la Bienal de Arquitectura de Venecia del 2004 con un lema señero que agolpa las imágenes y el pensamiento de arquitectura contemporánea bajo la denominación poliédrica de *Metamorfosis*. Denominación que desplaza, obviamente, a sus precedentes de *Next* en 2002 y de 'Más ética y menos estética' de 2000. Toda *Metamorfosis* explicita un cambio, una mutación y una transformación, como explicita su etimología. Hay quien ya ha leído la muestra como el abandono del legado de Vitrubio, como hace Vicente Verdú en su trabajo 'El otro mundo está aquí'. El abandono de la *firmitas* y de la *utilitas*, y la epifanía gloriosa de la *venustas* son algunas pistas visibles de la muestra, que en palabras de Verdú 'ha venido a ser como la aparición de una nueva especie arquitectónica; el resultado de una metamorfosis anidada más o menos silenciosamente al calor del ordenador, la música, los materiales sintéticos, el reblandecimiento de los valores, la hibridación cultural, la economía intangible, el imperio de la feminidad, los media, el capitalismo de ficción'. El mismo Kurt Forster, director de la Bienal, aclara que 'la arquitectura está atravesando una transformación profunda, porque tal vez otras áreas de la sociedad también están cambiando'. Transformaciones que el cobijo nominal de *Metamorfosis* señala tanto en sus raíces mitológicas como científicas. El mismo Forster aclara: 'Las transformaciones son como las del ser vivo al cual le cambian los cabellos y el color de los ojos. Así es la arquitectura de hoy: cambia todo, cambian sus funciones y cambia el funcionamiento interno, como en la vida porque no todo puede estar completamente programado'.

Lo más sorprendente de la metáfora antropomórfica de Forster, es su coincidencia con las posiciones que realizara Wölfflin en su trabajo 'Renacimiento y Barroco', para justificar, aclarar o explicar el advenimiento del Barroco tras la ola precedente. Y conste que a Wölfflin se le agolpan las hipótesis explicatorias, entre la teoría de la obsolescencia de las formas vistas desde su autonomía, hasta la teoría de los reflejos sociales de toda expresión formal. Las páginas de la segunda parte de Wölfflin, destinadas a justificar la transformación del Barroco, están recorridas por lo que el mismo denomina 'animación inconsciente de la materia'. Más aún, nos advierte: 'Nuestro punto de partida es un hecho



Explanada Foro de las Culturas, Barcelona, Martínez Lapeña, 2001

Abajo. Mercado Santa Catalina, Barcelona, Miralles+Tagliabue, 1998

psicológico conocido y fácilmente controlable. Juzgamos a cada objeto por analogía con nuestro cuerpo...Suponemos en todos los sitios una existencia corporal conforme a la nuestra'. Sorprende la extraña contemporaneidad y vigencia de Wölfflin y de sus metáforas corporales; o bien llama la atención el culto oculto al pasado de Forster, al recurrir a las mismas herramientas que el historiador alemán, pese al furor moderno que exhala la Bienal. Con la sola diferencia de los muchos años transcurridos entre ambos y con la prevalencia supuestamente moderna y contemporánea de la Bienal.



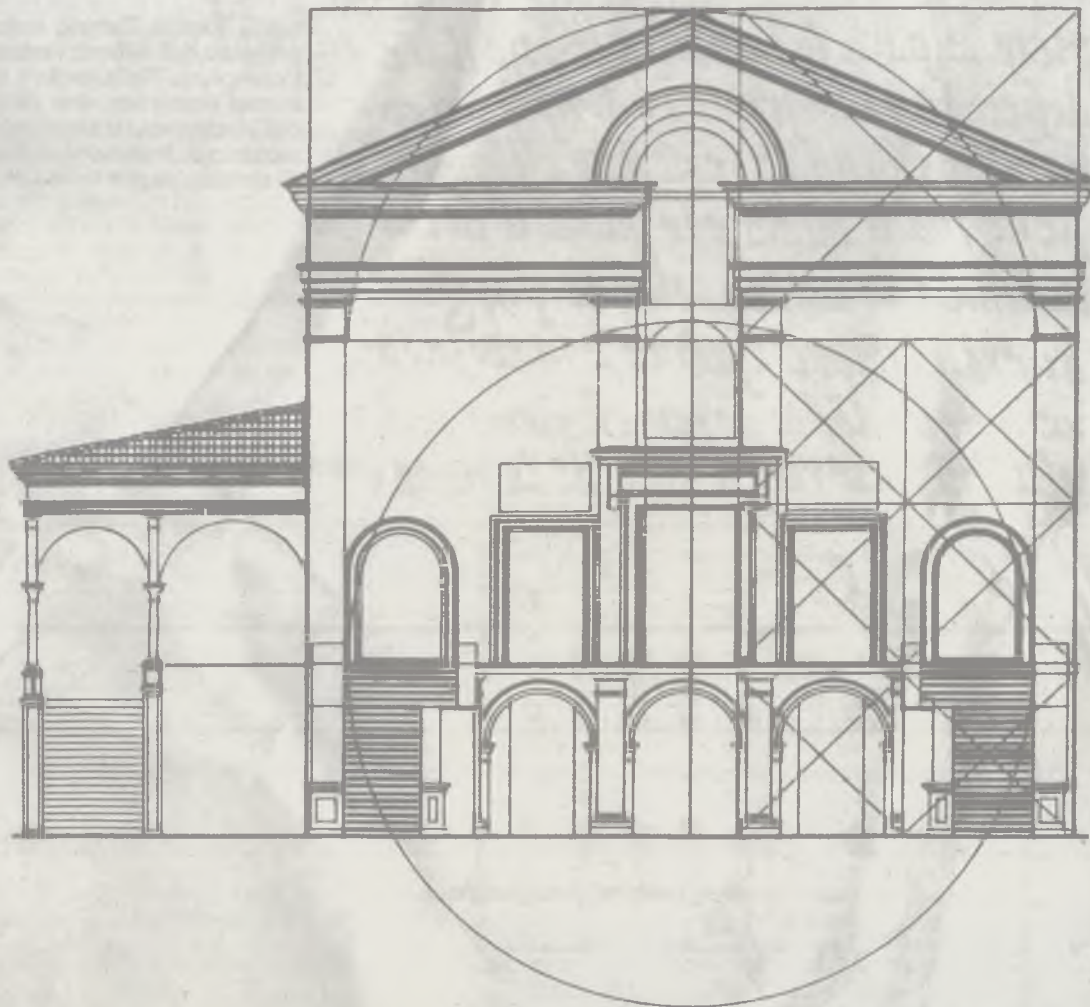
Museo Mercedes Benz Stuttgart,
Campo Baeza, 2000

¿Cómo se puede ser moderno, cuando se aplican herramientas conceptuales del siglo pasado a problemas presentes?, ¿sirven para explicar la arquitectura contemporánea los mismos planteamientos que leyeron la arquitectura histórica? Todo ello aceptando lo más difícil de todo, esto es, la hipotética continuidad conceptual de las realizaciones del Barroco con las propuestas modernas de la Metamorfosis. Entre Bernini y



Koolhaas, entre Borromini y Ando, entre Maderno y Nouvel, entre Cortona y Eisenmann, ¿qué existe en común, si es que exista algo común e identificable en ese continuo material? Quizá el reciente trabajo de Azúa 'Los nuevos Nuevos Mundos', pudiera aclarar algo esa continuidad. 'Que nuestra experiencia, la del mundo actual, es incomparable (creo que la palabra adecuada sería "inconmensurable") con la del mundo renacentista y barroco se disimula por el hecho de que nuestra experiencia es de orden

Alzado San Sebastián, Mantua, Alberti



ortopédico'. Experiencia la de aquellos mundos pasados 'que nos obliga a participar de su aventura con perplejidad rayana en la estupefacción'. Hay quien a todo ello, a esa hipotética continuidad disciplinar, contestará con la fórmula imperiosa de la técnica contemporánea, como el mismo Forster hace. Fórmula imperiosa de la técnica que determina y condiciona el propio contenido expresivo. El contenido expresivo anterior de la arquitectura histórica anterior a la

Capitel compuesto

máquina y la percepción de sus resultados, estaba condicionado por el sentimiento de cierta grandeza humana y de cierto talento arrollador. Grandeza visible, no sólo en la entidad dimensional de sus programas, sino en el sentido excepcional del esfuerzo humano para movilizar, con escasos apoyos técnicos e instrumentales, ingentes toneladas de travertino, cipollino o piedra de Valpolicella, para dar forma expresiva a recursos y formas memorables. Pero lo que queda visible de esa grandeza, no es –o no es sólo, aún siendo significativo – el gesto técnico y el dato material de ese esfuerzo titánico y tectónico; lo que emerge en esa voluntad armoniosa es la configuración de un orden posible, del que hoy carecemos desde la estupefacción por el pasado y desde la ortopedia de nuestro presente. Claro que es otra vez Azúa, quien nos ilumina cuando cita la muerte de dioses y héroes, como preludeo de las nuevas formas de expresión, o como fase de acabamiento de las artes. Hoy a los titanes del pasado y a su grandeza no oponemos los creadores análogos de disciplinas similares; sólo contamos, como mucho, con los nuevos titanes que verifican el paseo lunar de Amstrong. Hoy la grandeza que ayer representaban arquitectos y artistas,



