



FORMAS

DE ARQUITECTURA Y ARTE

Miguel Fisac
El Gran Teatro de Manzanares
Teatro Hospital de San Juan
El Teatro Blanco de Valdepeñas
Aeropuerto de Ciudad Real

5 euros

Número 3. 2º trimestre de 2003

Editorial

A pesar de la aparente variedad formal que se observa en la construcción y diseño de los teatros y auditorios a lo largo de la historia, el espacio escénico ha permanecido esencialmente idéntico. Por una parte el PATIO, donde los espectadores asisten pasivos a la función, y por otra el ESCENARIO, donde los actores interpretan. Así ha sido desde Atenas, pasando por Mérida, Sagunto, el Corral de Comedias de Almagro, la ópera de París, el Cine-Teatro Quijano o el Kursaal.

Sin embargo, el concepto de teatro ha ido variando con el paso del tiempo desde representaciones escénicas de arquetipos colectivos propios del teatro griego y romano, donde la personalidad y el ego del actor se escondía tras una máscara que difuminaba el carácter temporal y pasajero de los personajes resaltando lo trascendente e intemporal de lo representado, hasta el momento actual donde, con la muerte de las ideologías, declina también la idea de los arquetipos colectivos, que resultan arrollados por la fuerza del ego y la personalidad de los actores.

El TODO VALE propio de las artes plásticas ha llegado también al teatro y la relación habitual PATIO-ESCENARIO se está rompiendo a golpes de guión interactivo. Ahora el espectador ya no es meramente un sujeto pasivo, sino que comienza a tomar parte activa en la representación.

Esto requiere una nueva forma, una nueva relación. Un nuevo espacio escénico.

Quizás sea este el reto al que ha de enfrentarse el moderno diseñador de teatros. Pero no es fácil.

A veces, se ha comparado la vida misma con un gran teatro en el escenario del mundo, donde sólo somos actores interactivos y cada cual representa su papel. Programas de un software cosmológico versión MATRIX. Y si esto es así, ¿cómo se diseña el escenario?. ¿Dónde, o hasta dónde el actor y hasta dónde el espectador?.

Quizás la solución estuviera anticipada en el Odeón, el primer teatro cubierto conocido que se construyó en época de Pericles. Había nueve filas de nueve columnas, que hacían que la visión de la escena se perdiera en un 40%. Acaso este porcentaje había que adivinarlo y la representación teatral sólo sugería temas que cada espectador había de completar en ese 40% según su propia conciencia.

En vísperas de la construcción de un gran teatro en Ciudad Real y en pleno Festival de Teatro de Almagro, FORMAS se formula éstas preguntas y dedica el presente número al diseño de los espacios escénicos, con la intención confesada de alentar el debate cultural en la provincia.

Algo, por cierto, tan difícil en Ciudad Real como encerrar la vida entre las cuatro paredes de una caja.

Afortunadamente el nuevo teatro aspira a algo más que eso. Se desparrama y borbotea lleno de vida, amenazando con saltarse las rígidas formas en donde lo tenemos confinado.

Y los arquitectos tenemos que comprender esto.

Eusebio García Coronado.

Dirección: Eusebio García Coronado. **Coordinación editorial:** Ana Victoria López. **Consejo de redacción:** Francisco Racionero, José Rivero, Ramón Ruiz Valdepeñas, Diego Peris. **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
Obispo Hervás, 5. 13002 Ciudad Real Teléfono 926 21 21 15. Fax 926 21 22 85
www.arquitectos-ciudadreal.com e-mail: coacmcr@arquinox.es



FORMAS DE ARQUITECTURA Y ARTE no comparte necesariamente las opiniones expresadas por los colaboradores de la revista, siendo estos plenamente responsables de las mismas

Contenidos

Editorial	1
Formas de Arquitectura y Urbanismo	
<i>Tecnología versus Física...</i>	
Ramón Ruiz Valdepeñas	2
<i>Entrevista a Luciano García Lorenzo</i>	
Ana Victoria López	5
<i>Teatros, lugares y cultura</i>	
Diego Peris	10
<i>Caja Negra, Caja Blanca</i>	
José Rivero	12
<i>Entrevista a Andrés Peláez</i>	
Ana Victoria López	15
<i>¿Quién se sube a nuestros escenarios?</i>	
Javier Bercebal	19
<i>Miguel Fisac</i>	
Teodoro Sánchez-Migallón	22
<i>Espacios Públicos, Usos Privados</i>	
Diego Peris	26
<i>El Culto a la Forma</i>	
José María Romero Cárdenas	30
<i>Leyes, Planes y Ciudades</i>	
Diego Peris	33
<i>Proyectos:</i>	
El Gran Teatro de Manzanares	36
Teatro Hospital de San Juan	38
El Teatro Blanco de Valdepeñas	39
Aeropuerto de Ciudad Real	40
Ciudad de ancianos de Ciudad Real	44
Formas de Arte	
<i>Caja Negra Teatro</i>	
Ana Victoria López	46
<i>García Mercadal y la</i>	
<i>Arquitectura Ultraica</i>	
Francisco Racionero	50
<i>Te quiero Audrey</i>	
José Luis Vázquez	53
<i>Grupo TEAV, 25 años ¿son muchas?</i>	
José Luis Loarce	57
<i>La arquitectura popular manchega</i>	
<i>en la pintura de Gregorio Prieto</i>	
Javier García-Luengo	61
Noticias	66

Número 3. 2º trimestre de 2003. 5 euros

Ilustración de Barradas, extraída de un cartel cedido por Francisco Racionero, obsequio de su amigo Andrés Peláez



Formas de arquitectura y urbanismo

Tecnología versus Física.

La Arquitectura Escénica como ejemplo

Por Ramón Ruiz-Valdepeñas
El principio de la llamada arquitectura racionalista según el cual «la forma sigue a la función» obviaba una cuestión fundamental: el hecho de que la arquitectura debe ser construida. Significa que la arquitectura se formaliza en espacios y contiene unos usos, pero es necesario materializarla con elementos existentes en la naturaleza (nuestro mundo). Sin materia ni existe la forma ni hay función.

Mies planteaba una cuestión análoga al enunciar la dicotomía entre arquitectura (diseño) y construcción (materialización), decantándose inequívocamente por la segunda como instrumento imprescindible, casi único, para el desarrollo de la disciplina arquitectónica.

Casi recién estrenadas las vanguardias en el panorama de las artes, con su retahíla de ismos, estos fueron (pretendieron ser) borrados de un plumazo por el huracán Duchamp y sus incondicionales, según el cual las artes visuales, pintura y escultura, eran «cosa mental», sin que yo co-

nozca que para la arquitectura nadie haya sido capaz de aplicar una receta semejante, debido precisamente a su carácter material (y social).

De manera que, como arquitectos, estamos huérfanos de una teoría del fin de la arquitectura, o al menos eso es lo que yo creo. Pero a cambio de ello hemos tenido, y seguimos teniendo, los creyentes en la arquitectura de la alta tecnología, en la arquitectura des-construida, y últimamente en la arquitectura inmaterial.

Todos ellos, pero también muchos otros arquitectos, son sin duda artistas deseosos de realizar aportaciones a la arquitectura de nuestra época a través de su obra, en los que sin duda prima su espíritu creador, pero en cuya obra se plantea a veces la duda de si no estará demasiado contaminada por la tentación de plantear soluciones formales que dejan de lado las tipologías experimentadas con una reconocida eficacia en su comportamiento, no sólo funcional, sino también propiamente, arquitectónico.

Comprobaremos cómo determinadas tipologías, como las de planta rectangular funcionan, y en cambio otras como las plantas en abanico nunca se oyen

Como antes se decía, los arquitectos partimos de una realidad material para realizar nuestra obra, que está formada por los materiales de que disponemos, y lo que hemos dado en llamar sistemas o tecnología, que no es otra cosa que la manera en que dichos materiales son aplicados a la construcción de los edificios.

Por otra parte, el comportamiento de los materiales, antes que en la mecánica, la acústica, la óptica, la termodinámica, etc, se basa en la física, que es la base de la que parten las ciencias aplicadas. Un profundo conocimiento experi-

Derecha: planta e interior del Gran Teatro de Manzanares

mental, pero también intuitivo, de nuestro mundo material es la base imprescindible de una buena disciplina arquitectónica.

Y ello es así porque, aunque la buena arquitectura, como cualquier arte, se distingue por su capacidad para emocionar, superando la categoría de lo particular hasta elevarla a lo universal, como arquitectos contamos, para formalizar nuestra obra, con «la materia, que crea espacio y deja tiempo», según la concepción nietzscheciana del cosmos.

Pero la instrumentalización sabia (del que sabe) y disciplinada (del que tiene aprendido su oficio) de los materiales, es sin duda la condición imprescindible para realizar una obra que trascienda el propio gusto personal. Y ello sin mencionar si quiera el carácter social (o sea participativo) de nuestras obras.

De ahí que, antes de desplegar toda una batería de compleja y costosa tecnología, como profesionales, tenemos a mano una herramienta mucho más barata, más asequible, y que nos reporta unos resultados sin duda más rentables, que es el conocimiento de nuestro mundo material (del espacio y del

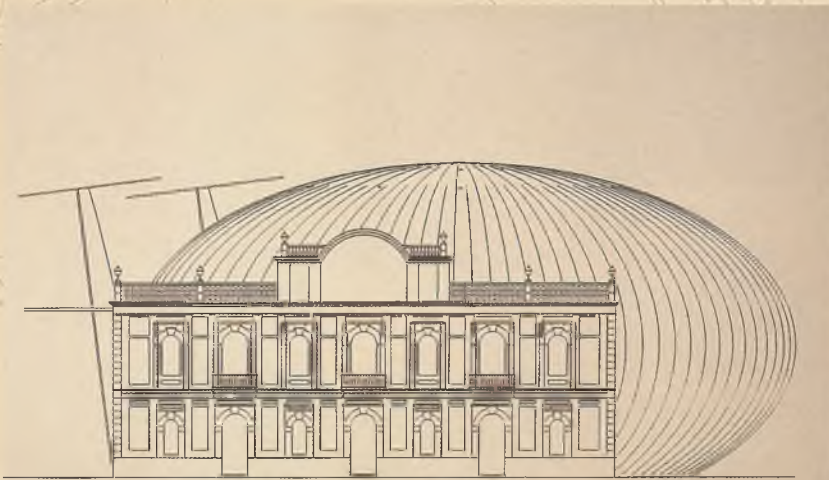
tiempo).

La lógica constructiva, entendida en sentido amplio, ha sido, es y será, la base sobre la que se asienta siempre la buena arquitectura. El saber acerca de la densidad, la resistencia, la inercia térmica, la combustibilidad de los materiales, pero sobre todo del color, la textura, la dureza, el comportamiento de los mismos ante los meteoros y el paso del tiempo, debe ser la primera de las experiencias que debemos interiorizar como condición imprescindible para realizar buenas obras.

Existen algunos casos en los que todo lo que se dice antes adquiere una evidencia especial, como la tan publicitada arquitectura bioclimática y/o sostenible en general, o como lo es el de la arquitectura escénica en un orden de cosas muy diferente. Y es precisamente a ella a la que me voy a referir a continuación.

La arquitectura escénica es algo tan sencillo como un espacio en donde se realiza una representación teatral, musical o de danza, destinada a ser contemplada y oída por una masa de espectadores. Contiene básicamente por lo tanto dos espacios claramente diferenciados, pero a su vez íntimamente interrelacionados, a saber, la escena y la sala de espectadores.

El principio funcional del con-



ALZADO PRINCIPAL (OESTE).

junto es bastante simple en primera instancia, ya que se limita a diseñar un espacio desde el que una serie de personas vean y oigan la acción que desarrollan otro grupo de individuos. Conseguir que se vea y que se oiga, así de sencillo.

Vemos con los ojos porque existe la luz, y oímos con los oídos porque existe el sonido. Primera lección de física que debemos aprender: qué es y como se comporta la luz. Segunda lección de física que debemos aprender: qué es y como se comporta el sonido.

No perdamos de vista que, al fin y al cabo, la luz y el sonido son una manifestación más de nuestro mundo material. Cuando tengamos la lección aprendida sabremos casi todo lo que necesitamos para emocionarnos a nosotros mismos, y arrastrar en el arrebato a los usuarios de nuestra arquitectura.

En cuanto al primero de los atributos, sencillamente debemos diseñar un recinto dentro del cual se den las condiciones para que desde cualquier lugar de su interior se contemple la acción que se desarrolle en la totalidad de la escena. Además aparece como cualidad suplementaria, pero necesaria, el hecho de que el espectador se sienta a gusto dentro del recinto para que pueda concentrar toda su atención en la representación.

Sin embargo, cada vez más, existen dos posibles alternativas antagónicas para conseguir la segunda de las cualidades. La primera sería utilizar la lógica material y los conocimientos empíricos acumulados. Y la segunda hacer uso de sofisticados medios tecnológicos.

Sabemos que el sonido es una serie de vibraciones que se transmiten por el aire (sin aire no hay sonido) que activan los mecanismos del oído interno, y que se transmiten de forma análoga a las ondas de una piedra arrojada en un estanque.

Primera opción. Hagamos nuestro el saber acumulado acerca de las salas que «suenan bien», su forma, dimensiones, volumen, número de espectadores. Llegaremos a la conclusión de que existen algunas de ellas cuyo sonido no ha sido superado.

Comprobaremos cómo determinadas tipologías, como las de planta rectangular funcionan, y en cambio otras como las plantas en abanico nunca se oyen. Cómo el sonido tiene una distancia natural para ser escuchado. Cómo la reverberación adecuada de la sala puede ser conseguida con el volumen por espectador adecuado.

En definitiva, cómo aplicando una serie de principios muy sencillos, em-

pleados de forma creativa, pueden llevarnos a resultados eficaces y brillantes. Es seguro que sonará bien.

Segunda opción. Olvidemos el pasado y vivamos a tope la excitante tecnología. Encarguemos un sofisticado estudio acústico de la sala mediante las últimas tecnologías láser. Realicemos cálculos acerca de coeficientes y grados de absorción o rebote.

Diseñemos complicadas superficies, fijas o móviles, para dar respuesta a las previstas correcciones que es necesario realizar. Sigamos ciegamente a los ingenieros de sonido que nos impondrán cuáles materiales y donde debemos emplearlos. ¿Sonará bien?

Sé que es una caricatura, pero los hechos superan a veces a la supuesta realidad deformada. Seamos sabios (de saber), y ello nos llevará a realizar una arquitectura duradera (sostenible) y creativa (emotiva y excitante). La proporción, la armonía, la belleza se nos mostrarán solas de una forma natural. ■▲●

Derecha: maqueta de trabajo del Gran Teatro de Manzanares



Entrevista

Por Ana Victoria López
Para Luciano García, profundo conocedor, colaborador en los inicios del Festival de Teatro de Almagro, y director del mismo desde hace siete años, la actual edición se presenta cuantitativamente mejor y cualitativamente superior al año pasado, ya que la mitad de los espectáculos son estrenos. ¿En su opinión, este año, el Festival Internacional de Teatro de Almagro es más coherente, más cerrado, es, en definitiva, más teatro?

- Yo marcaría tres o cuatro líneas en esta edición. Por una parte, la presencia de compañías extranjeras como en años anteriores, que no van a dejar de venir, porque creo que aportan, no sólo el carácter internacional, sino una imagen mucho

«Cada espectáculo tiene su propio espacio escénico»

Luciano García, director del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro

más amplia y enriquecedora. Si sólo nos quedáramos en España estaríamos imponiendo una limitación importante. En segundo lugar, marcaría la sobresaliente presencia de Shakespeare con seis espectáculos de muy diverso tipo, estilos, títulos, directores, compañías, etc. Y en tercer lugar, la línea que cada año intento imprimir es, que no solamente

te haya teatro, sino que también se programen en Almagro actividades que arropen todo el Festival. Este año están previstas cinco exposiciones, teatro ambulante, teatro infantil, seminarios, talleres, etc. es decir, que durante prácticamente todos los días, no sólo habrá teatro por la noche, sino que de día habrá contenido suficiente para que Almagro esté vivo.

¿Es Almagro un enorme escenario vivo?

- Totalmente. Almagro hay que considerarla ya como la ciudad del teatro, desde un punto de vista formal. Hay otros festivales, pero no con los espacios, las representaciones y el carácter que tiene Almagro. La suerte que tenemos es que podemos aprovechar muchos espacios escénicos, incluso la propia calle, eligiendo para ello espectáculos que estén en consonancia. No es utilizar la calle por el mero hecho de utilizarla, sino aprovechar sus

Corral de Comedias



"Ciudad Real y su provincia". Ed. Geber

Palacio de los Fúcares

calles y su plaza para hacer algo en armonía con una ciudad como Almagro, con todas sus peculiaridades históricas, constructivas, espaciales, etc. Cada espacio escénico tiene sus propios espectáculos.

¿Quedan dudas acerca de la participación de la Compañía Nacional de Teatro en Almagro?

- Por suerte, todo aquello se resolvió hace meses. La compañía va a estar con una obra, durante diez días, y a cambio, el Ministerio de Cultura ha dado una subvención especial al Festival para que durante los restantes diez días que la Compañía no va a estar presente, se puedan traer otros



"Ciudad Real y su provincia". Ed. Geveer

La iniciativa privada no responde como debiera. Hay instituciones de carácter privado y empresas que podrían tener una participación más activa de la que tienen

espectáculos al Teatro Hospital de San Juan, sede de la propia Compañía Nacional. Este acuerdo ha sido fundamental. De otra manera se hubiese perdido un cuarenta por ciento del Festival.

¿Cómo ha evolucionado el Festival durante los siete años que usted lo dirige?

- Naturalmente que existe una evolución. En principio, ha crecido muchísimo. Cuantitativamente ha doblado, no sólo en número de representaciones, sino también en actividades complementarias que enmarcan y enriquecen el Festival. Además la imagen del Festival se ha reforzado muchísimo nacional e internacionalmente de manera definitiva. Pero sobre todo, tenemos un aspecto a nuestro favor muy importante que son nuestras propias señas de identidad. Se pueden organizar muchos festivales de teatro, pero teatro de los siglos XVI y XVII, con Shakespeare, Calderón, Lope, Moliere, etc., sólo existe en Almagro. Son cartas de presentación que nadie posee, sólo esta ciudad. Esto nos favorece tremendamente. Sin prepotencia podríamos decir que es el Festival de Teatro Clásico más importante del mundo.

¿El valor histórico del Corral de Comedias supera su valor funcional?

- Claro. Para las compañías convencionales es muy difícil representar en el Corral de Comedias. Lo más adecuado es crear espectáculos para el Corral. Cualquier puesta en escena no es válida para ser representada en este espacio escénico tan concreto y determinado. Los directores deben saber muy bien con lo que cuentan. Es decir, un escenario pequeño, un espacio donde no se puede clavar ni un clavo, una escenografía absolutamente limitada y donde lo fundamental es el actor y sus propios recursos. Naturalmente las compañías desean representar en el Corral, pero deben saber muy bien de sus limitaciones y sus características. Como ha dicho algún actor importante, ser actor y no haber representado en Almagro es no haber culminado su carrera. El Corral de Comedias de Almagro es algo especial. Es el único testimonio, el único referente que queda en occidente del teatro de los siglos XVI y XVII. Tiene un valor incalculable.

¿Cómo ve el panorama provincial en cuanto a espacios escénicos?

- Yo creo que se ha hecho una importante labor, no sólo en Castilla-

Fachada del Teatro Municipal
de Almagro



l y su provincia". Ed. Gever

La Mancha, sino también en otras comunidades a partir de los años ochenta, cuando se inicia una política de rehabilitación de teatros. Fue una labor que quizá no le hemos dado la importancia que merece. Esos anti-

guos teatros de muchos rincones de España se hubiesen perdido a no ser por esta labor de recuperación que se inició por aquellos años. Son teatros de finales del XIX y principios del XX que afortunadamente han podido salvarse de quedar convertidos en oficinas o edificios con otros usos y en el peor de los casos, incluso de ser demolidos. Entre ellos el Teatro Municipal de Almagro que se salvó, así, de la piqueta.

¿El teatro que podemos ver en nuestros espacios escénicos es el mismo que el que se representa en Madrid y otras grandes ciudades?

- Creo que la descentralización del teatro es ya un hecho. La política teatral de las últimas décadas pone de manifiesto este aspecto. Hoy la labor que están haciendo las grandes compañías de Sevilla, de Cataluña, de Aragón, del Centro Dramático Galego y un largo etcétera de estas grandes compañías, era prácticamente impensable hace unos años. La actividad teatral que dota de contenidos, espacios como por ejemplo, el Teatro Rojas de Toledo, magníficamente dirigido, y otros teatros de nuestra región, es actualmente mucho más activa que lo era antes. Quedando aún mucho por

hacer, se ha experimentado un cambio muy importante en este sentido. La situación ha cambiado sustancialmente.

¿Qué es todo eso que falta por hacer?

- Lo fundamental es crear un público con una necesidad y unas inquietudes por el arte y después saber mantenerlo; y es también fundamental ocuparse de los jóvenes, de los niños, de la educación. Es primordial que en la educación se fomente el amor por las artes, no sólo por el teatro, también por el cine, o cualquier otra manifestación artística, por la música, por la pintura, etc. Es una labor permanente, de día a día, es algo muy duro y muy fuerte, pero que hay que hacerlo. Es fundamental.

¿Qué se necesita para hacer teatro?

- Si se quiere hacer un gran espectáculo, evidentemente se necesita dinero. Pero si se quiere hacer un teatro con pocos medios, también se puede hacer. Desde siempre ha existido el llamado «teatro pobre», que aún hoy se sigue haciendo. En Almagro existen las dos posibilidades. En el Corral se hace un teatro realmente muy limitado en cuanto a medios y

Abajo: Luciano García Lorenzo

Derecha: interior Teatro Municipal.

Abajo: representación en el Claustro de los Dominicos

también existe la posibilidad de asistir, por ejemplo al Teatro Hospital de San Juan con muchos más actores, mucha más escenografía, música, más medios técnicos, en fin, todo lo que quieras. Cada espacio requiere un espectáculo diferente y un estilo adecuado. Es un condicionante que siempre debe tenerse en cuenta. En la presente edición se va a montar «Fuenteovejuna» en la Plaza de Toros, con las propias gentes de la localidad, con un aspecto eminentemente popular, en el sentido más noble de la palabra. La Plaza de Toros es un espacio muy singular, como puede ser cualquier otro escenario de cualquier otro teatro. Lo importante es adecuar el espectáculo al espacio escénico concreto, porque cada espacio requiere una manera diferente de hacer las cosas. En principio todos los espacios escénicos son válidos dependiendo de cómo y quien los utilice.

¿Sigue siendo vigente el teatro clásico?

- Claro, la belleza siempre está vigente.

¿Las versiones modernas del teatro clásico adulteran su esencia?

- Es un problema grave. Porque no hay una manera de hacer teatro

clásico. En realidad, tampoco sabemos a ciencia cierta cómo se hacía originariamente. Pueden existir dos formas. Una, respetando el tiempo, el lenguaje, los signos externos referentes al vestuario, a la música, la ambientación, etc. Y después, hay otro extremo, en donde el director se convierte en protagonista, ejemplos de esto último hay muchos. A mí me parece que cabe todo. Lo que tenemos que hacer es un ejercicio de adecuación y comprensión. En espectáculos como el de este año, titulado «Romeo por Julieta», en donde vemos convertida la obra original en una obra musical, tenemos que reflexionar y pensar que, detrás de esta obra está Shakespeare, pero quien está aquí, en la puesta en escena es Emilio Hernández, que lo dirige, con la música de «Tomatito». Y Veremos a un Romeo que se enamora de Julieta y que está «por ella», como diría actualmente un muchacho joven, en una noche Sevillana, es decir una noche «macarra», «de Botellón». Esa es la noche de muchos Romeos y las Julietas de hoy. Lo que hay que pensar es, ¿ésto me entretiene?, ¿me interesa? Si es así, vamos a respetarlo.

¿Cuál es el punto negro del Fes-

tival de Almagro?

- Creo que punto negro, como tal, no hay, si lo hubiese yo intentaría corregirlo. Tiene carencias y limitaciones, eso sí. Tiene una limitación presupuestaria, a la que hay que ceñirse. Me gustaría traer más teatro extranjero, compañías importantísimas, fuera de nuestras fronteras, pero lo que cobra uno de estos grupos me ocuparía la cuarta parte de lo que tengo para contrataciones. Por lo tanto, hay que ajustarse a la realidad. Otro aspecto que yo resaltaría es referente a la iniciativa privada, que no responde como debiera. Hay instituciones de carácter privado y empresas que podrían tener una participación más activa de la que tienen. Esto es una batalla muy penosa. Pero en general, Almagro con lo que dispone, realiza, en comparación con otros festivales, algo milagroso, por una parte, unido al esfuerzo de mucha gente que trabaja por este Festival.

¿Existe una pugna institucional por la titularidad del Festival?

- El Festival de Almagro se realiza dentro de la Comunidad de Castilla-La Mancha y consecuentemente la Comunidad quiere tener una responsabilidad del Festival. Igualmente, el Mi-



nisterio debe fomentar el Teatro Clásico y las artes en general. Pone mucho dinero para este Festival y quiere también tener esa responsabilidad. Yo lo que debo decir es que, en último término, cuando hay problemas, las instituciones se unen por un objetivo común. En este momento el diálogo y la colaboración entre las instituciones existen y yo no noto la carencia de estas buenas relaciones. En realidad la responsabilidad máxima del Festival es del equipo que hace el Festival. Desde el punto de vista de los conte-

nidos, ni interviene la Junta, ni interviene el Ministerio. Ellos no hacen el Festival, sólo lo posibilitan presupuestariamente y, naturalmente, dan su aprobación final y controlan su gasto.