'La strada novissima2, Bienal de Venecia 1980



la expresan mejor algunos científicos aeroespaciales y algunos estudiosos de la biología molecular. Evidenciando las coordenadas del imperio científico técnico en el cual nos situamos y que ejerce la misma fascinación y atractivo por lo inconmensurable que en el pasado desempeñaron las Artes todas. Evidencia de la majestuosidad científico técnica que se desprende de alguna afirmación del director de la Bienal. Así Forster señala. 'Esta última –la raíz científica de la Metamorfosis – se refiere a la creación de nuevas sustancias y a las infinitas variaciones de los materiales de construcción. Por ejemplo, tres siglos atrás, el vidrio era un material usado exclusivamente para ventanas; hoy sin embargo es uno de los elementos predominantes en la arquitectura. He aquí una metamorfosis y con esta, una transformación del aspecto de los edificios'. La afirmación anterior merece ser desmontada con las palabras paralelas y antitéticas del ya citado Wölfflin. 'La naturaleza del material, la manera con que se trabaja, la construcción, desarrollarán siempre un papel. Pero lo que querría mantener – y más precisamente contra algunas tendencias recientes –, es que *la técnica no crea nunca un estilo*, sino que allí donde se habla de arte lo primero es un cierto sentimiento formal'. La técnica, en todo caso, formula siempre una nueva ideología, que nace y desplaza a sus precedentes; siendo esta designación la nueva definición estilística de la técnica. ■▲●

Balthus y Tàpies

Por José Luis Loarce

Se podría decir sin pecar de exageración que el memorialismo vive su edad de oro como género literario. Nunca como hasta ahora se habían publicado tantos y tan buenos libros de memorias. Intelectuales y creadores españoles han encontrado en el ejercicio introspectivo de la memoria una suerte de ensayismo sobre lo personal que en absoluto recorren, por ejemplo, otros géneros como la biografía, disciplina todavía bastante desasistida en España en comparación con la cultura anglosajona. Aquí, mientras las biografías son pasto de los rostros mediáticos generalmente más infames de la verbena nacional o acuden, con más superficialidad por lo general que otra cosa, sólo al reclamo de grandes figuras protagonista de la Historia, en las memorias estamos encontrando, por el contrario, un ejercicio de ahondamiento vital e intelectual de superior voltaje.

Me confieso rendidamente entregado al memorialismo, cuando el personaje merece la pena. Entro con facilidad a un juego del que sabemos de antemano sus reglas. Sabemos de su subjetividad, de que lo cuenta el protagonista, de que sólo él es dueño de sus elipsis más o menos voluntarias y de sus propias compasiones. Las memorias no constituyen una autobiografía, aunque sus asuntos sean, por naturaleza propia, de carácter biográfico, sino que son un relato. De ahí que los escritores tengan en esto ventaja. Escribir memorias es sinónimo de haber vivido. Y de haber vivido una vida digna de recordar para otros, susceptibles de encontrar en ella una medida ética o una lección moral o una enseñanza al cabo práctica o un estudio de la inteligencia o acaso un porqué del pensamiento, de la acción y de las dudas.

Balthus, *La partida de cartas*, 1948-1950, Col. Thyssen, Madrid

Al término de la vida

Muchos, o algunos, bastantes, son los nombres que han dejado páginas personales de un impagable valor. Y no es cuestión de ir citando. Aquí he querido traer las de dos grandes artistas plásticos del siglo XX. Dos musculaturas del arte aparentemente de fibra y construcción muy dispar, pero que después de leerles, incluso entrando un poco en los trasfondos de su pintura, acaban siendo bastante menos antagónicas. Por lo pronto, estaríamos ante dos pensadores de una potencia y una sutileza insólitas.

Antoni Tàpies (Barcelona, 1923) ha escrito *Memoria personal. Fragmento para una autobiografía* (Seix Barral, 2003) recogiendo un texto que escribió de un tirón en 1966



Tàpies, *Díptico de barniz* (fragmento), 1984, Fundación Tàpies, Barcelona

y luego puso al día. Balthus, francés, conde Baltasar Klossoski de Rola (1908-2001), le fue contando a Alain Vircondelet durante dos años sus *Memorias* (Debolsillo, 2003). Sin premeditación ni proposición de verificar un encuentro entre ambas, sus lecturas vinieron más o menos a coincidir, o a incidir no muy separadas, y desde luego a provocar anotaciones y llamadas que tampoco se constituyen en propósito de una canónica crítica de libros, que no es el caso.

Decir Tàpies es decir la máxima expresión de nuestra vanguardia durante la segunda mitad del siglo XX. El mayor de los abstractos españoles. El más influyente. El más poeta. El más pensador. Ahora en el madrileño Reina Sofía se exponen sus piezas en cerámica, oportunidad de revisar una obra perteneciente a la historia contemporánea, que habrá a quien emocione más y a quien emocione menos, pero que tiene en la investigación pura sobre los materiales más impuros una de sus principales señas de identidad. El aristócrata Balthus, bien conocido en España, de quien en el mismo museo citado pudimos contemplar hace algún año una completa retrospectiva, fue dueño de un figurativismo intachable; realista, maestro de una pintura inquietante, erótica y perversa como pocas, con cuadros muy literarios y muy densos de contenidos.

La sabia voluntad de incidencia y connotación social, con una pregnancia de patriotismo civil muy ideologizado siempre en la trayectoria de Tàpies, podría contrastar en apariencia con la talla indolentemente individualista y nada premeditada de un autor tenido como conservador. Pero no son las posiciones ideológicas, tan-

tas veces en la vida forzadas cuando no etiquetables, lo que han hecho penetrantes sus respectivas visión de la realidad y el arte. "Es reconfortante ver", escribe Tàpies mirando hacia la dictadura franquista, "cómo una labor continuada, vacilante, temblorosa y atormentada, aunque ya sé que a los ojos de muchos, al no ser observada con buena fe, me convertía en 'execrable materialista ateo', aquí tan mal visto, con los años me acarrea-



en cambio amigos por todo el mundo, hombre e ideas 'aparentemente' diferentes".

Desvelamiento de la luz

Si en el catalán la presencia del autor es razón de naturaleza necesaria, autor demiurgo montando sobre una suerte de necesidad histórica, de compromiso moral para con el arte, Balthus recurre a Baudelaire, que "decía que un poema está ahí antes de estar ahí; de lo contrario", continúa el pintor, "correspondería a algo narrativo, querido por el artista, forzado. Un cuadro, un poema, no están sometidos a estas contingencias, en él hay una libertad enorme, una violencia salvaje que no pide nada".

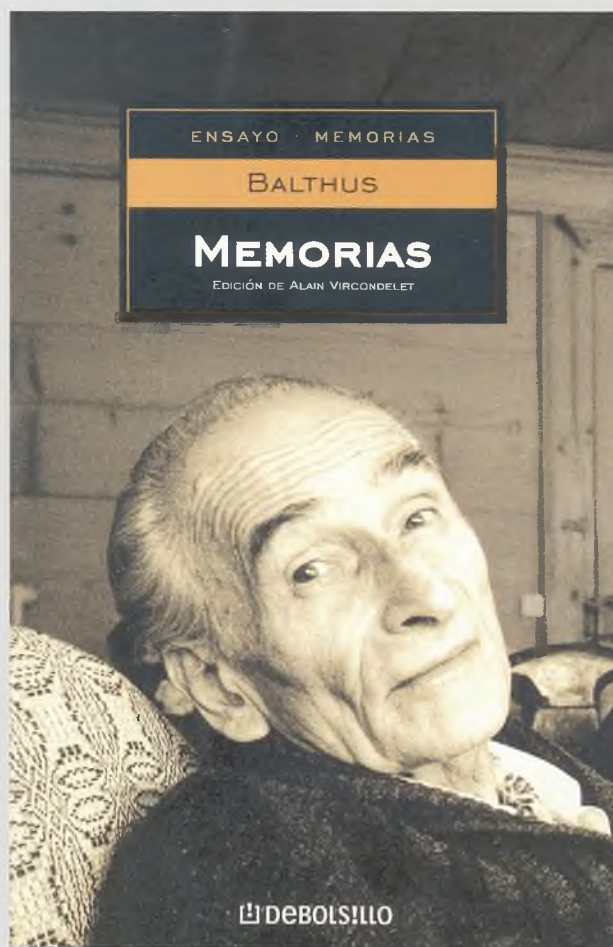
Balthus sobre Tàpies: "de una profundidad, una riqueza que vibra en sus lienzos, son como masas en empastes, masas monocromas, y vibran, y al moverse son charcos de luz. Es muy hermoso".

Es el suyo un anhelo de armonía, de espiritualidad que viene de la oscuridad hacia la luz, y que en el tránsito encuentra al artista.

La lucha política, las dificultades para el ejercicio libre de la cultura llenan en Tàpies muchos años de biografía que no dejan nunca de tener una fuerte huella en la sociedad. Sin embargo el paso de la vida va dejando también otros sedimentos. Así en reciente entrevista con motivo de la citada exposición de Madrid, el Tàpies de 81 años, pero una lucidez asombrosa pese a sus problemas de vista y de oído, parecía reconducir todo su trayecto al verdadero afán del arte posiblemente: "Yo voy a la caza de

almas, no de masas. Convencer a las masas no creo que sea posible. (...) yo sólo apunto un camino. Nada más" (*El País Semanal*, 31-10-2004).

Una mística al fin de la meditación. La emoción de la espiritualidad, de lo desconocido desvelado por el arte. Algo que ambos se ha ido produciendo en cuanto reconocimiento del mismo respeto por el misterio, por ese des-



conocimiento de la realidad. En unas memorias todavía muy prematuras y bastante pegadas al acontecimiento, pero sin duda muy carnales, muy físicas dentro de la dimensión espiritual con que siempre se enfrenta al arte, Tàpies no habla de demasiados pintores. Balthus, que se refiere con dureza acerca de la pintura contemporánea de su tiempo, de la superficialidad y futilidad de la abstracción, admira a algunos pintores, "y en especial a



Tàpies", y habla sobre él "de una profundidad, una riqueza que vibra en sus lienzos, son como masas en empastes, masas monocromas, y vibran, y al moverse son charcos de luz. Es muy hermoso".

"Acercarse, pues, al oscuro misterio de la pintura cuya revelación es algo lento y aleatorio".

Es lo oriental. La aparición del equilibrio entre el caos. El desvelamiento de las cosas con el simple gesto de un trazo de color. El acceso a lo universal desde la particularidad de unos signos simples fascinaría, en la obra del español, a un artista que tenía verdadera aversión a la fealdad y el horror, fueran por ejemplo las carnes exhibidas y sangrientas de un Francis Bacon, aun reconociendo en ellas la obra de un gran pintor. Fuera de las modas, Balthus no utilizó sus memorias dictadas para justificarse al final de la vida, y sí emocionan esas contundentes confesiones dichas de manera tan poética ("Acercarse, pues, al oscuro misterio de la pintura cuya revelación es algo lento y aleatorio"). Las de un pintor misterioso como su pintura, bastante apartado del mundo y de los ruidos publicitarios. Un antivanguardista que interesó mucho a Picasso: "Los demás quieren ser Picasso. Tú no", le dijo.

Dos personalidades, Balthus y Tàpies, la formalización de dos maneras de expresar tan antagónicas que cruzan el pensamiento y la mirada a través de la lectura de sus textos, y acaban siendo otros. Otra cosa. ■▲●

El viaje de una idea

Por Miguel Ángel Díaz Camacho El arquitecto, sentado ante su tablero y empuñando lápiz blando, reflexionaba ante su silencioso cuaderno acerca del proyecto y sus circunstancias. Buscaba una idea desde hacía semanas y hoy el papel en blanco sería por fin grafiado a través de la 'chispa' que recorre el camino que va del córtex¹ a la redondeada punta del grafito. ¡EUREKA!, exclamó. En este preciso instante abandonaba su nihilismo conceptual y conseguía visualizar, aunque fuera en su cabeza y por un instante, aquello que ya le parecía tan solo una entelequia. Ahora lo importante era conseguir que su idea no desapareciera, plasmarla cuanto antes en su cuaderno sin mancha.

Pero aquello no iba a resultarle tan fácil. Pronto descubrió que el sistema operativo de su propio cerebro no era compatible con el software de su cuaderno, fiel hasta la fecha según él siempre había creído. Actuó con rapidez y resolvió conectarse a Internet para descargar una actualización de su sistema y de paso, desfragmentarse el disco duro. La descarga era lenta. Tan solo unos pocos bits se transferían a su cerebro por segundo. La espera le hizo comprender lo inevitable: el viaje de su idea hacia el papel llegaría demasiado tarde sino se ponía remedio de inmediato a este desafortunado contratiempo. Por si esto fuera poco, el cuaderno contaba con anticuadas conexiones -tipo USB- que retrasarían aún más sus propósitos, así que con paso firme, se dispuso a actualizar el software e instalar un novedoso chip Bluetooth², rápido y sin cables según había leído. Entusiasmado y ansioso por descubrir el resultado de su próxima inmersión en los océanos de la tecnología, 'agarró' el paraguas y la gabardina y navegó un par de manzanas hasta alcanzar las tierras de la tan esperada revolución informática.

De regreso todo estaba preparado, actualizado e instalado. Comenzó la transmisión de datos, él estaba con el corazón en un puño: 10% completado...15% completado...la idea aparecía lentamente en el cuaderno, la tensión era la lógica y habitual en estos y otros momentos de verdadero alumbramiento. La progresión era constante, la compatibilidad total, la velocidad genial, ya nada ni nadie podía detenerle... o eso pensó.



Croquis del autor. La idea en el cuaderno

La tormenta que ya casi había olvidado, interrumpió el suministro eléctrico durante unos segundos. A la vuelta el cuaderno estaba de nuevo en blanco y su sistema operativo comenzaba la andadura por los campos de lo insólito. Su obstinación recalcitrante se empeñó en el rescate y puesta a salvo del archivo con su idea, pero fue inútil: quedó inutilizado y se hundió a las profundidades de su memoria caché. Fueron momentos difíciles, pero consiguió resucitar como hiciera el 'Ave Fénix' y llevar a buen puerto la ardua tarea de recuperación de la siempre escurridiza *copia de seguridad*.

Al día siguiente, pasado el temporal, arrancó de nuevo los motores de su potente infraestructura tecnológica y la idea completó su viaje instalándose definitivamente en el cuaderno inmaculado. "La verdad es que no sé cómo haría sin los múltiples recursos que nos brinda hoy la tecnología", pensó en un ataque de alegría efervescente. ■▲◆

1. Según el profesor de neurología Semir Zeki, los conceptos relacionados con la belleza se forman en los lóbulos frontales del córtex.

2. Tecnología inalámbrica que permite comunicar dos aparatos con un ancho de banda máximo de 1 megabit por segundo (mbps) a una distancia de diez metros.

Toyota presenta

Nuevo Corolla Verso



Calidad e ingenio en 7 plazas

Nuevo Toyota Corolla Verso. Vive tu vida en Verso.

Versatilidad, sofisticación, deportividad. Un increíble espacio interior donde el innovador sistema Easy Flat-7™ te permite pasar de dos plazas con una superficie completamente plana para el equipaje a siete confortables plazas, y todo con una sola mano y sin sacar ningún asiento del vehículo. Lo último en seguridad: 9 airbags (airbag de rodilla incluido), ABS + EBD

(Distribución Electrónica de la Frenada) + BA (Asistente de Frenada), VCS (Control de Estabilidad) y TRC (Control de Tracción). Descubre qué significa vivir la vida en Verso.

Nuevo Corolla Verso: Motor gasolina 1.8 WT-i 129 cv - Turbo Diesel Common Rail 16 v 2.0 D-4D 116 cv - Precio desde 20.800 € hasta 23.900 €.

GARANTÍA
3 años
+ 100.000 km.

Información y prueba:
902 342 902
www.toyota.es



TODAY TOMORROW **TOYOTA**

Consumo combinado entre 6,2 y 7,7 l/100 km. Emisiones de Co2 entre 165 y 184 g/km.

CONCESIONARIO

Cine'50. Luz en las sombras

Por José María Romero Cárdenas Fieles a su cita anual, los medios de comunicación nos han vuelto a castigar durante el pasado otoño con su obsesiva rememoración de los denostados años 50. Obsesión mantenida y sostenida, en palabras de José Rivero, que suele recrudescerse en noviembre, mes tradicionalmente marcado por el recuerdo a los difuntos, que antes, durante muchos años, se vino simbolizando con las puntuales reposiciones teatrales del "Tenerio" y ahora, quién sabe por cuanto tiempo, se viene enredando en los fantasmas del pasado.

Resulta difícil predecir la duración de toda obsesión, que pudiendo extinguirse con la desaparición física del objeto de la fijación, puede también mantenerse y sostenerse mientras viven los que la padecen. Lo peor, en este caso, es que nadie parece haber caído en la cuenta de que ya solo van quedando los niños y adolescentes de entonces, a los que se podría, quizá, ir dejando en paz con sus recuerdos porque, al fin y al cabo, en aquella década se limitaron a jugar, ir al cole y al cine y empezar a enamorarse, y aún tardarían algún tiempo en enterarse de que aquellos habían sido, en realidad, unos años más bien tristes y grises. O sea, que habían sido felices, más que en su niñez, en su ignorancia. Ignorancia que, sin embargo, no les impidió disfrutar de lo poco que tenían a su alcance –pan, amor y fantasía– y, los domingos, alternar las sombras exteriores con la luminosidad deslumbrante de las salas de cine.

Y es que nunca después se haría tanto buen cine como en los años 50; ni el



cine sería tan fábrica de sueños ni tan eficaz vía de escape de los problemas; ni nunca se daría tan generosa conjunción de grandes directores, guionistas, músicos y actores al servicio del séptimo arte. En todo el mundo y en toda la diversidad de géneros cinematográficos.

En Estados Unidos, mientras empiezan a superarse los efectos de la "caza de brujas" por extinción del jefe de la partida, el senador McCarthy, se abre un nuevo frente anti-cine con el avance de la televisión, que no solo no acaba con la pantalla grande sino que posiblemente viene a contribuir, por reacción, a toda una serie de avances tecnológicos y a una mayor apertura del abanico de géneros.

Así, por ejemplo, el público adulto tiene la oportunidad de elegir, dentro del género dramático, entre una amplia oferta de grandes realizaciones como *Eva al desnudo*, de J.L. Mankiewicz (Bette Davis, la veterana loba, defendiendo su territorio –la escena– del asalto de las nuevas lobeznas) o *Imitación a la vida*, de Douglas Sirk (Lana Turner, la del peinado indeleble, debatiéndose entre el amor de su hija y el de su último tren) o *Un tranvía llamado deseo* y *La ley*

del silencio, de Elia Kazan (el maestro dirigiendo al aventajado alumno Brando -puro método-); y *Rebelde sin causa*, de Nicholas Ray; *El fuego y la palabra*, de Richard Brooks; *Un lugar en el sol*, de George Stevens...

U optar por obras románticas como *El hombre tranquilo*, de John Ford (John Wayne, en el papel de un boxeador que, traumatizado por la muerte accidental de un contrincante, abandona profesión y exilio americano y se refugia en sus raíces irlandesas. Un film denso, sereno y nostálgico) o *Mogambo*, también de Ford (Ava Gardner, en otras ocasiones reina, duquesa o condesa, ahora aventurera, pero pisándole el rey Gable a la futura princesa de Mónaco); o *Sabrina*, de Billy Wilder (Hepburn, la tierna, enamorando a los hermanos Bogart y Holden y, de paso, a todos los espectadores); *La reina de Africa*, de John Huston (Hepburn, la grande, amoldándose a la selva y a un Bogart desaliñado pero no menos grande); *Picnic*, de Joshua Logan (Kim Novak bajando una escalinata o cómo enamorar al curso del 57);...