¿Y el futuro?

- Creo que si las instituciones se siguen dando cuenta de lo que significa Almagro para la cultura de este país y lo que significa de imagen de España en el extranjero, dentro del ámbito del teatro clásico; si se dan cuenta de que un periódico como New York Times dedica una página entera a Almagro y

su Festival; y se siguen dando cuenta de que esto hay que seguir mirándolo y manteniéndolo, no veo problema alguno. Sólo peligraría, si empezase a haber una desatención. Pero creo que hay una presión tal, de manera latente, por parte del público, que es imposible obviarla. Sería una barbaridad dejar abandonado un Festival, cuando a los diez días de sacar las entradas a la venta, el setenta u ochenta por ciento de las localidades están vendidas. Y al final hay mucha gente que se queda sin poder asistir a las obras. Insisto que, obviar esto sería una locura. ■■■



Teatros, lugares y cultura

Por **Diego Peris**

En Castilla-La Mancha se recibe el testigo de la Dirección General de Arquitectura (con un proyecto iniciado en su día por Manuel de las Casas para toda España), para desarrollar el programa de rehabilitación de teatros que lleva a la recuperación de espacios escénicos singulares como el teatro Rojas en Toledo o el Victoria en Talavera de la Reina, el de Almansa en Albacete y los de Daimiel, Almodóvar y Almagro en Ciudad Real.

Cuando ese proceso está ultimándose se inicia una actividad de nueva construcción que promueve la ejecución del Auditorio en la hoz del Hucar de Cuenca y a una serie de proyectos en la provincia de Ciudad Real: Manzanares, Valdepeñas y Alcazar de San Juan.

En Valdepeñas se opta por la construcción de un nuevo teatro en las afueras de la ciudad de nueva planta y con un entorno apenas existente siendo el propio teatro el encargado de configurar la estructura urbana de la zona.

En Manzanares se toma la decisión de ocupar el centro de la ciudad donde en épocas precedentes ya había habido un teatro. Ocupar el centro de la ciudad es una decisión comprometida política y socialmente. Porque los urbanistas y políticos modernos parece encontrar menos obstáculos en situar en el centro de las ciudades los grandes centros comerciales u otros negocios especulativos o construir grandes aparcamientos que edificar equipamientos públicos. Es el triunfo del shopping que analiza Kollhaas en sus análisis urbanísticos. Se ha perdido la conciencia de posesión de la ciudad como realidad colectiva y o bien nos hemos convertido en «liberales economicistas, centristas empresariales» o a lo más que nos atrevemos es a liberar una plaza para poder dar cabida a todos los negocios hosteleros de la ciudad. Por ello situar en el centro de la ciu-

Fachada del Gran Teatro de Manzanares después de su remodelación

dad la cultura es una apuesta arriesgada y a valorar positivamente como centro de la ciudad y como presencia de lo público no ya en el centro urbano sino en los necesarios centros que deben dinamizar la vida urbana.

Y junto a ello surge en Manzanares otro condicionante: la existencia de una fachada historicista de principios del siglo XX que ha quedado desligada del edificio al que servía de imagen exterior. Y se opta por su mantenimiento como recuerdo simbólico de la ciudad urbana, como referente de la vida social de otras épocas y como testimonio cultural de una forma de hacer arquitectura, desde los historicismos, con valores interesantes mal entendidos y valorados por arquitectos e historiadores. Y con esa decisión se adopta, desde el proyecto, un distanciamiento irónico, el mantenimiento de la fachada como elemento arqueológico independiente como resto de algo que fue arquitectura y que ahora se mantiene como plano de composición formal. Y por eso, el nuevo edificio se concibe como elemento claramente diferenciado, girado en su planta sin referencias a la pieza «utilizada» como pantalla delante del



Fachada del Gran Teatro de Manzanares en los años 60

edificio. Un proyecto que hubiera integrado la fachada en el edificio posterior habría sido un engaño y un condicionante innecesario. La postura adoptada parece la más inteligente y útil con el condicionante impuesto como ya han planteado otros arquitectos con restos de «ruinas» arquitectónicas que se asumen como esculturas, como elementos aislados como proponía Stirling en su proyecto del centro cívico de Derby.

Este uso de la antigua fachada genera un espacio de acceso de gran riqueza formal en la nueva arquitectura abriendo en su interior la imagen de la fachada real del espacio escénico en el vestíbulo de acceso al conjunto. Un vestíbulo que asume la integración de la fachada exterior y del nuevo espacio escénico interior.

Y detrás surge un teatro con la sala tradicional en la que priman la visibilidad, la acústica y la concepción de un espacio escénico capaz de acoger las actividades teatrales, musicales y culturales en general de la ciudad. El espacio interior tiene la belleza de las formas y el equilibrio de las proporciones desde el uso de los diferentes revestimientos



de madera con texturas y acabados estudiados en cada zona del espacio. El acierto del diseño del espacio está en la actividad que se genera habitualmente en la ciudad (una población de medianas dimensiones) pero que tiene una intensa actividad teatral y cultural a lo largo del año y para lo que la aportación colectiva de la administración ha demostrado ser útil.

En su parte posterior una imagen nueva de una arquitectura liberada de los condicionantes de la fachada delantera con los recursos personales de Ramón Ruiz Valdepeñas en otras de sus obras. Elementos plurales que conforman una obra de arquitectura cualificada que sirve a la sociedad de Manzanares. La cultura sigue siendo un elemento dinamizador de la ciudad, capaz de generar centros colectivos de propiedad común desde los que se entiende el desarrollo de la ciudad como obra común y acordada.

Desde que se construyó el teatro de Manzanares se ponen en marcha otros proyectos como La Solana, Tomelloso, se rehabilita en Albacete el teatro Circo y en Guadalajara el Teatro Municipal. Ahora queda en último lugar de las capitales provinciales el proyecto de Ciudad Real. Un proyecto que debe surgir de un consenso político en una ciudad que debe entenderse con la comunidad autónoma y con las administraciones del Estado para financiar la obra. Un proyecto que requiere un debate sobre su ubicación, su concepción, la adjudicación del proyecto y su desarrollo. Los ejemplos desarrollados ya en otros lugares de la región son enseñanzas para no caer en errores y aprender de las muchas cosas positivas que hay en muchos de ellos. La cultura puede y debe ser capaz de generar centros en la ciudad, de construir un espacio urbano que regenere el entorno y cualifique la vida ciudadana. ■▲◆

Caja Negra

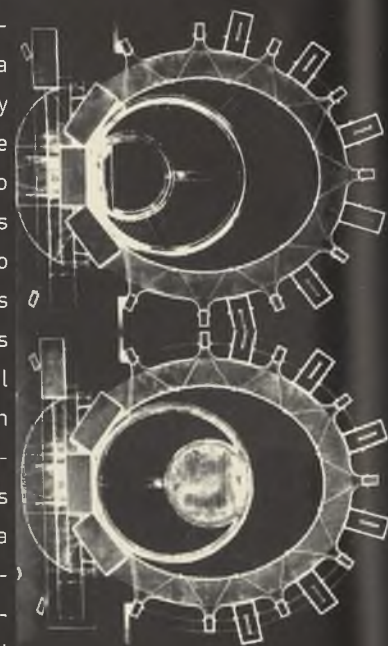
Por José Rivero

El momento previo a 1927, fecha del proyecto del Total Theater de Gropius, está recorrido por dos desplazamientos significativos. El antecedente en la evolución del tipo teatral y el consecuente del cinematógrafo, que dos años después verá surgir la potencia del cine sonoro y su increíble ascensión como espectáculo de masas. Los antecedentes más significativos serían pues piezas como el Théâtre des Champs Elysées de Perret (1911-14), el teatro de la Werkbund en Colonia de Van de Velde (1914) y el Grosses Schauspielhaus de Berlín de Hans Poelzig (1918-19); piezas que desde su reflexión de la estructura constructiva, la organización funcional o la expresión formal, inician el deslizamiento del tipo teatral hasta ese artefacto mutante del Gropius de la Bauhaus. Deslizamiento visible también en las nuevas concepciones teatrales de Piscator o Meyerhold y en la nueva literatura teatral que marcan Pirandello, Joyce o Brecht. Explicitando todo ello, el mismo principio de abstracción y de disolución normativa de la literatura, pintura o música. El consecuente de todo lo citado, es ya visible anticipadamente en el cine Universum de Berlín de Mendelshon (1926) que retoma y resume el cambio abierto no sólo en la espacialidad arquitectónica, sino en los valores de la representación y de la serialidad del cine frente a la artesanidad del teatro y sus representaciones iguales pero no repetibles. Consecuente que en palabras de Antón Capitel, no se nutre de los antecedentes teatrales sino de las reglas compositivas del templo. «El cine es una arquitectura que moderniza la arquitectura eclesiástica, pues consiste básicamente en el mismo tipo de espacio, pero cuya diferencia más importante es la luz natural, en el templo primordial y en el cine inexistente. Tanto una iglesia como un cine se definen principalmente por la planta y por la

sección; ellas son las que representan un espacio único que en ambos casos, atiende a un milagro: la condición sacramental en una y la imagen en movimiento en el otro». Este carácter milagroso de la imagen en movimiento y de la luz interior que desprende la pantalla, asentará todo el desarrollo del tipo cinematográfico en los años treinta y cuarenta, frente a la involución y el estatismo del tipo teatral. Tipo recorrido ahora por el distanciamiento narrativo de Bertold Brecht, por el absurdo de Ionesco y por el vacío de Samuel Beckett. Si el cine mató al teatro (incluso espacialmente), años más tarde el cine será asediado a manos de un nuevo medio de ocio y comunicación, como la televisión que ya no requerirá demandas espaciales específicas más allá del set de rodaje y del estudio de grabación.

Si los últimos años de la dictadura estuvieron recorridos por la extinción y desaparición del parque de pequeños cines y teatros; a este movimiento destructor habría que contraponer el énfasis constructor de la transición y de la democracia reciente, por dotarse de un universo de referencias teatrales y musicales cobijadas en un nuevo espacio histórico recuperado. La extinción de las salas del primer movimiento, acontece con el auge y apogeo del universo televisivo y con la puesta en valor de locales y salas poco funcionales y con las inevitables tensiones inmobiliarias. Desapariciones como las de el Olímpia, el Proyecciones y el Teatro Cervantes en Ciudad Real; el Gran Teatro en Puertollano y el Teatro Municipal de Manzanares acontecen en el arco temporal de tan sólo ocho años (1966-1974) y reflejan la virtualidad de esos cambios y la aparición de unos nuevos modos de ver. El cine desplaza, progresivamente, de las salas a los domicilios privados merced al crecimiento imparable de la televisión y el

Walter Gropius. Total-Theater, 1927
Bauhaus Dessau



Caja Blanca

teatro arrinconado a certámenes de aficionados, como el de Manzanares organizado por el grupo Lazarillo, pocas demandas espaciales deberían de producir al situarse en un declive social evidente. Hasta ahora grupos locales y compañía itinerantes, desplegaban sus habilidades en los espacios disponibles: ya teatros decimonónicos, ya cines, ya espacios al aire libre (como ocurriera en Ciudad Real con los ínclitos Festivales de España, desplegados tanto en el cine Romasol como en la Plaza de Toros) que devolvían el teatro a sus orígenes espaciales. Citar como caso notable, por su excepción, el Festival Internacional de teatro clásico de Almagro, con sus citas anuales desde 1977. Festival que, por otra parte, sólo ha demandado un nuevo espacio teatral específico desde su implantación, el Hospital de San Juan; habilitándose sus funciones en recintos históricos: ya el Corral, ya el claustro de los Dominicos, ya el Municipal rehabilitado, ya el patio del palac

El movimiento de recuperación de espacios teatrales del XIX que se abanderan en la década de los ochenta, tiene más que ver con el esfuerzo por restañar las heridas practicadas en los años salvajes de especulación inmobiliaria, que con el esbozo de una espacialidad teatral contemporá-

nea y propia. Todo ello es visible en el trabajo «Arquitectura en escena. La rehabilitación de teatros del siglo XIX»; trabajo en el que es visible la recuperación de piezas como el Rojas de Toledo, el Campoamor de Oviedo, el Principal de Almagro o el Lope de Vega de Sevilla. Recuperaciones que no deben de hacernos olvidar el doble movimiento central representado por la interminable obra de recuperación/rehabilitación del Teatro Real de Madrid a manos de González Valcárcel y Partearroyo y el conflicto abierto en Sagunto con la actuación de Grassi y Portaceli. La espacialidad propia e indagada, de la contemporaneidad teatral surgirá desde las plataformas de 1992, tanto en Sevilla (Teatro de la Maestranza y Teatro Central) como en Barcelona (Auditorio de Barcelona), prolongándose a casos como el Kursaal de San Sebastián o el auditorio de Guadalajara.