O inclinarse por algunas de las grandes comedias de la época: *Con*



faldas y a lo loco, de Billy Wilder (Dos músicos, testigos de la matanza de san Valentín, refugiándose disfrazados en una orquesta femenina. Geniales Lemmon y Curtis, escoltados por Marilyn y Joe Brown); o *La tentación vive arriba*, también de Wilder (Marilyn pugnando, sin mucha convicción, por evitar que le suban la falda el rebufo del metro y su vecino de abajo); *Vacaciones en Roma*, de William Wyler (el amor imposible entre un periodista y una princesa –más posibilidades a la inversa–); *Me siento rejuvenecer*, de Howard Hawks; *Me enamoré de una bruja*, de Richard Quine;...

Los géneros más puramente cinematográficos –y casi exclusivamente americanos– el Musical y el Western, tuvieron en estos años una destacada producción. En el primero de ellos, a través sobre todo de la MGM y del equipo encabezado por su productor Arthur Freed, que contaría, entre otros colaboradores, con los grandes músicos del momento –Jerome Kern, Irving Berlin, George Gershwin, Cole Porter– se llevó el musical a la calle y a su periodo de mayor esplendor: *Cantando bajo la lluvia*, de Stanley Donen y Gene Kelly (Optimista retrato de la época de transición del cine mudo al sonoro –en plena depresión– y recomendable antídoto para la tristeza, con un Kelly más vitalista que nunca en el número que da título a la película) o *Un americano en París* y *Melodías de Broadway 1.955*, ambas de Vincente Minnelli (Kelly pintando y bailando junto al Sena, a los sonos de Gershwin; y Astaire y Charisse danzándole al amor, casi sin tocar el suelo); y *Los caballeros las prefieren rubias*, de Howard Hawks; *La bella de Moscú*, de Rouben Mamoulian;...

Y en el terreno del western, los grandes especialistas, junto a brillantes innovadores, crearon algunas de las obras más importantes del género como *Centauros del desierto*, de John Ford (Wayne enfrentado al dilema de rescatar a su sobrina Natalie Wood, secuestrada por los indios, o darle muerte por haberse integrado en la tribu. Para Spielberg, la mejor película de la historia); o *Winchester 73*, de Anthony Mann (Stewart buscando un rifle entre indios y caravanas); *Solo ante el peligro*, de Fred Zinnemann (Gary Cooper optando entre sus deberes como sheriff y como recién casado); *Johnny Guitar*, de Nicholas Ray (Joan Crawford mendigando mentiras de amor y protagonizando un increíble duelo femenino); *Río bravo*, de Howard Hawks; *Raíces profundas*, de George Stevens;...



En el género del “thriller” cabe destacar varias muestras de “cine negro” como *La jungla de asfalto*, de John Huston; *Los sobornados*, de Fritz Lang; *Atraco perfecto*, de Stanley Kubrick; *Chicago año 30*, de Nicholas Ray, así como dos joyas cinematográficas de difícil clasificación como *Sed de mal*, de Orson Welles y *La noche del cazador*, de Charles Laughton. Y, de modo muy especial, las correspondientes al mejor periodo de Alfred Hitchcock como *La ventana indiscreta*, *Vértigo* y *Con la muerte en los talones*, por citar sólo algunas.

Y en géneros considerados menores –bélico y *peplum*– algunas obras importantes como *El puente sobre el río Kwai*, de David Lean y *Senderos de gloria*, de Stanley Kubrick, por un lado, y *Ben-Hur*, de William Wyler y *Espartaco*, de Kubrick, por el otro.

Finalmente, el público infantil tiene ocasión de acceder a un filón inagotable en el apartado de animación, con algunas de las mejores producciones de Walt Disney, o hacer volar su fantasía con modélicas muestras del cine de aventuras como *El mundo en sus manos*, de Raoul Walsh (Gregory Peck como “el hombre de Boston”, capitán de velero, el cazador de focas que compró Alaska y conquistó a una

condesa rusa, con aroma de sal y brea) o *El halcón y la flecha*, de Jacques Tourneur (Burt Lancaster liberando a su pueblo de la opresión a flechazo limpio, siempre acompañado del mudo Nick Cravat); y *Los vikingos*, de Richard Fleischer; *La isla del tesoro*, de Byron Haskin; *El prisionero de Zenda*, de Richard Thorpe; y ya dentro del campo de la ciencia-ficción, *Ultimátum a la tierra*, de Robert Wise, *El enigma de otro mundo*, de Christian Nibby, ...

Películas todas ellas que, junto a otras muchas, componen un mosaico multicolor que contribuyó, sin duda, a dar brillo y colorido al sombrío panorama cotidiano. Películas, personajes y situaciones –simples retazos, a veces– que archivados en la memoria de aquellos niños y adolescentes, al lado de todo un conjunto de recuerdos idealizados por la mirada infantil, pasaron a conformar las raíces de los hoy adultos. Afortunadamente, porque aquel adulto que ante cualquier embate de la vida no tenga posibilidad de refugiarse, aunque sea momentáneamente, en la memoria idealizada de su infancia –la memoria del corazón, la llamó García Márquez– es más que probable que le sobre amargura para dar y para esparcir. Películas y personajes, en fin, que sí que merecen una cita anual. ■▲●



El cine en la España de la Transición.

Política y destape como reflejo social

Por Isidro Cruz Villegas y Carlos Antonio Luna Perea

Durante los años de la década de los 70 se puede observar con cierta objetividad, la ola de transformaciones que empezaría a sufrir la sociedad española. En concreto, una de tales transformaciones o cambios, sería la llegada a suelo patrio del erotismo, fenómeno este, que acusaría una notoria influencia en el cine de la época, con películas como el Libro del Buen Amor, o Pepito Piscinas, de las cuales hablaremos con posterioridad. En general, tal hecho, no supondría ninguna novedad, si se tiene en cuenta lo sucedido en Francia o Inglaterra e incluso en los países del Norte de Europa años atrás. Lo que realmente resultaría novedoso es la circunstancia de suponer una confrontación radical con la mentalidad del momento. En un ambiente dominado por los últimos coletazos de la represión y el autoritarismo y que estaba considerado como reserva espiritual de Europa, la llegada del erotismo, supondría casi un trauma social, y en este sentido, tendría a la Iglesia Católica como su principal enemigo. Un catolicismo retrogrado, que presentaría la sexualidad como algo pecaminoso y tabú, y en el que como bien señala Carlos M. Rama¹ se bendeciría el lucro capitalista y se cerrarían los ojos ante la represión. De esta forma, se podría señalar, que la acción de lucha de la Iglesia española, se centraría en contra del libertinaje sexual y demás formas de vida pecaminosa como un reflejo proteccionista de la moral y las buenas costumbres tradicionalistas, y como una reivindicación frente a viejos fantasmas reminiscentes de las España republicana, tales como el divorcio².

Los españoles de estos últimos años del franquismo y primeros de lo que luego se conocería con el nombre de «Transición democrática», serían tildados con frecuencia como una generación de reprimidos o vergonzantes pecadores, hecho este que haría especial eco en el cine de entonces.

No es extraño pues, la aparición en Madrid o Barcelona de locales de strip-tease (denominados Sexy-Shows, para no inclumplir las leyes y disposiciones vigentes) o la publicación de revistas como la francesa «Lui» que con una tirada de 150.000 ejemplares y con textos y fotografías de viejos números de la versión francesa, serían devorados por un curioso público sediento de desnudos femeninos, y cuya venta sería autorizada bajo cubierta por las autoridades de entonces.



La actitud tolerante de los gobernantes de aquel entonces, los mismos que practicarán la censura de libros, espectáculos y películas a través de la Dirección General de Cultura Popular, tal vez fue fruto de moderación o de búsqueda de relajación de las costumbres, de cualquier forma, no deja de ser patente, las innumerables ventajas que ello entrañaría. En este sentido, la llegada de turistas a nuestras costas desde los primeros años de la década de los 60 sería fundamental para provocar este cambio de mentalidad. La España de la charanga y pandereta daría paso a una España socialmente más abierta, y con una mejora considerable en su nivel de vida. Sería el momento del «destape» primero en nuestras playas, y luego en las panta-

1. Rama.C.M. (1979): España: cronica entrañable (1973-1977). Grijalbo. Barcelona., p 226.

2. García Delgado, J. L (coord) Fusi J. P, Juliá S, Malefakis, E, Payne S.G (2000): Franquismo. El Juicio de la historia. Temas de hoy. Historia 16. Madrid., p 73 ss.

llas de nuestros cines. El erotismo, se convertiría para muchos españoles, es una manera de recobrar astibos de su libertad. Así a modo de ejemplo basta decir que en 1978 las Cortes despenalizarían el adulterio femenino.

Tanto el adulterio como el destape serían motivos constantemente recurridos en nuestro cine y cada vez más solicitado por un público que ya no tendría que viajar a la frontera francesa (Perpignan) para ver películas de este género. Serían ahora nuestras actrices, algunas de ellas desconocidas como María José Cantudo (*La Trastienda*, 1976), Blanca Estrada (*El Libro del Buen Amor*, 1974), Mirta Miller (*Pepito Piscinas*, 1976), Victoria Abril, Angela Molina, Nadiuska... y otras consagradas como Carmen Sevilla (*La loba y la paloma*, 1974) o Concha Velasco (*Los Gallos de la madrugada*, 1970; *Love Feroz*, 1972), quienes protagonizarían este género de películas en las que las escenas de cama, constituirían una muestra de las nuevas tendencias sociales.