El citado desarrollo de nuevos teatros o de reformas de otros existentes, supuso otro banco de ensayos significativos en la arquitectura provincial de los últimos años. Desde la muy discutible actuación de Fisac en el Teatro Principal de Almagro (1990), hasta la del Teatro Ayala en Daimiel (Serrano Marzo, 1990) y el Teatro de Almodóvar (García de Jaime, 1991) se han abierto vías de valoración que conclu-

Auditorio Buero Vallejo, Guadalajara, Rojo y Fernández Shaw. 1998

Hans Poelzig, Grosses Schauspielhaus. 1918-1919, Berlín



Teatro Principal (Municipal) de Almagro. Sección proyecto primitivo. Cirilo Vara y Soria, 1868.
 Reforma del mismo teatro, por Miguel Fisac en 1990. Pág. 7
 Auditorio de las Hoces, Cuenca. García de Paredes, 1985



yen, sintomáticamente, con los auditorios y teatros de nueva planta construidos más recientemente. Al tiempo que la espacialidad de los cinematógrafos se extingue a manos de proliferación de las salas minúsculas de multicines, emerge la potencia simbólica de nuevos recintos prestos para la práctica teatral o musical que retoman la espacialidad y el significado de las catedrales laicas que Capitel residenció en los cines. Otros casos reseñables en este repertorio tipológico son el Teatro de San Juan en Almagro (Rivero y Altuna, 1993), expresando una conjunción entre nuevos y viejos espacios y nuevos y viejos lenguajes, que abre posibilidades expresivas modernas en el caserío del pueblo calatravo y desmonta la reducción formal del Corral de Comedias como paradigma espacial y formal. De otra matriz diferente es el caso del Auditorio de Puertollano (Magister Leskovic, 1995), formulado con una potencia visual que entra en conflicto con un emplazamiento menor y apartado de la centralidad del Paseo de San Gregorio. En esa senda, entre los ferlosianos *Carácter versus Destino*, se han producido otras aportaciones muy variadas, como las de los teatros de Manzanares y Valdepeñas en 1996 (Ruiz Valdepeñas y García de Jaime, respectivamente). De lectura dual el primero al reinterpretar la fachada histórica de la ladrillería del Gran Teatro demolido, con articulaciones de volúmenes complejos que se organizan en la periferia de la planta reelaborada; lectura dual en los recursos lingüísticos puestos en juego que delatan las dificultades del hecho teatral. Y de la elementalidad expresiva de geometrías aristadas con la severidad de la caja blanca que emerge sobre el entorno urbano, el segundo. Estas contraposiciones entre la formalidad desnuda

(Valdepeñas) y la estrategia del ajuste de piezas (Manzanares) recorrerán todos los ensayos verificados posteriormente. Pueden recogerse otras actuaciones como la reforma del Cine Edu de Malagón (Moyano, 1999) que expresa las dificultades de una superposición de imágenes o la tentación de respetar esquemas compositivos antiguos con registros formales modernos.

Órbita de los teatros y auditorios que prosigue con casos como el del teatro de Tomelloso de José Manuel González Valcárcel Sánchez Puelles (1997), el teatro de Pozuelo de Calatrava de Humbert Fernández (1997), el de Piedrabuena (González Osuna, 1998) y el Tomás Barrera de La Solana de Ortiz Cárdenas (1999), donde la fragmentación volumétrica prolonga la diseminación de recursos puestos en juego en la epidermis múltiple de piedra, revoco o ladrillo. Las dificultades de imágenes se prolongan, finalmente, con casos en declive como en el Auditorio de Socuéllamos (Delgado Medina, 1999) y el muy confuso y oportunista de Argamasilla de Alba (Delgado Medina, 2001). En otra clave habría que definir el universo temático de los centros de ocio y multicines; concebidos en unos casos como parte integrante de centros comerciales -como ocurre con el complejo María Cristina de Ciudad Real- y en otros casos, como cofres cerrados o cajas negras en su envoltente que sólo expresan una apertura metafórica como el haz de luz del proyector sobre la pantalla como caja blanca; tal como ocurre en el centro Las Vías de Martínez Aspe (1998) y en el centro de Alcázar de Gómez Escaloñilla y Santagueda (1999). Evidenciado esa dualidad del Teatro resistente y del Cine triunfante, como cajas negras y cajas blancas que alternan su concepto y su sentido. ■■■



Andrés Peláez, director del Museo Nacional del Teatro de Almagro

«Es inaceptable que Ciudad Real no tenga un teatro en condiciones»

Por Ana Victoria López

Entrevista

Nada ocurre por casualidad. Todo es el resultado de un minucioso entramado, no siempre comprendido, a veces, incluso, ignorado, que con más o menos evidencia emerge finalmente y se muestra ante el asombro de muchos, la complicidad de otros y la ignorancia de la mayoría. Pero no todo queda así. El proceso avanza, porque el inmovilismo es sinónimo de expiración y son necesarios nuevas conquistas, nuevos retos, nuevos desafíos y peleas lejos del abandono, la indiferencia y el desánimo. El compromiso es imperecedero y lo que comenzó como la ingenua y candorosa idea de alguien se convierte en el deseo contundente de la mayoría.

Almagro, definida como La Ciudad del Teatro, puede ser un ejemplo perfecto de lo dicho anteriormente. Almagro representa ese proceso escrupuloso y concluyente en donde una idea peregrina se convierte al final en una conquista espléndida. Algo así

como una gota de agua en el desierto que finalmente termina siendo un oasis. Almagro lo ha conseguido. Y todos nos sentimos orgullosos y ufanos y además, como es algo tan próximo, casi lo sentimos como propio. Con sus seis espacios escénicos, además de su histórica y emblemática plaza, la ciudad encajera se convierte cada verano en el punto de mira del entrañable y admirado mundo de la farándula: actores y actrices, críticos, directores, escenógrafos, junto a otros artistas, famosos y representantes de la cultura en general. Y los almagraños se sienten felices y acogedores y sobre todo las generaciones más jóvenes participan de todo ello sintiéndolo como propio, algo vivido y asumido y que pertenece a su pueblo, a sus raíces y a sus recuerdos.

Con veintiséis ediciones, el Festival Internacional de Teatro de Almagro es, junto con el Certamen de Mérida, la más importante referencia teatral

de España.

Y en toda esta historia hay un personaje que ha participado activamente en todo el proceso. Llegó a Almagro por unos meses y ya lleva allí catorce años. Andrés Peláez no es sólo un enamorado del teatro y de la escena, no sólo ha sido y es espectador asiduo desde las primeras ediciones del Festival de Almagro, es conocedor profundo y documentado de toda la parafernalia que envuelve y acoge ese maravilloso y mágico intercambio entre texto, actores, escena y público.

Como director del Museo Nacional del Teatro de Almagro, Andrés Peláez atesora textos, decorados, vestuario, maquetas y todo aquello que conlleva la puesta en escena de una obra teatral.

¿Qué es el Museo Nacional del Teatro en Almagro?

Los Museos Nacionales de Teatro nacieron en Europa entorno a los años 1920 con las primeras vanguardias que llegan al teatro para colaborar en las diversas puestas en escena. Así, aparecen grandes pintores que en ese momento irrumpen en el teatro como Juan Gris, Picasso, Dalí, etc., junto a directores de escena, diseñadores, y otros creadores que generan un rico material digno de ser conservado. Paralelamente, en el Teatro de la Ópera va surgiendo un material importante: partituras, vestuario, diseños, etc. que

Entrada principal del actual Museo Nacional del Teatro, antiguo Palacio los Maestros de Calatrava rehabilitado



días aparece, se decide, probablemente con buena intuición que a ese espacio se debía dar un uso y es cuando en la segunda cadena de TVE, por entonces recién estrenada, se decide crear un nuevo programa que se llamó «Teatro de Siempre», para las representaciones de teatro clásico. El Corral de Comedias se utilizó como un plató de televisión para estas representaciones. Por suerte o por desgracia no se hicieron las actuaciones necesarias, ni las investigaciones suficientes para que el Corral hubiera aparecido en todo su esplendor, se hicieron cosas muy apresuradas de las que ahora nos lamentamos, pero supusieron una divulgación enorme en todo el ámbito nacional para que el nombre de Almagro empezara a florecer. En 1978, el director de escena, Rafael Pérez Sierra tiene la feliz idea de celebrar las primeras Jornadas Cervantinas en Almagro y dado el enorme éxito alcanzado se requiere una continuidad y se llega, meses más tarde, a la celebración de las primeras jornadas de Teatro Clásico que terminaron siendo, al año siguiente el Festival Nacional de Teatro Clásico y tres años más tarde ya es internacional con una aceptación increíble, no

sólo por parte del público, sino también de los grandes estudiosos que funcionó como un efecto onda verdaderamente emocionante y sorprendente. Desde entonces hasta ahora ya no ha habido ningún paso atrás.

Almagro es una ciudad privilegiada en cuanto a espacios escénicos.

Sin duda. En un principio el Corral de Comedias aglutinaba todas las representaciones. Posteriormente se vio la necesidad de contar con otros espacios escénicos. Se pensó en el Teatro Municipal, obra del arquitecto Cirilo Vara, que hasta entonces se había utilizado mayoritariamente como cine, y se recuperó de nuevo como teatro y se incorpora a la actividad teatral para acoger aquellas representaciones que no exijan una masiva afluencia de público, como son las representaciones en lengua extranjera o representaciones de formato pequeño, por su proximidad, su acústica, y su limitado espacio. A estos hay que añadir también la adecuación de otros espacios como el Claustro de los Dominicos, el Palacio de los Fúcares, la propia calle y el Teatro Hospital de San Juan que se creó como sede de la Compañía Nacional de Teatro, surgida también al calor del

«El Corral de Comedias es un espacio de una tremenda belleza y emoción»

propio Festival. El Corral de Comedias es de una tremenda belleza y emoción, pero es a todas luces insuficiente para determinadas puestas de escena. Es entonces cuando la Diputación adquiere unas bodegas del antiguo Hospital de San Juan para convertirlas en este magnífico teatro, obra de los arquitectos José Rivero y Edurne Altuna. De esta manera, sin salirnos de Almagro, podemos hacer un recorrido por la historia de los espacios escénicos: desde el Corral de Comedias de los siglos XVII y XVIII, pasando por el «teatro a la italiana» del XIX representado por el Teatro Municipal y terminando en el Teatro Hospital de San Juan con unas características y medios técnicos modernos preparado para las puestas en escena más atrevidas y vanguardistas. En definitiva Almagro entero con su gran plaza es un gran escenario.

¿Qué opina de otros espacios escénicos de nuestra provincia?

Creo que en ese sentido el impulso ha sido grande. Hace unas décadas y desde el punto de vista teatral esta tierra era inexistente. No había



Claustro del Museo Nacional del Teatro

«Me gusta mucho el Teatro Municipal de Almagro. Tiene un punto cateto que le hace ser deliciosamente entrañable»

Biblioteca del Museo

se va almacenando y que al final constituyen el Archivo Museo del Teatro Real de Madrid en 1911, con un criterio muy claro de lo que merecía la pena ser conservado.

Desde entonces, todos estos fondos han ido aumentando y han ido itinerantemente de un sitio a otro. Al final de la guerra civil en 1940, Fernando José de Larra, biznieto del famoso autor romántico, resulta responsable del Archivo Museo y consigue reagrupar todos los fondos en ese momento existentes, que pasan a ocupar los bajos del Museo Romántico de Madrid, donde permaneció hasta el año 1960 de una manera descuidada, irresponsable y sin lograr el debido protagonismo que unos fondos museísticos merecen.

De aquí pasan al antiguo Hospital de San Carlos, hasta 1989 en donde el Ayuntamiento de Almagro solicita al Ministerio de Cultura unas subvenciones para levantar el Museo del Teatro dentro del contexto del Festival Internacional de Teatro y resaltando la localidad, con su Corral de Comedias, como la «ciudad del teatro». Es entonces cuando el Ayuntamiento adquiere un pequeño local en la Plaza Mayor que el arquitecto Francisco

Con sus seis espacios escénicos, además de su histórica y emblemática plaza, la ciudad encajera se convierte cada verano en el punto de mira del entrañable y admirado mundo de la farándula

Racionero acondiciona para albergar los fondos del Museo Nacional del Teatro. A pesar del elegante diseño de Racionero, es evidente que falta espacio y el Museo queda pequeño. Unos años más tarde el Ministerio cede los Palacios Maestros, como sede de todos estos fondos, que es donde estamos ahora y que será inaugurado próximamente como Museo Nacional de Teatro de Almagro.

¿Qué se guarda en este Museo?

En el teatro intervienen muchos intermediarios. Se necesitan pintores, arquitectos, músicos, decoradores, escenógrafos, modistos, y creadores en general. Todo eso genera un material que en su mayor parte debe ser conservado. También se generan carteles, programas de mano, la música compuesta específicamente para una obra determinada, etc. y todo eso constituye la única memoria que queda al final de una representación. Porque el Teatro no es sólo un texto literario, sino la representación y puesta en escena de ese texto. Todo eso es lo que alberga este Museo.

¿Qué finalidad tiene?

Fundamentalmente tres. La primera conservar esos fondos como la memoria de cada representación, que

es lo que queda después de cerrar el telón. La segunda y muy importante, el Museo supone una fuente importantísima para los investigadores de las artes escénicas, que cada vez son más. El texto teatral es sólo un pretexto para una creación mucho más compleja que es la puesta en escena y que además evoluciona con los tiempos, con las tendencias, con los directores, con los intérpretes, etc. Ese proceso de evolución de las distintas representaciones a lo largo del tiempo es objeto de estudio y el Museo es un punto de referencia ineludible para su aprendizaje. Y la tercera, que es la más evidente, pero no quizá la más importante es la exhibición de toda esa gran riqueza.

¿Cómo ha llegado Almagro a ser la Ciudad del Teatro?

Sin duda, ha sido un proceso a lo largo del tiempo. Almagro no lo conocía nadie, estaba totalmente fundida en la niebla y en el anonimato de los tiempos, hasta que en 1954 se encuentra el Corral de Comedias que supone un lanzamiento. Se trataba de una arquitectura sorprendente de la que se tenían mucha información y muchos documentos, pero no había ningún ejemplo. Cuando el Corral de Come-

«No se a quien corresponde, pero el Teatro Quijano de Ciudad Real es realmente insostenible además de feo»

Escultura perteneciente a los fondos del Museo Nacional del Teatro

casi nada. Y actualmente nos encontramos con una infraestructura teatral en nuestra provincia muy diferente y que además es tenida en cuenta por parte de las grandes compañías. En este momento, casi se prefiere estrenar en provincias y terminar en Madrid, algo que con anterioridad era al revés, es decir se estrenaba en Madrid y después se iniciaba la gira por provincias, en algunos casos, prácticamente bajo mínimos y con muchos recortes. Pero el panorama ha cambiado radicalmente. La recuperación de antiguos teatros, como el de Manzanares, que es emocionante, o el de Daimiel, quizá con menos éxito y algunos otros, ha supuesto un cambio significativo. A esto hay que añadir teatro de nueva planta, como por ejemplo el de La Solana, recientemente inaugurado, que surge en este caso concreto como una necesidad específica para las ya famosas representaciones de zarzuela. Fuera de nuestra provincia cave recordar el teatro de Albacete que ha sido un paso adelante en cuanto a la recuperación de teatros, el Buero Vallejo de Guadalajara, el de Fernando de Rojas de Toledo, el auditorio de Cuenca es maravilloso. Alrededor de todos estos nuevos espacios escénicos se crea una red de teatro por donde se mueven las grandes

compañías. Esto supone paralelamente la recuperación de un público que no lo había y que ahora sin necesidad de salir de su localidad puede asistir a todo tipo de representaciones gracias a esta nueva situación.

Efectivamente hay ya más espacios escénicos en nuestra provincia, pero, ¿le parecen buenos y adecuados?

Hay de todo. Los hay mejores y peores naturalmente. Es cierto que, en ocasiones, los arquitectos pueden llegar a estar demasiado ensimismados con su idea y su proyecto y, a veces, no se dejan asesorar por el que realmente ejerce la práctica teatral y es el que más sabe en cuanto a las necesidades, infraestructuras y dotaciones que un buen teatro debe tener. Nos hemos encontrado, por ejemplo, con arquitectos que presentaban cajas escénicas con materiales absolutamente inadmisibles. Pero son casos muy puntuales que felizmente se han resuelto de una manera más acertada.

Nuestra capital tiene una gran deuda con el teatro. Es la única capital de provincia de nuestra región que no cuenta con un espacio escénico aceptable.

Efectivamente no se acaba de entender que Ciudad Real cuente con un teatro irrisorio. Es inconcebible que

cualquiera de los pueblos de nuestra provincia como Valdepeñas, Puertollano, Manzanares, La Solana, etc. tengan mejores condiciones en este sentido que la propia capital. Es verdaderamente grotesco que en este caso no se haya creado esa necesidad o no se hayan puesto los medios necesarios para la creación de un teatro en condiciones. No se a quien corresponde, pero el Teatro Quijano de Ciudad Real es realmente insostenible además de feo. Desde que se entra parece que uno entra en un supermercado.

¿Hay algún teatro en nuestra provincia que le guste especialmente?

A mí me gusta mucho el Gran Teatro de Manzanares. Se ha hecho un buen acondicionamiento con una buena caja escénica sin perder su sabor y su esencia histórica. Me gusta también mucho el Municipal de Almagro. Tiene un punto cateto que le hace ser deliciosamente entrañable, con un escenario extraordinario y una acústica soberbia. Pero tendría que citar también el Auditorio de Puertollano, o el de Valdepeñas.

En definitiva, y como decía antes, nuestra provincia ha experimentado un profundo cambio y afortunadamente, hoy, el panorama escénico no tiene nada que ver con lo que se podía encontrar en épocas pasadas. ■▲◆



¿Quién se sube a nuestros escenarios?

Por Javier Bercebal

La región se moderniza. Es un hecho. No podía ser de otro modo. Mejoran las comunicaciones, el acceso a la red es cada vez más habitual, las ciudades crecen (unas mejor que otras), los espacios públicos se renuevan... incluso un buen número de instalaciones destinadas a manifestaciones culturales se han inaugurado en los últimos años en nuestra provincia. No voy a juzgar aquí su calidad arquitectónica, no me corresponde, aunque en más de uno se echa en falta una sencilla reunión con profesionales del medio artístico. Cajas sin tramo, camerinos poco funcionales, muelles de carga inexistentes, acústicas poco cuidadas, instalación técnica insuficiente. Como muestra un botón: no hace mucho ofrecí un concierto en un recinto recién restaurado de la capital en el que se suponía iba a haber manifestaciones musicales, entre otras. Lo más relevante no fue que los músicos nosuviésemos que vestir en el aseo del público, eso es habitual. Lo peor fue que el recinto no contaba con conexiones trifásicas, con lo que la iluminación no se pudo instalar. De hecho es una petición unánime, no ya desde el colectivo artístico, sino desde el popular, que a Ciudad Real le hace falta con carácter de emergencia un AUDITORIO, así, con mayúsculas. Un auditorio que pueda albergar espectáculos de altura... y de menos altura, pero en condiciones dignas.

Pero bueno, los que hemos penado durante años por los escenarios de esta región (y de otras, todo hay que decirlo) lo que siempre nos ha interesado más no han sido los recintos, sino los contenidos. Porque de lo que se trata es de dotar de contenido a esas infraestructuras. Es innegable que dar un concierto en

utilidad de estos espacios escénicos debería ser la promoción de la cultura propia. De la nuestra. Y me refiero a CULTURA otra vez

con mayúsculas. No sólo al folclore local, que tan bien protegido y potenciado ha estado desde nuestro ayuntamiento durante tantos años. Me refiero a cualquier tipo de manifestación cultural que quepa en estos escenarios.

el Auditorio de Cuenca, en el de Puertollano, en el Gran Teatro de Manzanares, etc., es un verdadero placer pero, ¿realmente los artistas de la provincia/región tenemos acceso a esos escenarios? Y cuando lo hacemos, ¿es en las mismas condiciones que otros artistas? ¿Nos tratan igual? ¿Firmamos el mismo tipo de contratos? ¿Firmamos contratos? ¿Podemos cobrar proporcionalmente lo mismo? ¿Cobramos? Porque en definitiva, la primera



Javier Bercebal



Danza, flamenco, jazz, rock, clásica, performance, teatro, cine. Esos escenarios son los que deberían estar a disposición de los artistas locales sin más condicionamientos que ese, que son locales. Si tienen que emigrar para forjarse una carrera artística, cuando vuelvan no podremos presumir de artistas locales. Como mucho podremos presumir que son de aquí. Y es creando artistas desde aquí como enriqueceremos nuestro acervo cultural. Artistas que

Ser artista manchego en Castilla-La Mancha no supone bonificaciones. Qué honestos somos... y qué tontos

tengan peso también fuera de nuestras fronteras provinciales y regionales. Formar artistas, bregarlos, contratarles, pagarles, promocionarles y presumir fuera de lo que tenemos. No sólo porque tendremos más oferta y nuestro nombre como ciudad se paseará por más rincones, sino porque el propio espectador se volverá más crítico y cultivado. Pero en general en nuestra región preferimos presumir de lo que somos capaces de traer de fuera. En la presen-

tación de unos premios artísticos regionales, un político expresaba con total contundencia que esta es una región donde sus profetas triunfan. No es cierto. No hay voluntad política para ello. La gran afición de la política cultural de esta región (y en esto no hay colores) ha sido llenar nuestros teatros de grandes grupos de fuera. Valga como muestra algunos de los artistas contratados para las fiestas del Día de la Región los dos últimos años: las Hijas del Sol, Amaral o el colmo de los colmos, Café Quijano, grupo promocionado y cómo desde su región Castilla y León, con lo que el año pasado se dio la paradoja de que en el día de nuestra Comunidad estábamos promocionando otra. Y el Día de la Provincia, pues Cristina Pato, afamada gaitera gallega. Esa es la cruda realidad. Claro que, en el fondo, se ha educado al espectador de tal forma en estos años que el propio público genera un rictus de indiferencia y desgana ante los artistas propios. Y puede resultar hasta razonablemente lógico. Si durante años los escenarios se han llenado de grupos y compañías foráneas, el primero que sospecha de lo propio es el que se sienta en la butaca.

De hecho, el no va más como artista de aquí es acceder a la Red de Teatros. El circuito por excelencia en el que uno se sube, precisamente, a los grandes escenarios. Algunos hemos tenido la suerte de entrar (en mi caso después de invertir más de 6000 euros en la grabación de un CD) y de salir inmediatamente. Así, de los 65 CDs que envié para la promoción de la gira en la Red sólo obtuve un contrato (Auditorio de Cuenca, en el que nos trataron exquisitamente) y 64 indiferencias. Ni un gracias por el regalo. De hecho, ese único contrato no me valió para figurar oficialmente en la campaña de la Red. Y es que es una vez dentro cuando empieza la falta de compromiso desde las administraciones locales y regional para con nuestros artistas. El famoso plus de ser gallego en Galicia o valenciano en Valencia aquí no existe. Ser artista manchego en Castilla-La Mancha no supone bonificaciones. Qué honestos somos... y qué tontos. Después del selectivo corte (que todo hay que decirlo, otros artistas no pasan, lo pasa su nombre o su agente en cuestión, no su trabajo de la temporada en concreto) en el fondo esperas una participación activa para que los artistas locales tengan buenas giras, pero no es así. Cada cuál se tiene que buscar las habichuelas. Y pelear en igualdad de condiciones para conseguir un concierto



Izquierda. Actuación durante el Festival de Vienne, Francia

Abajo, con la Orquesta Sinfónica de Ciudad Real

frente a Pedro Iturralde o Jorge Pardo, por poner dos ejemplos jazzeros que es lo mío, es prácticamente imposible. Además te lo reconocen así los propios encargados culturales en cuestión. Lo importante es contratar a Iturralde. Si está mayor y ya no sopla como antes, si anuncia jazz y aparece con su cuarteto de saxofones a tocar de todo menos jazz, si disculpa su presencia por un achaque y en su lugar manda un alumno aventajado, eso no es importante. Lo importante es que en el pueblo sepan que hemos contratado a Pedro Iturralde.

¡Ah!, el premio regional de Artes Escénicas ha sido este año para Flotats. Gran profeta en su tierra, Cataluña. Yo, mientras tanto, estoy esperando que me paguen la desorbitada cantidad de 600 euros por un concierto que dimos un grupo de cinco músicos el 27 de marzo en el auditorio de Puertollano. Pablo Guerrero si cobró esa noche. ■▲●

Miguel

Por Teodoro Sánchez-Migallón Jiménez
Nacido en Daimiel, Ciudad Real, en 1913, termina sus estudios de arquitectura en 1942, junto con la generación de posguerra, con Aburto, Fernández del Amo, Valls, Cabrero, Mitjans, Moragas, De la Sota y Coderch, desarrolla su obra desde 1942 hasta 1994, año en el que recibe la medalla de oro de la arquitectura española.

Las obras que analizaré se proyectan entre 1951 y 1957, destacando el reflejo de sus viajes de estos años, primero en 1949, a Suiza, Francia, Suecia, Dinamarca y Holanda y su encuentro directo con la arquitectura de Gunnar Asplund, segundo viaje, en 1951 a Alemania, tercero en 1953 a Extremo Oriente, Japón, Filipinas, donde descubre el concepto espacial de la casa oriental, los jardines y el valor reafirmante, en sentido antropomórfico, de la arquitectura adintelada, cuarto a Suiza en 1954, quinto a Viena en el mismo año, sexto viaje en 1955 alrededor del mundo con parada en los Estados Unidos, visitando el edificio Johnson de Wright y la casa Farnsworth de Mies, además de conocer a Richard Neutra en Los Angeles.

Estos seis viajes marcan la trayectoria de sus obras en los años cincuenta, aunque realiza otros seis viajes fuera de España, durante los años sesenta y setenta.