No obstante, el cine de esta época reflejaría algo más que el destape, «La Transición democrática» fue, a nuestro modo de ver, algo más que un

cambio de mentalidad; fue en esencia un momento de ruptura con el pasado y de denuncia de las viejas costumbres; sería, en definitiva, el sinónimo de que algo estaba cambiando en España. Fiel reflejo de ello sería la proyección del *Crimen de Cuenca*, película dirigida en 1979 por Pilar Miró y que contaría en su reparto con actores de la talla de Amparo Soler Leal, Hector Alterio o Fernando Rey, entre otros, y que, como bien señala Ángel Luis Arjona en uno de sus trabajos sobre el cine español, tendría el dudoso honor de ser una de las primeras películas censuradas después del fallecimiento de Franco. En ella, se narra un suceso judicial verídico: la condena, tras tortura en el interrogatorio, y el encarcelamiento de dos campesinos por un crimen que no habían cometido. La presunta víctima apareció dos años más tarde de que los acusados fueran liberados de la cárcel. Este filme ofrecía, en suma, una dura crítica al caciquismo rural y de la Guardia Civil.

Apartándonos de la temática política que nos llevaría a debatir sobre las injusticias que se pueden cometer y que ha cometido el Estado aplicando métodos inquisitoriales, el cine de la



Transición, sería un cine tratado muchas veces, en clave de humor o, al menos, con cierto tono satírico. Claro testimonio de ello serían películas como las que se señalamos a continuación:

NO ES BUENO QUE EL HOMBRE ESTÉ SOLO (PEDRO OLEA) 1972.

Intérpretes: José Luis López Vázquez, Carmen Sevilla, Máximo Valverde, Helga Liné.

Cuenta la vida de un hombre maduro e introvertido que vive con una muñeca de tamaño natural. Su vida cambiará cuando una prostituta y su cínico amante sean sus nuevos vecinos.



MORBO (GONZALO SUÁREZ) 1972.

Intérpretes: Ana Belén, Víctor Manuel, Michael J. Pollard, María Vico.

Filme que trata sobre la relación de una pareja de recién casados que viven en una roulotte. Aparecen escenas eróticas donde Ana Belén viste ropa interior muy transparente e insinuante en algunas secuencias.

TORMENTO (PEDRO OLEA) 1974.

Intérpretes: Ana Belén, Francisco Rabal, Javier Escrivá, Conchita Velasco.

El argumento de esta película muestra, por primera vez en el cine español, a un sacerdote manteniendo re-

laciones sexuales. Todo un escándalo para la época.

EL LIBRO DEL BUEN AMOR (TOMÁS AZNAR) 1974.

Intérpretes: Patxi Andion, Blanca Estrada, Mónica Randall, Mabel Escañó.

Película prolífica en escenas de destapes y más destapes, estos sí tolerados por la Censura franquista, cuyo argumento son diversas aventuras picarescas y eróticas que discurren en el medioevo español.

LOS PÁJAROS DE BADEN BADEN (MARIO CAMUS)



España-Suiza. 1975.

Intérpretes: Catherine Spaak, Frederick de Pascuale, José Luis Alonso, Carlos Larrañaga.

Adaptación de una novela de Ignacio Aldecoa. Una joven que está escribiendo un libro necesita ayuda, ésta la encontrará en un joven separado con el que comenzará una relación amorosa hasta que llegan los padres de la joven.

LA TRASTIENDA (JORGE GRAU) 1976.

Intérpretes: María José Cantudo, Frederick Stafford, Rossana Schiaffino, Carmen de Lirio.

Esta película ha pasado a la historia como el primer destape integral del cine español y primera referencia al





intocable Opus Dei. Narra el triángulo amoroso entre un médico del Opus Dei, su sensual enfermera y su no menos sensual esposa, que le engaña secretamente.

CAMBIO DE SEXO (VICENTE ARANDA) 1976.

Intérpretes: Victoria Abril, Lou Castel, Bibi Andersen, Fernando Sancho.

Una historia de transexualismo llena de sensibilidad y números musicales.

Con la aparición de unas jovencísimas Victoria Abril y Bibi Andersen.

PEPITO PISCINAS (LUIS MARÍA DELGADO) 1976.

Intérpretes: Fernando Esteso, Mirta Miller, Helga Liné, Susana Estrada.

Comedia de destape donde un seductor piscinero trata de ligar con toda aquella joven mujer que visita las piscinas. Destacaremos que, cuando esta película se editó en vídeo, fue la más vista en los videoclubs y batió récords, siendo la más vendida.



LOS BINGUEROS (MARIANO OZORES) 1978.

Intérpretes: Fernando Esteso, Andrés Pajares, Antonio Ozores, Africa Pratt.

Esta es una película erótica, típica de

aquellas de destape de la pareja Pajares-Esteso, que durante las décadas de los '70 y '80 hizo un cine comercial con muy buena acogida en taquilla. A este tipo de cine habrá que añadir nombres como Antonio Ozores, Quique Camoiras, Juanito Navarro y otros actores de la comedia española del momento.

Es evidente que muchas de estas películas no son bien consideradas por una buena parte de nuestros críticos de cine y a los futuros directores, que estudian en las Escuelas de Cine, seguro que nunca les serán mostradas como ejemplos a seguir. Pero nadie les podrá negar el papel balsámico y terapéutico que supusieron para muchos españoles al dirimir muchas de las tensiones sociales del momento. Sin duda, algunas fueron una bocanada de nuevos aires de libertad y de democracia que empezaban a ser realidad en esa España de finales de la década de los 70. ■▲●

Pedro Mercedes, la magia en el barro

Por Alfonso Castro

Una interesante y completa exposición antológica del artista y ceramista Pedro Mercedes (Cuenca, 1921) ha sido exhibida a finales del 2004 en el Museo Provincial de Ciudad Real en su itinerar por la región.

La muestra recorre prácticamente todas las etapas creativas de Mercedes en un conjunto de unas cien piezas que en su día fueron adquiridas por la propia Consejería de Cultura de la Junta de Comunidades, organizadora de esta exhibición. Piezas fechadas entre 1949 y 1991, que son significativas de los distintos soportes en que estampó su firma el alfarero: Vasijas, platos, placas, figuras y grabados.

La trayectoria artística del conqueense ha estado jalonada básicamente por dos grandes etapas, representadas en esta exposición. Una primera y ya lejana en el

tiempo, su etapa negra, en la que los grafismos los realizaba sobre color negro, dejando ver el tono rojizo de la arcilla; y la segunda, y más innovadora, cuyos orígenes se remontan a finales de los años cincuenta, su etapa cromática, en la que se bate en una búsqueda insaciable de distintos colores y nuevas formas y texturas, con connotaciones cubistas y de vanguardia, adentrándose en otros formatos (las placas cerámicas) y en soportes más artísticos como el grabado - que le ocuparía sus últimas realizaciones en los años noventa-.

Temáticas

Sin embargo, las temáticas de su amplia producción se han mantenido constantes en ambas etapas creativas. Por un lado, sus escenificaciones de imágenes y alego-





De izquierda a derecha.

Alquimistas. Raspado en blanco. 1965

Mujer nadando bajo el agua. Raspado pintado. 1981

Ganaderos II. Grabado (aguafuerte). 1991

rías de la mitología clásica y de su universo onírico - sirenas, ninfas, bacos, minotauros, pegasos y otros seres fantásticos-; y al mismo tiempo la recreación de escenas y motivos de la Naturaleza (perdices, perros, búhos, caballos...) y de la vida cotidiana rural (la vendimia, la siembra, la siega, la recolección...), sin olvidarnos de esa fascinación suya por la tauromaquia y el toro...

Autodidacta, Pedro Mercedes ocupa un lugar preferente en el conjunto de los ceramistas españoles de este siglo, debido sobre todo a ese espíritu suyo auténticamente innovador, que supo abrir caminos a la expresión contemporánea de la artesanía, tanto en las técnicas de trabajo como en la tipología de las piezas y en los elementos decorativos.

Un espíritu que, sin embargo, él supo combinar con su apego a las raíces de la tradición alfarera conquense -una de las más importantes del país-, al tiempo que su dominio del barro -al que supo dar una magia especial- y su pecu-

liar técnica del raspado a navaja -que él creó allá por 1937- hacen merecedora su obra de ser fiel continuadora de la cerámica clásica greco-latina y de la alfarería ibérica.

Sin duda una de las aportaciones esenciales que han dado a su producción un reconocido prestigio internacional ha sido la conversión del inicial sentido utilitarista de la cerámica en todo un arte ornamental de grandes dimensiones estéticas y espirituales. O como dijera el gran periodista César González Ruano: "en Pedro Mercedes la intuición se hizo verbo y el verbo arte puro". Arte amasado y moldeado en el horno árabe de su alfar, en el humilde oficio del torno, acariciando el barro con sumo amor, con una gran ternura y una delicadeza sin límites; en compañía casi siempre de su entrañable y fiel colaborador desde comienzos de los años cincuenta, el alfarero José Martínez, siempre presto a dar cuerpo a las piezas, para que acto seguido Mercedes les infundiera el alma. ■▲◆