Después de sus primeras obras clasicistas,

italianizantes, de la Colina de los Chopos, en Madrid, se produce una ruptura anticlasicista, con una búsqueda del sentido del lugar, aprendido de la arquitectura popular, definiendo la arquitectura como «un trozo de aire humanizado», con la influencia directa de Asplund en la resolución del programa, construcción y estética de un edificio con medios y soluciones actuales.

Inicia el método del «organigrama», con el Instituto de Daimiel, 1951, según él, su primera obra moderna, orgánica. Por otro lado, la Casa de la Cultura de Ciudad Real, de 1957, es exponente del proceso evolutivo en su obra, racionalidad constructiva y expresividad plástica, culta y popular, reflejo de la influencia americana del estilo internacional, aunque con un mimo por el entorno, materiales y programa.

En 1953 firma junto con arquitectos contemporáneos de su escuela, «El manifiesto de la Alhambra», que romperá con la tradición, con el pasado historicista de la arquitectura española de posguerra.

A partir de 1959, Fisac desarrolla soluciones estructurales, surgiendo el hormigón, su material, aportando estudios y diseños de piezas, postensadas, pretensadas, «huesos». Crea un nuevo lenguaje ligado a la naturaleza del

Fisac

material y a la geometría. La gran preocupación por la piel del edificio se hace patente en 1961 en el edificio para el CESIC, en Juan de la Cierva, Madrid, con el hormigón en «pico y arruga», fruto de la admiración por la expresividad plástica-arquitectónica del acero laminado de Mies.

En 1970, ensaya su encofrado flexible, que completa su proceso creativo. Expresión plástica donde se refleja la dependencia de la superficie de la estructura.

Según Antón Capitel, Fisac conoció el trabajo de Asplund de la Biblioteca de Estocolmo, como refleja la Iglesia del Espíritu Santo (1942).

En el Instituto de Biología del CSIC, de 1955, se acentúa su organicismo, aumentando también su contenido urbanístico, académico. En el conjunto para los Dominicos en Valladolid, y en la iglesia de Alcobendas, de Madrid, en 1959, la modernidad, la espacialidad, forman la imagen de arquitecto moderno de Fisac.

También en estas obras religiosas encontramos rasgos orgánicos, en la configuración de los espacios interiores, prescindiendo de todo esquematismo geométrico, para acercarse a una arquitectura de superficies curvas y complejas, que modelan con la luz, un interior plástico.

Instituto Laboral de Daimiel. Ciudad Real. 1951-53

El procedimiento del proyecto, tiene por objeto, crear una serie de ambientes espaciales que funcionen. Se estudian independientemente las funciones del edificio, la iluminación natural de cada recinto, la luz artificial, el aislamiento acústico, la insonorización, la temperatura humedad, calidad del material, salubridad y renovación del aire. Se produce una agrupación elástica de los elementos del programa.

El sistema constructivo, busca los materiales y técnicas locales, paredes aislantes y de carga, murallas de tapial de barro encalado al exterior, en zonas de corta longitud, con mampostería. Los cerramientos transparentes llevan perfiles metálicos. La cubierta se sustenta en los muros de tapial, a la «molinera», y donde no es posible, cerchas metálicas, con dientes de sierra en el salón de actos, y con cerchines en las aulas, mezclada con las típicas correas de madera, con entablado entoldonado de ripia, buen aislante térmico y acústico, con teja árabe sentada con barro.

La luz, los materiales y su calidad expresiva, serían las consideraciones estéticas de la obra. El campo, de amplios horizontes, confiere también una horizontalidad genética a la arquitectura. El color, bajo una atmósfera luminosa e intensa, blanca, tiende a diluirse, y por eso los blancos encalados de su arquitectura popular, defensa y reflejo del sol. Expresionismo, purismo y esencia de lo popular. La forma orgánica de ordenar, con una agrupación en V, en comunicación con el jardín.

El paso del tiempo ha dañado gravemente este edificio, sobre todo en una desafortunada intervención en los años setenta, al demoler el ala norte y edificar por parte del Ministerio un centro de enseñanza secundaria. Además en 1.996, se ha producido una intervención de cirugía, estética e interna, en el resto del edificio que quedaba, debido al abandono del mismo durante los años ochenta. Por lo que se ha convertido en Centro del Agua, dependiente del Ayuntamiento, y relacionado con el Parque Nacional de las Tablas de Daimiel, edificio para exposiciones y cursos sobre medio ambiente, además de su uso como oficinas, con una reforma integral, in extremis, realizada por un archi-

tecto local, Francisco Javier García-Simal, con algunas soluciones alejadas del original, sobre todo en el despiece de ventanas, el abuso del grueso perfil de aluminio lacado en blanco, las celosías de aluminio verticales, y la desafortunada creación de un porche en la antigua entrada, localista, pero desintregado.

En conclusión, parte del edificio se ha salvado, y queda la firma del autor en sus detalles interiores, materiales y sección, manteniendo ese aroma de los cincuenta, sobre todo en las manillas de las puertas y en sus acabados.

Casa de Cultura en Ciudad Real. 1957

Esta obra junto a la Casa de Cultura de Cuenca, representan en Fisac, el máximo acercamiento al racionalismo, abstracto y cubista. Un pórtico bajo de hormigón que sostiene un cuerpo rectangular, donde destacan la pureza de

las líneas geométricas, junto a la aparición de resonancias locales.

Esta arquitectura, así como otras obras del autor, se caracteriza por la adaptación al lugar de emplazamiento, la pureza de líneas, la sobriedad, los jugosos colores y el uso de materiales típicos de la región en la que se ubica el edificio.

La casa de la cultura es una construcción de carácter público y dimensiones medias, levantada en el centro de la ciudad. La estructura es mixta de tapial encalado en muros y hormigón armado en pilares y vigas. Los cerramientos exteriores son de aluminio anodizado, chapa rizada y vidrio. La cubierta es de aluminio. La ornamentación interior es sencilla, con un hábil dominio de volúmenes y materiales.

La estructura resistente se manifiesta, abierta y sin-



Ciudad Real y su provincia". Ed. Geber

Izquierda. Casa de Cultura de Ciudad Real, proyecto de Fisac
Actual remodelación del edificio

cera, solo cubierta por una piel blanca. La sala de lectura de la planta baja recibe abundante luz por la fachada de vidrio, reduciéndose la violencia solar por el vuelo de la planta primera que avanza sobre la planta baja y la escalinata de acceso, y un pequeño patio inglés que sirve de iluminación y ventilación al semisótano.

No se renuncia a las peculiaridades del paisaje regional, ni al exterior ni al interior, pero usando materiales nuevos y formas actuales.

En la actualidad se encuentra bastante alterado por una reforma realizada en los años ochenta, por el arquitecto del Ministerio de Educación y la Delegación General del Libro y Bibliotecas, Felipe Delgado Laguna, se actúa para acondicionar el edificio a Biblioteca Pública, disponiendo unas celosías en fachada, que aún se pueden ver, esconden la composición limpia y abstracta del vidrio y la perfilaría metálica que Fisac quería reflejar, en contraste con el muro ciego lateral, blanco y manchego. Y otra reciente reforma de la Consejería, olvidando las razones arquitectónicas del edificio, lo ha reformado de manera integral, eliminando la escalera de caracol primitiva, el patio ajardinado central, cambiando el uso del salón de actos, por sala de lectura y depósito, y convirtiendo la zona soleada de la fachada en sala de depósito, reduciendo al mínimo el espacio de tránsito, descanso o tertulia, como se planeo en un principio.

Mercado de Daimiel



Mantiene el volumen y el espacio pero ya no se identifican los materiales, las formas y los usos, con la claridad espacial y las curvas orgánicas que daban esa movilidad a la planta original.

Mercado de Daimiel. Ciudad Real. 1953

Presenta una solución de planta cerrada perimetralmente al solar, que estructuralmente se resuelve con una triple crujía cerrada y dos crujías irregulares en el centro. Con muros de mampostería de piedra y mortero de cemento, encalados, como las tapias de las cuerdas en las eras de trillar, una imagen típicamente manchega, que tanto suele molestar a los manchegos.

Hoy día se encuentra en buen estado de conservación, usándose como mercado y escuela municipal de música. ■▲●

Espacios Públicos, Usos Privados

«No ambicionan paraísos perdidos, sino espacios de luz en los que perderse» (Angeles Mastretta. Mal de amores)

Por Diego Peris La ciudad surge en sus orígenes como espacio de lo colectivo, como puesta en común de servicios y actividades. En la ciudad actual sigue existiendo un espacio común que resulta de la decisión colectiva de crear ámbitos de propiedad y uso comunes o de espacios que resultan como residuo de lo privado en otras ocasiones. Pero en la ciudad sigue existiendo un amplio espacio público que es el que cualifica y define a la misma como espacio urbano.

El proceso de privatización camina por senderos diversos de manera que, poco a poco, ese espacio se privatiza en alguna medida o se buscan aprovechamientos privados. « Los sistemas políticos de hoy están mucho menos interesados por los valores colectivos; la economía de mercado, cada vez más, dicta ciertas decisiones de una manera crecientemente estricta e inevitable» dice Rem Koolhaas. El espacio colectivo se concibe cada vez más como espacio capaz de generar recursos económicos o de uso para intereses particulares. Y ello desde muy diversas perspectivas que como aspectos parciales del tema analizamos a continuación.

Cada vez nos cuesta más reconocer que el valor del suelo urbano es una propiedad colectiva. La propiedad de un terreno, de un solar, adquiere su precio de mercado como consecuencia de las decisiones de la colectividad- Sólo la calificación como urbano, la presencia de servicios y equipamientos colectivos da un nuevo valor a ese terreno que en medio de la nada tiene un precio como realidad material. La actividad inmobiliaria requiere como toda actividad económica un incentivo, una esperanza de

UNITED COLORS
OF BENETTON.

beneficios para hacerla atractiva, pero en ese proceso el suelo y su incremento de costes es la parte parasitaria no productiva y que supone un riesgo nulo por parte de sus propietarios. Reclamamos de manera un poco avergonzada un porcentaje de cesiones de esos beneficios a la colectividad (un 10 o un 15 %), pero nos da miedo el poder controlar su precio que es, en una medida muy importante, valor colectivo. La legislación urbanística, recientemente aprobada en la Comunidad de Castilla-La Mancha, que obliga a dedicar una parte de ese suelo a una vivienda con precio controlado lo hace más como declaración de principios que con la fuerza de creer que ese valor es de la comunidad y junto a un 50% inicial establece tal cantidad de exenciones y matices que hace temer por su real eficacia.

El valor del espacio urbano es un valor común, un bien que pertenece a la comunidad y los responsables políticos deben limitarse a administrar ese valor de manera que redunde en la mayor medida posible en beneficio de todos y no de grupos reducidos. Es necesario que los particulares obtengan de ese bien común su beneficio para permitir un desarrollo económico una actividad en el mundo de la construcción y de la promoción, pero la armonización de ambos valores está ahora descaradamente inclinada a favor de intereses particulares, especialmente en la venta y mercado del suelo. La administración puede y debe controlarlo porque el valor añadido a ese espacio urbano nos pertenece a todos y porque en caso contrario el resultado final del espacio urbano es claramente inaccesible para muchos ciudadanos.

Arquímedes y Control de Obra

El programa versátil para mediciones, presupuestos, certificaciones y pliegos de condiciones.

Manual de Uso y Mantenimiento del Edificio. Cypedoc.

Es un programa diseñado para la impresión de este documento de obligado uso.

El programa incorpora una amplia base de datos de instrucciones de uso y mantenimiento para todas las tipologías de edificios. Esta base de datos está habilitada para poder ser ampliada o configurada por el usuario.



La necesidad de dotar a las ciudades de servicios comunes como el agua, la luz, el saneamiento y ahora las telecomunicaciones y transmisiones de información en general hacen que los espacios comunes de las calles se conviertan cada día más en espacios utilizados de manera privativa y abusiva por compañías cuyo objetivo fundamental es la obtención de una determinada rentabilidad económica. Tenemos la sensación de que determinados agentes privados nos permiten utilizar nuestras calles y espacios colectivos en lugar de ser la comunidad la que controla su uso y la forma en la que ese servicio se lleva a cabo. Las condiciones de uso de estos espacios y la forma de llegar a cada una de las viviendas o edificios públicos está fijada por las empresas que explotan una determinada actividad con una escasa posibilidad de decisión desde la comunidad cuando es esta la que autoriza el uso de sus espacios y sus infraestructuras.

La ocupación de las zonas comunes de la ciudad por actividades lucrativas a favor de unos pocos es cada vez más habitual. Desde la ocupación de las máquinas de bebidas que se asoman a las aceras y plazas de nuestra ciudad en una publicidad descarada y una invasión del espacio de circulación de las personas a la ocupación de plazas y jardines por «instalaciones provisionales» que acaban convirtiéndose en servidumbres de esos espacios de propiedad colectiva en beneficio de algún particular afortunado.

Publicidad. « El shopping es lo que queda de la actividad pública. A través de una serie de formas cada vez más predatoras, el shopping ha sido capaz de colonizar- o incluso reemplazar- casi todos los aspectos de la vida urbana». Así comenzaba el estudio que sobre la ciudad realizaba el Harvard Project. El mercado se convierte en uno de los elementos definidores de la ciudad



actual se hace presente en su diseño he invade todo tratando de acercar la imagen de cada comercio a la vida ciudadana. Y así aquella ciudad que Venturi anunciaba como paradigma urbano en Las Vegas invade cada rincón de nuestros pueblos y ciudades con un nivel de torpe diseño anunciando la venta de todo tipo de productos. La ciudad apenas permite el respiro de un recorrido tranquilo por la misma sin encontrarse con la imagen publicitaria que nos invade y que cada día se hace más electrónica con las grandes pantallas que llenan medios de transporte zonas singulares de la ciudad, espacios de espera de edificios públicos y apenas se detiene en las puertas de los domicilios ahora abiertos a través de los medios de comunicación. Los elementos del mobiliario urbano, las fachadas de los edificios cada parámetro de los edificios es un espacio apto para la publicidad.

Las arquitecturas de la ciudad deben gozar de la libertad de creación y aportación para recoger la pluralidad de tendencias, la diversidad de estilos y aportaciones. Los controles en esta materia pueden ser peligrosos o conducir a resultados rígidos y uniformizantes. Pero de alguna manera la colectividad debe controlar un determinado nivel de calidad en la presencia en el espacio público común. Este esfuerzo por cualificar la arquitectura y los espacios comunes parece más presente en la arquitectura pública que en las promociones privadas.

Pero lo realmente preocupante es que a veces esfuerzos cuidadosos de construir espacios con concursos de primer nivel en la arquitectura chocan con intervenciones en materia de urbanización de muy dudo-

sa calidad o con presencias en esos espacios de elementos totalmente alejados en su diseño y cuidado de los que han llevado a la colectividad a diseñar sus arquitecturas y espacios comunes.

Cada día más los servicios públicos se convierten en sectores demandados por la iniciativa privada en la medida en que son capaces de generar algún beneficio económico. No nos interesa tanto la calidad de los mismos sino la posibilidad de

Obtener beneficios por parte de alguna empresa lo que ha convertido los servicios comunes de la ciudad en una actuación desarrollada en muchos casos de forma poco adecuada por diferentes empresas privadas.

Asistimos a un proceso de privatización de los espacios públicos existentes, a una reducción de los lugares públicos y comunes a favor de los intereses privados y particulares.

La ciudad reclama espacios comunes diseñados con generosidad en sus dimensiones y acabados y construidos con la calidad de lo común y colectivo, requiere espacios de tranquilidad y calma donde poder establecer las relaciones comunes sin ser invadidos por el dominio particular, que se sientan como comunes y propiedad de cada ciudadano, espacios donde el horizonte sea la arquitectura, los grandes espacios verde, las zonas peatonales para el disfrute de todos. La ciudad reclama la necesidad de reconocerse como propiedad colectiva, no puede estar en esa venta de rentabilidad comercial a la que la hemos conducido la realidad de nuestro entorno. Cada día más, en lo urbano, reclamamos una calidad de vida que debe impregnarse del sentido de comunidad que la ciudad tiene en su concepción originaria. ■▲●

Izquierda: viviendas en la carretera de Toledo

Kiosco de prensa y de restauración en La Plaza del Pilar de Ciudad Real

Máquina de refrescos como un elemento más del paisaje urbano

Viviendas en los alrededores del cementerio de Ciudad Real

Por José María Romero Cárdenas

Hace ya como medio siglo que Miguel Fisac manifestaba lo siguiente: «Los tres elementos que totalizan la Arquitectura (programa, técnica y factor estético) son indispensables, pero para que la obra sea efectivamente humanizada deben estar, a su vez, en un orden jerárquico determinado por su momento en el proceso de creación. Cualquier alteración de este orden produciría una deshumanización técnica (si se anteponen los elementos estructurales) o una deshumanización plástica (si se prioriza el factor estético), lo que conduciría, en el primer caso, a una arquitectura estructuralista y, en el segundo, a una concepción escultórica».

Mucho han cambiado desde entonces las cosas -las funciones, las formas, la técnica, el modo de expresión,

El Culto a la Forma

incluso- pero poco se puede objetar a lo más esencial del argumento: en el momento de la creación arquitectónica no deben pasar a segundo término los factores funcionales y técnicos si no queremos correr el riesgo de que el resultado de la expresión -el producto- revierta en mixtificación artística.

Nace este preámbulo de la constatación, en los últimos tiempos de una febril inquietud creativa, de una eclosión de inspiración desbordada, como si viviéramos en un permanente estado de concurso. La vocación creativa, consustancial en un colectivo como el de los arquitectos, es de suponer que ha existido a todo lo largo de la historia y ha venido produciendo, en cada época, un patrimonio arquitectónico susceptible de provocar, como ocurre en los otros campos artísticos, admiración, indiferencia o rechazo. Así ha sido siempre y así seguirá siendo, para bien, para regular o para mal. Pero uno no recuerda haber vivido, en sus más de treinta años de ejercicio profesional, una manifestación de culto a las formas tan acentuada como la que se puede apreciar en los momentos actuales.

En el supuesto de que esta manifestación fuera objetivamente cierta, sus causas podrían encontrarse en circunstancias diversas: superación de los objetivos cuantitativos propios de toda sociedad en desarrollo, con el consiguiente acometimiento de los cualitativos; aumento del poder adquisitivo de los ciudadanos y, como consecuencia, de los promotores, tanto públicos como privados; mejor información a través de las nuevas tecnologías; etc. Estas y otras causas derivadas de nuestra presunta condición de país rico podrían explicar el supuesto fenómeno, si no fuera porque la impresión que se percibe es la de clara preponderancia de los factores estéticos sobre otros valores

Detalle de la fachada del Club de los Estudiantes de la Escuela Técnica de Otaniemi en Helsinki, (Finlandia)



Están en peligro de extinción profesionales de la capacidad del maestro de obras, que pueden llegar a plantear potenciales soluciones ante el eventual bloqueo de los técnicos

cualitativos, como el confort o la durabilidad, por ejemplo. Percepción que es inmediata desde el observatorio de la administración, donde queda a la vista todo un amplio abanico de soluciones arquitectónicas, de buena calidad en general, pero buena parte de ellas con el denominador común de una entusiasta inclinación formalista que, en algunos casos, llega casi a anular cualquier otra consideración.

Así, por ejemplo, se puede observar -con tanto respeto al trabajo del profesional como a la protección del bien público- a quien, por defender a ultranza una solución de moda como el desarrollo en peine, no le importa proponer cuatro ascensores de uso restringido -cuando hubiera bastado con uno-, al tiempo que, ocupando prácticamente todo el solar, condiciona la posibilidad solicitada de futuras ampliaciones. Quien por evitar la ruptura de la modulación de fachadas, rehuye la disposición de las necesarias juntas de dilatación. Aquel que considera obsoletas las persianas y prefiere prescindir de sistema alguno de oscurecimiento, viéndose obligado, una vez terminadas las obras, a improvisar una compostura. O este otro que por conseguir la horizontalidad de base en todo el perímetro de la edificación, pretende explanar todo el solar, dificultando con ello la accesibilidad, además de la acometida al alcantarillado, llegando a sugerir, cuando se le plantean estas objeciones, que el Ayuntamiento modifique la rasante de la vía de acceso.

Casos como estos y otros parecidos, no habituales pero cada vez más frecuentes, llevan a considerar si, por debajo de otros planteamientos sociológicos, la raíz de esta querencia dominante no estará en el actual sistema docente. Y si la reciente despreocupación por cuestiones tan primarias como facilitar mantenimiento y conservación, o el rechazo sistemático a soluciones constructivas tradicionales como el forjado sanitario, la trabazón de fábricas, los zócalos, los acerados, los vierteaguas o las persianas, entre otros presuntos anacronismos, sin aportar claras alternativas u otros motivos que lo justifiquen que no sean los meramente estéticos, no procederá de una corriente formalista fomentada en las aulas de la Escuela.

Esta consideración, que pudiera parecer subjetiva, se manifiesta de un modo más evidente en los cada vez más numerosos concursos de ideas. En uno de

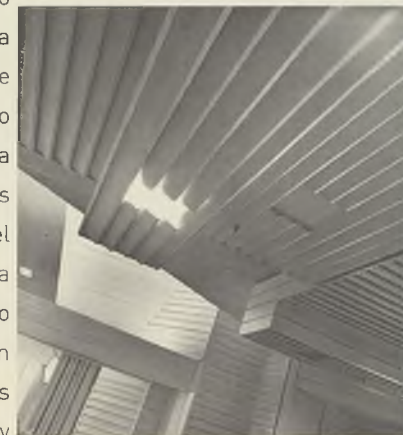


Biblioteca en Oita (Japón), del arquitecto Arata Isozaki

ellos, celebrado hace algunos meses, el que suscribe coincidió con un profesor de proyectos. Delante de una determinada propuesta, en principio del agrado de todos los miembros del jurado, tuvimos ocasión de escucharle una brillante exposición del compendio de virtudes que la adornaban. Terminada la muy profesional diseción, los menos avezados a situaciones como aquella asistimos atónitos a un espectacular ejercicio de prestidigitación verbal del mismo profesor; a un sí-pero-no: La propuesta era básicamente buena pero su resolución formal, un tanto caduca.

Es probable que, al tratarse de un concurso, el diagnóstico fuera pertinente pero aquel día, sumido en la inquietante sensación de haber rechazado un buen producto por lo poco novedoso de su envase; perdido en la incertidumbre de si un proyecto se podía catar como un vino o calar como un melón para comprobar si estaba a punto; o si cada primavera debíamos esperar a que los Vitorio&Luchino del ladrillo nos marcaran la pasarela a seguir, uno se refugió en el mundo del ensueño. Y en una traslación un tanto otoñal, recordó a aquellos viejos profesores que, con una humildad hoy

Detalle de techos del Club de los Estudiantes de la Escuela Técnica de Otaniemi en Helsinki, (Finlandia)



poco corriente, hablaban de la raíz humana de la Arquitectura y de cómo ésta se creaba de dentro afuera; de cómo su fundamento era el cumplimiento de la función y de los condicionantes externos; su objetivo, el servicio a la sociedad por medio del trabajo bien hecho; y el camino, la libre opción de cada arquitecto.

También recordó a unos inolvidables maestros de obras -especie en proceso de extinción como la de los encargados- que sabían, entre otras muchas cosas, sugerir soluciones ante cualquier eventual bloqueo de los técnicos. Y recordó a los arquitectos técnicos, profesionales que, después de conquistar el nombre y haciendo honor al mismo, ostentan ya la función de directores de ejecución y, con una preparación cada vez más completa, se aprestan a ser depositarios, posiblemente en exclusiva, del mantenimiento del fuego sagrado de las normas de la buena construcción. Cometido al que, según parece, vamos renunciando poco a poco los arquitectos, más atentos, en bastantes ocasiones, a lo supuestamente trascendental.

Aquel día, en fin, uno tuvo la visión pesimista de que se estaban dejando en segundo término los factores funcionales y técnicos y que eso suponía una subversión del orden natural que, llevado a sus últimas consecuencias, podía conducir, por dejación de una misión, a la pérdida del control de la obra y, por sublimación de las formas, a poco más que brillantes fuegos de artificio.

Aunque, bien mirado y puestos a suponer, supongamos que todo lo expuesto en las presentes líneas sea mera suposición. Que no se está cediendo terreno en los campos funcional y técnico. Que los casos comentados sólo

son pura anécdota, sin más trascendencia que invitar a la reflexión. Pues bien, puede que reflexionando se pueda sacar alguna conclusión por elemental que sea. Porque si conseguimos admitir que Gary Cooper resultaba convincente perogrullo cuando afirmaba en Solo ante el peligro que «un hombre tiene que hacer lo que tiene que hacer», será inmediato concluir con que un arquitecto, al quedarse solo ante su responsabilidad, debe procurar que su obra se haga como se tiene que hacer. Es decir, volcando, sin complejos, su leal saber y entender en conjugar de modo adecuado programa, técnica y factor estético.

Y si esto ha caducado, que Gehry nos ampare. ■▲●



Estadio Nacional de Tokio, del arquitecto Kenzo Tange

Por Diego Peris La realidad urbana de nuestras ciudades se desarrolla de forma compleja y escasamente cualificada. Los proyectos que van adquiriendo forma en la capital de nuestra provincia evidencian una falta de criterio urbanístico y producen como resultado actuaciones de nula calidad. Las nuevas actuaciones en la zona de los antiguos terrenos del Cuartel de Artillería están generando un espacio urbano con calles de trazados tortuosos, anchuras mínimas, acerados ridículos y una visión general de tacañería en el dimensionamiento de lo público preocupante. Las imágenes que ya se están consolidando en la zona de los antiguos terrenos de RENFE han generado una ronda angosta con edificios que se introducen en la misma y con apenas algunos espacios ampliados en el viario posterior.