Libros de otoño

Por José Rivero

Casi al mismo tiempo que Damián Alberto González Madrid finaliza su trabajo *'La Falange manchega: 1935-1945'* (BAM, Ciudad Real 2004); comienza o continúa Carlos Castilla del Pino el segundo tomo de sus memorias *'Casa del olivo. Autobiografía 1949-2003'* (Tusquets, Barcelona 2004). Hay quien piensa en los excesos narrados allí, en el fragor de la posguerra ciudadrealense: el frío, el hambre, el miedo y la represión. O la monumentalidad fascista del Movimiento y el papelón de la Iglesia Católica. Las viviendas de la Obra Sindical del Hogar y la censura moral de espectáculos. Pero bastaría cotejar los acontecimientos de la ciudad próxima de Córdoba, que relata y pormenoriza Castilla del Pino ocupando una casa proyectada por Miguel Fisac en la calle Fernando Córdoba, para visualizar la continuidad de esa misma historia que se repite por doquier y aún rebasa la frontera de esos años de la primera Autarquía. De un franquismo tonante y mayestático que quiso borrar todas las huellas de la cultura precedente, para acuñar un estilo 'español y patriótico' de morir y de malvivir. O incluso el inciso tremendo marcado por Javier Marías a propósito de una historia relatada por el protagonista de su monumental *'Tu rostro mañana 2. Baile y sueño'* (Alfagua-



ra, Madrid, 2004). Una historia retenida por Jaime o Jacobo Deza y contada por su padre en las crestas de la guerra civil, que aún resuena en el Madrid aterido de esa posguerra prolongada. Un filo temporal –los años cincuenta– que emergen ahora desde muy diferentes visiones y que hoy son objeto de diversas indagaciones que tratan de visualizar los aspectos de renovación, sobre todo plástica, que apuntan en esos años tersos y cambiantes, pese a todo. Así se trata de hacer desde *'Los brillantes 50. 35 proyectos'* (T6/, Pamplona, 2004) o desde el trabajo de José Manuel González González *'La arquitectura de los años cincuenta en la ciudad de Badajoz'* (Diputación Provincial, Badajoz, 2004). ¿Brillantes o pacatos?, ¿cosmopolitas o localistas? Hay sin dudas aportaciones que viajan desde el 'Manifiesto de la Alhambra' (1952) al congreso de arte abstracto de Santander (1953); desde la fundación en Barcelona del 'Grupo R' (1951) a la creación en Córdoba del 'Equipo 57'. Años en suma, en los que se visualizan los brillantes en el basurero. Los cincuenta revisados o la revisión de los cincuenta, vistos desde un hoy no menos complejo, como ya hiciera Benet con su *'Otoño en Madrid hacia 1950'* (Alianza editorial, Madrid 1983) y más tarde, incluso, Jaime Gil de Biedma con su diario *'Retrato*

del artista en 1956' (Lumen, Barcelona, 1991).

Saltar hacia atrás, para llegar más atrás aún, que eso es toda lectura que se precie. Para llegar a los fundamentos de la modernidad de los años veinte y treinta. Esa es la apuesta de Francisco Javier Rodríguez Lázaro con su tesis doctoral *'Las primeras autopistas españolas: 1925-1936'* (Colegio de ICCYP, Madrid, 2004); en un relato de la primera modernidad de los autos y los paradores; de un turismo incipiente y elitista y del nacimiento del *sport*. Una modernidad de los años veinte que se colmata de acontecimientos como nos cuenta 'Quimera' en su número 250 dedicado a las revistas literarias españolas del siglo vencido: desde la 'Revista de Occidente' (1923) a 'La Gaceta Literaria' (1927), desde la exposición de la SAI (1925) al homenaje a Góngora (1927), desde 'Gaceta del Arte' (1932) a 'AC' (1931). Una modernidad de exaltación de la velocidad mecánica y de las miradas congeladas por el cinematógrafo y la fotografía, como el frío universal y abstracto de los años cincuenta. Una modernidad que no impide, pese a todo, las reflexiones sobre lo popular, como ya hiciera *AC/ Documentos de actividad contemporánea*, revista del GATEPAC, o el mismo García Mercadal en los años 30.

aglomancha
empresa constructora, s.a.



Dirección: Alfonso X el Sabio, 1, 1º C 13001
Ciudad Real

Teléfono: 926 273 083; 926 273 073

Fax: 926 273 075

E-mail: aglomancha@aglomancha.com

Web: www.aglomancha.com



Variante de Villarrubia de los Ojos (Ciudad Real)



Urbanización UE-3 en Migelturra

- FABRICACIÓN Y EXTENDIDO DE AGLOMERADOS.
- CONSERVACIÓN DE CARRETERAS.
- CONSTRUCCIÓN DE OBRAS PUBLICAS.
 - Carreteras
 - Urbanizaciones.
- OBRAS HIDRAULICAS.
 - Depósitos.
 - Depuradoras.
 - Conducciones de agua
- ACTUACIONES MEDIOAMBIENTALES.

Una arquitectura popular que se avizora y se complementa aún, en dos miradas más. Como la de Oscar Jerez García y su *'Arquitectura popular manchega'* (BAM, Ciudad Real, 2004) y la de Racionero, Arenas y Castro en su *'Consideraciones sobre arquitectura popular. Villanueva de los Infantes-Almagro'* (Colegio de Arquitectos, Ciudad Real 2004). También la ciudad relampaguea en esta encrucijada de miradas y visiones. Desde el número 62 de la revista *'Archipiélago'* *'Crisis y reinención de la ciudad contemporánea'*, al trabajo de Antonio Barrionuevo *'Sevilla. Formas de crecimiento y construcción de la ciudad'* (Universidad de Sevilla, Sevilla, 2003) o la más plural reflexión de la Cátedra Jorge Oteiza, con Azúa, Moneo, Verdú y Fernández Galiano en *'La arquitectura de la no-ciudad'* (Universidad Pública de Navarra, 2004). Miradas, pasados, memorias, visiones y melancolías en las hojas del otoño vencido, como propuesta de reflexión y como aprendizaje de otros tiempos. ■▲●

Arqueología de la arquitectura

Introducción a la estratigrafía de alzados en inmuebles históricos: Los Palacios Maestros de Almagro y la Casa de los Carrillo de Figueroa y Treviño (Daimiel), dos ejemplos pioneros en la provincia de Ciudad Real.

Por Inocente Blanco de la Rubia

La Arqueología de la Arquitectura como término se acuña en Italia (Mannoni, 1990: 28). Surge para agrupar experiencias e investigaciones realizadas en los años 70 y 80 como resultado de la aplicación de la arqueología al estudio de la arquitectura, uno de cuyos pioneros había sido a finales de los años 50 N. Lamboglia, el primero en usar la estratigrafía para fechar monumentos. Desde la década de los 90, con este concepto, nos referimos a aquella arqueología de análisis y de seriación de paramentos y alzados, es decir, aquella que busca aplicar con rigor y sentido el principio de lectura estratigráfica como criterio fundamental del análisis arquitectónico (Gogiolo), en el transcurso de los trabajos de restauración, recuperación y rehabilitación, o antes de la desaparición de estructuras murarias a propósito de intervenciones en inmuebles de valor patrimonial e histórico artístico. Para ello, ha sido fundamental la adopción del Método de "Harris". Tal interés no es exclusivo de arqueólogos. Crece de igual manera entre historiadores de la arquitectura –especialmente–, o entre los historiadores del arte, restauradores, arquitectos y profesionales relacionados con la documentación, estudio e intervención en el patrimonio edificado. De hecho, desde hace varios años (Actas del Seminario Internacional de la Arqueología de la Arquitectura, Vitoria-Gasteiz, 2002) se viene pensando en promover en nuestro país un amplio proyecto con objeto de intentar vertebrar y articular los estudios desarrollados en torno a esta nueva disciplina.

A nivel nacional podríamos hablar de varias fases. Una primera experimental se ciñe a los trabajos puntuales y primerizos de J.A. Aparicio en la ciudad de Burgos. Otros trabajos en ese mismo sentido fueron sintetizados por López Mallor en Barcelona. La lista, sin embargo, venía siendo larga desde 1986 (Sonto Lasala) y entre 1994 y 1996 (López Mullor y Castillo Arementero, entre otros). Tras estos inicios, la arqueología y la arquitectura firmaron un pacto de colaboración interdisciplinaria mutua (A. Jiménez en Sevilla, A. González en Barcelona, P. Latorre y L. Cámara en Melque). Se comenzó a aplicar la fotogrametría (A.



Dibujo a escala 1/10 de los muros de los Palacios Maestrales

Almagro). Todos estos aires nuevos de necesario encuentro, vinieron a aumentar los campos de actuación muraria hasta el estudio de los materiales y de las técnicas constructivas (M. Bendala y Roldán). Desde la década de los 90, pues, se dejarán notar las influencias italianas y francesas. En 1994 y 1995, L. Caballero Zoreda muestra ya un claro interés renovador en sus trabajos sobre la arquitectura religiosa alto medieval. Un paso interesante tendrá lugar en el País Vasco con la colaboración del CSIC de la mano de A. Azcárate, conjugándose gestión, investigación, implicación administrativa, estrategia de intervención territorial, etc. Otras experiencias venían ya desarrollándose también por esos años en Cuenca (Coll Conesa), en el Castillo de Gelido (Galindo Torres); en Sevilla

(Palacio de Mañara y Convento de Santa María de los Reyes, por M.A. Tabales), etc. En Ciudad Real, las escasas y pioneras experiencias se circunscriben a nuestros trabajos llevados a cabo en los Palacios Maestrales de Almagro, en 1990 y 1999, inéditos por el momento, salvo los informes y memorias entregados en las administraciones correspondientes; y la última muy reciente en la casa de los Carrillo de Figueroa y Treviño en Daimiel (2003-2004), igualmente inédito, en ambos casos ensayando y aplicando específicamente a cada edificio histórico, el método y la teoría de una intervención arqueológica en profundidad con análisis estratigráfico de alzados, documentación edilicia y lectura de paramentos, propios de la disciplina que manejamos.

De otro lado, el segundo momento comienza a partir de 1996, fecha en que se pone en marcha la revista "Arquitectura", con la aparición de un número monográfico dedicado a la lectura del "Documento Construido" (Caballero y Latorre). Así mismo se produce la celebración del Curso de Burgos (Caballero y Escribano). Si bien previamente en Salobreña (Granada) se



Detalle de un dibujo de ajedres. Palacios Maestrales



había celebrado la reunión de Arqueología del Monumento (1992), tardíamente publicada (A. Malpica et Alii, 1999). Todos estos trabajos supusieron el estado de la cuestión hasta mediados de los 90. Paralelamente se producía la publicación de los trabajos llegados desde Italia (R. Parenti y G.P. Brogiolo). Luego vendrían las reuniones de Barcelona (1995): "El monument, document". En 1996 se publica en Portugal: Magalhaes Ramalho, y se da paso a la convicción de que la arqueología de la arquitectura no se concentra en torno a especialistas de un periodo arqueológico concreto. Nace la arqueología de la arquitectura como arqueología: "como reflexión sobre aspectos hermenéuticos y conceptuales de la disciplina. Donde la estratigrafía marca y distingue a los arqueólogos de los historiadores del arte y de los arquitectos". En este sentido cabe citar un reciente trabajo publicado en la revista R&R (Restauración y Rehabili-

tación), en su último número del mes de septiembre de 2004, a propósito de una intervención de restauración en el conjunto arqueológico prehistórico de la Motilla del Azuer (Daimiel).

Lo anterior no significa que sin arqueología de alzados no hay arqueología de la arquitectura. Pero tampoco es una historia de las construcciones. También se hace buena arqueología de la arquitectura haciendo lecturas de las modulaciones de un puente (en Mérida, por Feijoo, durante 1997), de cantería (en Pontevedra, por Valle Pérez, en 1988), análisis arqueométrico (en Palma, Portugal, por Maloney, Ringbon, en 2000). Asimismo, son válidas las tipologías (Ferrando et Alii, 1989). Durante esos años, además, se produjo una adaptación de la estratigrafía a los alzados. Se desarrollan procedimientos y estrategias adecuadas. Francia anima la discusión (Journot, Esquien, Rouger) y Gran Bretaña (Grenville, Wetman, Jones). Así hasta el 2000.,

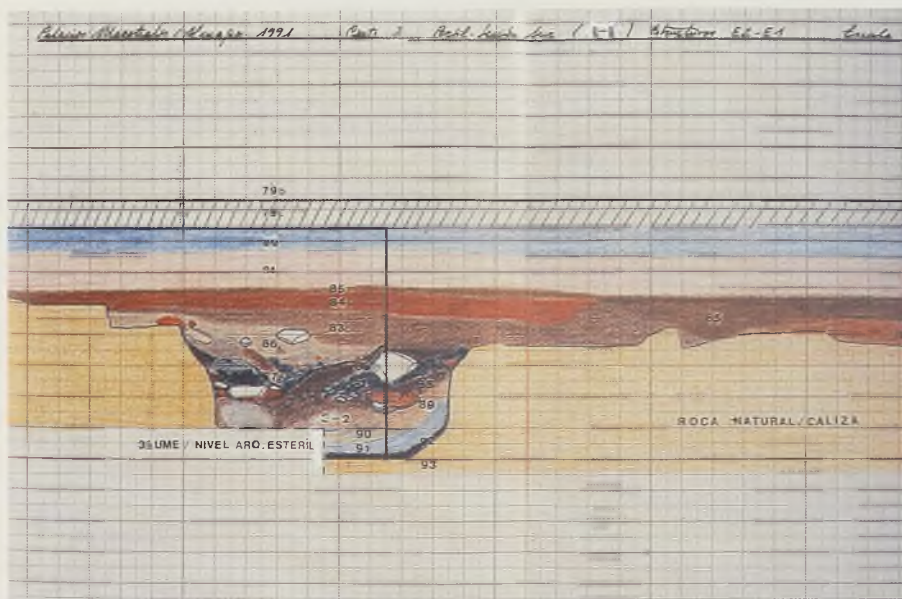
La Arqueología de la Arquitectura, como vemos, se encuentra en formación, al tratarse de una disciplina muy joven todavía, no disponer aún de un suficiente cuerpo teórico, y sobre todo, al implicar y concitarse en ella conceptos y métodos multidisciplinares de una gran diversidad, que al mismo tiempo que la enriquecen, han impulsado ampliaciones y redefiniciones de sus objetivos y campos de estudio y aplicación. Si bien hoy en día, la característica principal de la Arqueología de la Arquitectura es su condición estratigráfica en sentido metodológico, ello no presupone que se desestimen otros instrumentos (tipológicos, formales, estructurales, arqueométricos, de fuentes escritas) para poder acercarnos cabalmente a la

Dibujo de perfil estratigráfico

historia de los edificios intervenidos. Pero en esos inmuebles, la secuencia no entraña sólo el conocimiento de sus objetos muebles, sino el análisis de sus procesos sedimentarios. Así mismo, aquí también se incluyen los conocimientos aportados por la Arqueología de la Prehistoria, de la Antigüedad, del Medioevo, de la Modernidad.... Todo ello hace posible poder elaborar no solo una historia social de nuestro pasado a través del registro arqueológico, sino a la vez y paralelamente, gracias al estudio de los paramentos y sus técnicas constructivas, a su secuenciación en las diferentes fábricas de los muros, su formulación y variada disposición tipológica, poder investigar aspectos concernientes a cuales eran las estructuras productivas del artesanado implicado en la arquitectura construida en cada momento; desarrollar nuevos sistemas de fechación de edificios (curvas

mensiocronológicas de ladrillos, por ejemplo); análisis de materiales constructivos antiguos y estudios del área de captación de los mismos; estudios previos que faciliten información valiosa para las propuestas de intervención en restauraciones y rehabilitaciones; análisis arqueométricos; lecturas basadas en criterios analógicos y estilísticos, etc.

Pero dejando claro, e insistiendo una vez más, que la estratigrafía de alzados no es suficiente para entender la complejidad del registro arquitectónico. Pues es necesario analizar, asimismo, los materiales y las técnicas constructivas empleadas. Hay que desarrollar inferencias que contribuyan a la construcción de una Historia Social de la Arquitectura. Quizá por ello, la principal crítica hacia la disciplina venga de haber primado la tradición positivista de la arqueología y de la arquitectura, tan vinculadas a la Escuela Histórico Cultural, que utiliza la categoría de análisis de carácter idealista (historia de los estilos arquitectónicos). Se comprende así la necesidad, a corto plazo, de un programa que revalorice esta disciplina como ciencia arqueológica (Vigil Escalera, 2000), ya que las actuaciones se reducen en muchos casos a la intervención y la excavación – en muchos casos con criterios poco rigurosos-, y no a la lectura arqueológica de alzados. Del mismo modo se precisa revisar la propia legislación por la que se rige (Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985, Artículo 40.1) ya que la única normativa flexible en este sentido es la municipal. Y lo que es más importante, trazar políticas que potencien una mayor correspondencia entre Arqueología de Gestión y Arqueología de Investigación, destinadas a coordinar las leyes de patrimonio cultural y de ordenación del territorio,

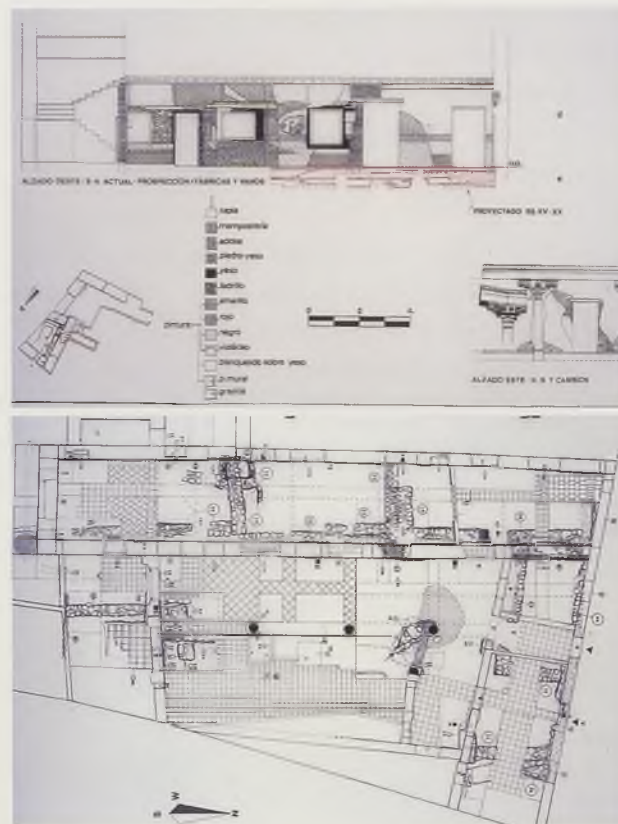


instrumento de gran utilidad que permite incorporar la arqueología de la arquitectura en el ámbito de la intervención sobre patrimonio edificado y en la planificación urbanística. Pese a que cierta rigidez burocrática entorpece muchas veces la generalización de su práctica, perjudicada por cierto vacío legal, no podemos olvidar que los avances de la disciplina, no obstante, se deben a su puesta en práctica con ocasión de las intervenciones urbanas en casos históricos.

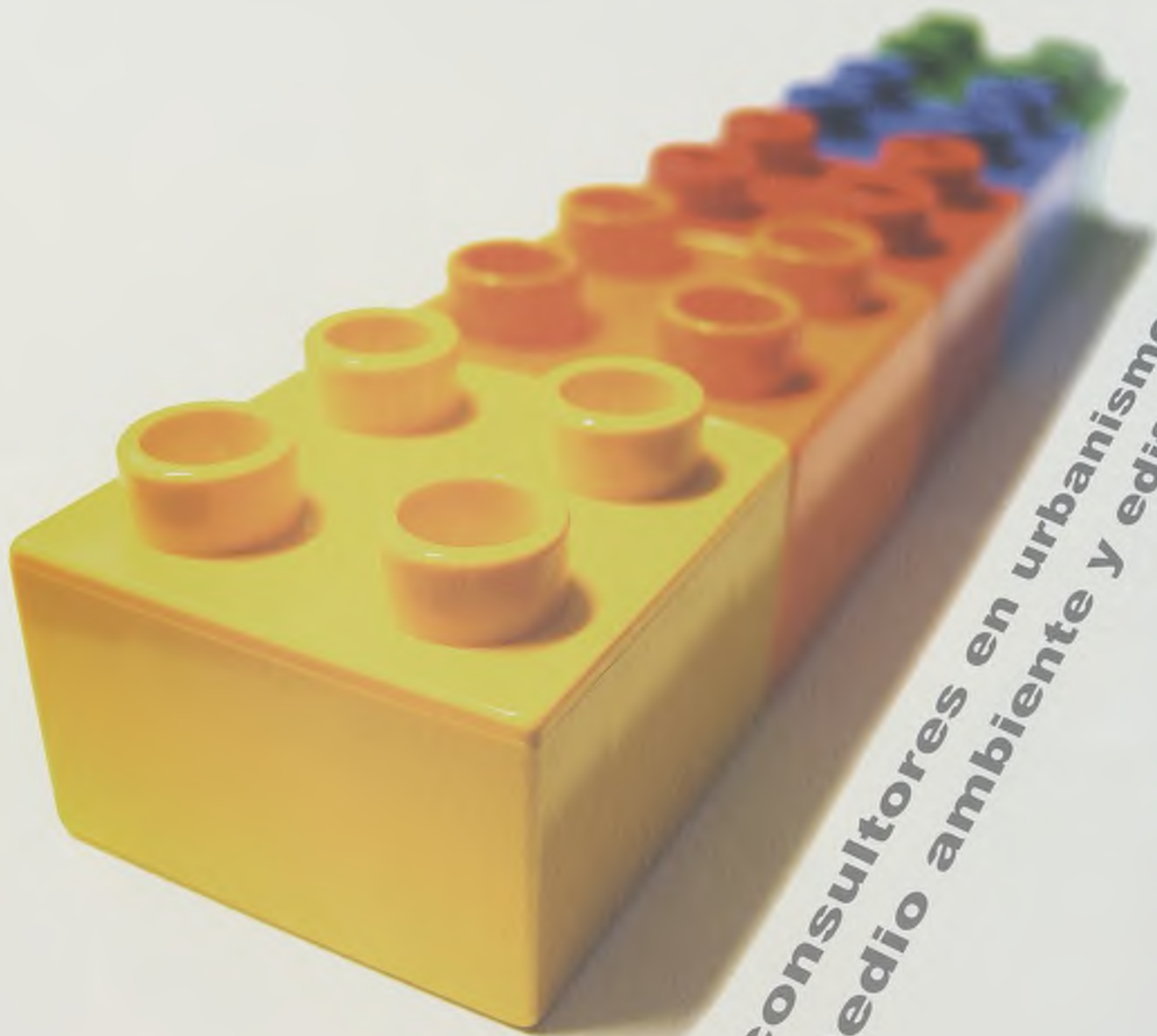
Por eso quizá, el momento actual sigue siendo de experimentación. Porque, además, seguimos sin querer entender del todo que nuestro trabajo no consiste única y solamente en la lectura diacrónica de un edificio. Como tampoco se trata de una intervención cognoscitiva. Se trata, en primer lugar, de documentar todo el proceso de intervención desde una perspectiva arqueológica teniendo en cuenta los conocimientos de la Arquitectura y de la Historia. Conscientes de ello nosotros, tanto en los Palacios Maestrales de Almagro, como en el inmueble de la calle Méndez Núñez, 11 de Daimiel, nos centramos especialmente en la reconstrucción de una parte de la objetiva realidad desaparecida, en el último caso, aquella que concierne a los momentos que abarcan los siglos XV al XVIII y también lo concerniente a los siglos XIX y XX, últimos instantes de ocupación de las áreas o zonas del inmueble tratado. Pero con el deseo expreso de hacer arqueología.

Finalmente, quisiera reseñar las líneas generales del proceso de intervención seguido en la casa de la c/ Méndez Núñez de Daimiel (casa de los Carrillo de Figueroa y Treviño), muy en relación con el modelo de los trabajos

Alzados y planta de Casa de Daimiel



publicados por M. A. Tabales, especialmente en su intervención en el Cuartel del Carmen de Sevilla, a modo de resumen del proceso metodológico seguido en este caso. Aquí hemos combinado el análisis estratigráfico de alzados con el análisis estructural de carácter no estratigráfico, que inciden en la valoración arqueológica general del inmueble, con el objetivo de documentar y definir su evolución y devenir histórico: una casa con patio en el mediodía de La Mancha que a partir de una casa mudejar o morisca anterior pasó a ser la casa de la familia hidalga de los



**consultores en urbanismo,
medio ambiente y edificación**

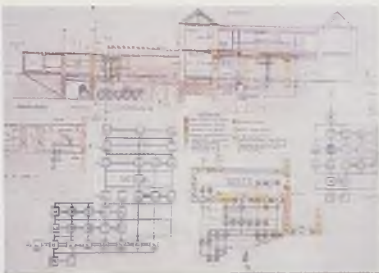
Parque Empresarial
Oficinas 11, 12 y 14
C/ Pedro Muñoz, 1
13005 Ciudad Real
Teléfono: 926 10 99 04
Tel./Fax: 926 21 69 74
clientes@urbanatura.com



URBANATURA
urbanismo y naturaleza

┌ www.urbanatura.com ─┐

Casa de Daimiel



Carrillo Figueroa y Treviño desde mediados-finales del siglo XVI hasta finales del XVIII, rica en ornamentación – alfarjes y columnas con escudo- , para convertirse en el transcurso del XIX y, sobre todo, del siglo XX, en una casa de vecinos hasta su abandono y desestructuración final en su segunda mitad. Este trabajo se esfuerza además en atender a los requisitos generales para la elaboración de un "corpus de instrumentos de datación de carácter arqueológico, independiente de otros de carácter formal", potenciándose los instrumentos de la arqueología medieval. Es decir, recurrencia a indicadores cronológicos tradicionales, fuentes indirectas, documentación escrita o estilística, para poder atender a la elaboración de catálogos y repertorios territoriales de técnicas constructivas, incluyendo en nuestro caso la carpintería de armar. Todo ello con la finalidad última de su puesta en valor ya que una vez desmontada gran parte de los restos rescatados pronto formarán parte, tras su preparación y musealización, de los fondos del Museo Comarcal de Daimiel, en proceso de apertura:

-Atención a un análisis estructural previo, dividiendo las estancias y los espacios abiertos a la investigación, identificando las unidades paraméntales guía y los sistemas de adosamiento, reconociendo una división edilicia básica y estableciendo una hipótesis provisional acerca de la evolución constructiva del inmueble (mediante croquis y fotografías).

-Estudiando los diferentes paramentos y sus unidades estratigráficas en cada una de las estancias tratadas. Atendiendo a sus dimensiones, ubicación y ofreciendo una interpretación sintética (con documentación sistemática e intensiva mediante dibujo a escala 1:10).

-Dibujando y mostrando esos alzados (ver láminas) en sentido evolutivo y tipológico estructural (a escalas 1:10, 1:40 y 1:100, indistintamente).

-Estudiando el subsuelo mediante sondeos y cortes estratigráficos, o mediante cortes extensos, definiendo su ubicación y dimensiones, objetivos y metodología, determinando las unidades básicas y desarrollando una síntesis interpretativa puntual.

-Dibujando las plantas y secciones (con acompañamiento fotográfico) de los cortes mediante la implantación previa de sistemas métricos en horizontal y vertical, con la ayuda de teodolito y nivel (a escalas 1:10 y 1:40).

-Seriendo las unidades estratigráficas y elaborando la Matriz Harris mediante Diagramas de Secuencia (a escala 1:40).

-Registrando los materiales del registro arqueológico y arquitectónico mediante el empleo de fichas de carácter empírico acordes con su sistemática, a niveles de artefactos, ecofactos y elementos artísticos y ornamentales, con acompañamiento fotográfico y recursos técnicos de consolidación, recuperación, transporte y musealización. Potenciando los seguimientos de recuperación y de restauración y tratamiento afines, especialmente de todo lo concerniente con la carpintería de armar, columnas, capiteles, basas, escudo, etc., como de la cultura material cerámica, de metal, vidrio y otras categorías presentes en el inmueble tras la excavación o durante su proceso.

-Abordando la analítica de la investigación y de gabinete, y no sólo su gestión. Así como elaborando el informe y memoria finales, adscritos al corpus documental con arreglo al programa del Proyecto de Intervención y a su propia justificación. ■▲◆

Programación de actividades en imágenes (4º trimestre)



Izquierda. Inauguración II Curso de Especialización de Derecho Urbanístico
 Arriba. Seminario de urbanismo
 Derecha. Concierto de jazz de Javier Bercebal
 Debajo. Concierto de Brassian Lab



Amparo Sánchez con el presidente del COA Ciudad Real, Ramón Ruiz Vallepedra



Concierto de Brassian Lab



Itaki Abalos (arriba)
Enrique Nueros (derecha)



De izquierda a derecha:
Andrés Amorós
Cecilia Ribalagüea
Visita a las obras del Hospital de Ciudad Real



Exposición de Ake Keremlioglu y Jornadas sobre vivienda



Jose M^a Ezquerra Iarribai.
Jose M^a Torres y Antonio Mac-Guinda, (Izquierda)



Jornadas formativas Iarribal
Exposición y jornadas sobre Patrimonio (derecha y abajo)



19/11

Ciudades Amables



Boa
Diseño de Alberto Llorján

Nuevas instalaciones
Polígono Industrial Avanzado
Avda. de la Ciencia, s/n. 13005 Ciudad Real
Teléfonos +34 926 25 13 54 / 25 43 68.
Fax: +34 926 22 16 54
<http://www.tdcabanes.com>
info@tdcabanes.com

TECNOLOGÍA
& DISEÑO