En muchos de los nuevos polígonos se evidencia un nivel de calidad edificatoria en las viviendas y en la urbanización que parecía olvidado hace largos años, como es el caso de algunas de las promociones de la carretera de Toledo donde surge un extraño bloque en medio de la nada como

Leyes, Planes y Ciudades

a lo incomprensible urbanístico, o de la zona del desarrollo de viviendas en la parte posterior del supermercado Leclercq o en el acceso de la carretera de Porzuna cerrado con las viviendas que invaden una perspectiva descrito a breves pinceladas generado en los últimos siete años. En lugar de una ciudad moderna, de desarrollos urbanos de futuro, hemos vuelto hacia las épocas de la edificación más pobre, de los trazados más torpes y de las consideraciones urbanas de escasa calidad.

Con este resultado cabe preguntarse por las causas que de forma muy breve enunciaría en tres apartados:

1. La gestión urbanística no existe en nuestra ciudad.

Los ayuntamientos, como responsables de esta importante labor, deben contar con ideas políticas claras de proyecto de ciudad, deben estar dotadas de servicios técnicos que son altamente rentables para lograr un adecuado desarrollo y deben incorporar de forma activa la actividad y la iniciativa privada. Pero ninguno de estos ingredientes parece presente en el desarrollo de Ciudad Real por más que se hable de grandes proyectos y propuestas de gran envergadura. Lo elemental urbano está ausente de la gestión de la ciudad.

Los problemas de desarrollo de nuevas zonas exigen documentos de planeamientos, gestiones con los propietarios y promotores interesados, ideas y conceptos sobre esta nueva ciudad y una alta dosis de ilusión. En la ciudad consolidada hay una labor de impulso de desarrollo de determinadas zonas, de ayudas al desarrollo de otras, de creación de infraestructuras, de mejoras de diseño de lo público. Y todos estos elementos parecen esca-

Bloque residencial en los antiguos terrenos de RENFE



samente presentes en nuestra ciudad.

2. En mi opinión hay un segundo elemento que creo está fallando lamentablemente en este desarrollo.

Hemos construido una legislación urbanística en la que se habla de casi todo menos de urbanismo. Se ha convertido en un conjunto de preceptos legales, económicos y normativos para establecer el reparto de derechos y deberes, de aprovechamientos, de procedimientos de actuación, pero ha desaparecido totalmente el contenido del desarrollo de la ciudad. Y para completar el panorama, una disputa de competencias hace difícil saber cuales preceptos están o no en vigor y nosotros mismos modificamos (gracias a Dios, aunque no sé si con demasiado acierto) lo que hace apenas pocos años consideramos como el marco general de nuestra comunidad autónoma.

Viviendas "reformadas" por los propietarios apenas terminadas

Nueva entrada a Ciudad Real



El urbanismo se ha convertido en una disciplina de abogados, economistas y promotores en la que los arquitectos nos hemos querido convertir en aprendices de todo ello, olvidando nuestras capacidades de proyectar espacios, de pensar y anticipar la realidad física de la ciudad.

Y algo parecido ocurre en la elaboración de los planes urbanísticos que se convierten en documentos con una información exhaustiva (en su mayor parte bastante inútil con estudios demográficos, climatológicos, geológicos, medioambientales y sociológicos...) una documentación amplia de definición de derechos edificatorios y unas ordenanzas que intervienen hasta extremos realmente increíbles produciendo efectos perversos en muchos casos ¿Porqué todas las viviendas de Ciudad Real tienen un horrible vuelo en fachadas que se remata en sus esquinas de forma idéntica? (Por ejemplo).

El resultado de la ciudad concreta es realmente deprimente en el caso de Ciudad Real y algo de culpa tiene todo este contenido legal y normativo que no es capaz de conducir a un resultado positivo.

3. Y en tercer lugar señalaría la necesidad de una regulación normativa de la calidad de la edificación y de la actividad urbanizadora.

La vivienda es el sector que supo-





ne un esfuerzo inversor más importante para las familias en nuestro país y que tiene una escasa o nula regulación de su calidad por parte de la administración. La compra de una vivienda sigue siendo un ejercicio absurdo en el que, en base a unos planos de distribución, una memoria de calidades genérica y unas condiciones legales y económicas la gente asume uno de los mayores compromisos económicos de su vida.

Si apenas existe control en las viviendas sometidas a algún nivel de protección donde se asume socialmente el engaño en las dimensiones, en los usos y una práctica abusiva en los precios que se cobran fuera de la legalidad, en el mercado libre, el control es nulo. Se pueden y deben establecer unos controles administrativos más rigurosos, pues la inversión en estos años ha llevado este problema a unos niveles preocupantes con la presencia de «promotores» que olvidan las más elementales normas de la calidad edificatoria. En nuestra ciudad tenemos ejemplares realmente preocupantes de este tipo de actuaciones.

El suelo puede y debe ser un bien controlado en sus valores por la administración evitando un incremento tan brutal del producto final en beneficio de unos propietarios parasitarios que se benefician de forma racionalmente abusiva de los valo-

res que la comunidad ha producido en este suelo.

Y algo parecido deberíamos ir haciendo en materia de urbanización exigiendo niveles de calidad superiores en los nuevos proyectos de urbanización, en sus dimensiones materiales, acabados y equipamientos.

El desarrollo urbano de nuestra ciudad en los últimos años ha sido realmente deprimente y es necesario preguntarse por las causas de ellos que seguro son muchas.

Pero la actuación urbanística tiene ese objetivo: generar una ciudad de calidad de la que estamos lejos y de la que nos estamos volviendo a separar, en los últimos años, de forma irremediable. Será necesario analizar críticamente y con rigor los instrumentos que utilizamos para ello para evitar que sigamos por este camino. ■▲●

Bloques de viviendas en la antigua zona del cuartel militar de Ciudad Real

Viviendas en la carretera de Toledo de Ciudad Real



El Gran Teatro de Manzanares

Por Teodoro Sánchez-Migallón Jimenez



altura por encima de la fachada, como un sombrero curvo en cobre.

El intento de macla y dialogo entre estos dos elementos, no se consigue, ni en planta, ni en la traba de materiales y espacios.

Un balcón al que no se puede acceder es una falsedad arquitectónica, y una fachada que enfatiza la composición, clásica, unitaria, de simetrías y ejes, se ve engañada por el resto del edificio, que se gira bruscamente, por salvar un jardincillo trasero en esta plaza, y que trata de recordar la volumetría del antiguo edificio con líneas de acero y tramex, muy usadas por el arquitecto en otras obras.

Esta ruptura, que parece buscada, podría haberse logrado con la sutileza en la macla de los volúmenes, con un reflejo en la unión entre materiales clásicos y modernos, en el uso de un lenguaje que se aleje más del clásico, y en la intersección espacial y el uso de la antigua fachada, que se queda obsoleta en cuanto a la localización de la entrada, y escasa en la función de evacuación y antesala, o vestíbulo previo al foyer, cubierto y cerrado, que suele rodear a las cajas de los auditorios.

La caja dentro de la caja no queda clara. Si bien, la caja principal del auditorio es muy correcta, con su falso techo acústico, panza de ballena, y cerramientos forrados en madera, con la gran caja escénica, con su peine, en ladrillo visto, foso, hombros y chacena con salida trasera, muy funcional, con accesos claros al gran palco elevado y al patio, además de la buena acústica conseguida.

La segunda caja exterior que envuelve a la sala, no tiene una lectura clara, por el distinto tratamiento de sus cerramientos, y el giro de la sala. Este produce un énfasis en una de las entradas laterales a la sala principal, quedando la otra como secundaria.

Al igual que la gran protagonista del espacio de entrada, la escalera principal, que arranca desde un lateral del

Este nuevo auditorio, se sitúa en pleno centro de la ciudad, en la Plaza del Gran Teatro, abierta en la calle Toledo, arteria del ensanche bodeguero de Manzanares hacia el norte, hacia el ferrocarril, en la 1ª mitad del siglo XX. Está ocupando el centro de la plaza, junto a una moderna iglesia y un edificio de dos plantas para juzgados. La ubicación es debida a la imposición por parte del Ayuntamiento de levantar el auditorio en el mismo lugar y con la misma fachada que el antiguo Gran Teatro (1911-1975) del arquitecto Telmo Sánchez, demolido por ruina.

El antiguo edificio, en su lenguaje, recogía la tradición del XIX, historicista, neoclásica y con matices nacionalistas, vernáculo en el neomudejarismo del trabajo decorativo del ladrillo visto, siendo uno más de los estilos decadentes que darán paso a las vanguardias estéticas del siglo XX, junto con los modernismos.

Tiene el recargamiento formal de un lenguaje manierista, barroco, que no asimila del todo el neoclasicismo.

Con este precedente, la nueva obra impone una copia de la fachada de 1911, con la misma orientación, pero descomponiendo la traza clásica y las dos plantas a las que se refiere este alzado palaciego de ventanal-balcón, con lo que tenemos una piel extraña que no puede ocultar un volumen trasero, el gran cajón de la escena, que se destaca en





acceso, y como un gran balcón sobre el foyer, asciende al primer piso, quedando las visuales desde la parte superior escasas, sin proporción. Se provoca, con la doble altura al pasar, una sensación extraña, de verticalidad y desfragmentación, si la fachada es como un decorado, en el interior no hay distancia para apreciarlo, en toda su magnitud.

La imposición urbana, la escasez de espacio exterior, provoca una impronta agresiva de la mole edificatoria frente a la plaza, sobre todo en sus laterales, espacios importantes en su función, pues el lateral derecho es la taquilla, con dudosa ubicación, y el izquierdo se ha convertido en bar-terraza.

El uso de materiales es adecuado en general. Siendo neutros con respecto a la idea generadora, y contradictorios al exterior, con los ordenes gigantes de los esbeltos pilares metálicos, que expresan las perdidas líneas y trazas del antiguo edificio.



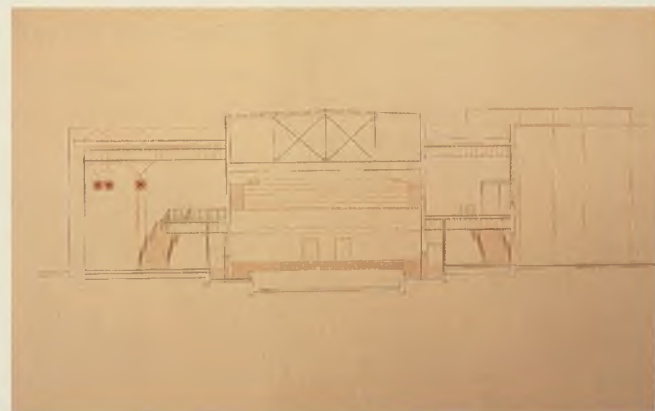
El mobiliario urbano de la plaza, urbanizada junto con la construcción del teatro, tiene un lenguaje moderno, entre acero y madera, con solados pétreos, es casi neutro frente al decorado clasicista, que parece de otra época, como si se hubiese vaciado el antiguo edificio y manteniendo la piel se le adosa un volumen distinto. Pero la realidad es que todo el conjunto es de 1995.

Urbanísticamente, la ocupación de la plaza, me parece un error, si bien es una decisión política, ya que se pierde unos de los pocos espacios abiertos con los que cuenta la población, perdiéndose la oportunidad de crear un aparcamiento. Aunque las actividades culturales se han centralizado.

En conclusión, un valeroso intento de dialogo entre una piel de 1911 y un volumen de 1995, con algunos elementos muy personales en el lenguaje del envoltorio, con una digna funcionalidad, creo que no se ha conseguido una arquitectura completa. ■▲●

Arquitecto: Ramon Ruiz Valdepeñas

Año: 1995



Teatro Hospital de San Juan, Almagro

Por José Rivero La actuación para la construcción de la sede del Festival Internacional del Teatro de Almagro sobre el recinto del Hospital de San Juan de Dios, comprende una superficie de 1.987,67 m². De ellos, 403,20 están referidos a la nave que albergaba la capilla y la enfermería hospitalaria; siendo los restantes destinados al levantamiento de la caja escénica (305), patio de butacas (640), camerinos (218,16) y servicios generales y accesos(421).

El proyecto del Teatro ha supuesto un trabajo delimitado por dos pares de ideas: permanencia/transformación y temporalidad/intemporalidad. Las sugerencias de «permanencia» conectan con la idea rousiana de los elementos primarios en el seno de la ciudad vista como Arquitectura. La temporalidad visible en algunas edificaciones que demandan nueva vida a través de procesos de transformación, nos lleva a la visión de Siza Vieira de la Arquitectura como transformación.

La indagación del proyecto ha recorrido diversos hilos argumentales que han girado desde el valor urbano de la Arquitectura, a la autonomía formal de la misma, pasando por el análisis de los repertorios formales del Teatro «al aperto»: scenae-frons, periactis, cavea. Recursos formales que en Almagro mantienen una solución arquetípica a través del Corral de Comedias. Eludir los condicionamientos de la imagen retórica que una versión actualizada del Corral pudiera generar y resolver las demandas contemporáneas con recursos formales y visuales igualmente coetá-

neos, ha sido otra de las ideas argumentales sostenida.

Los demás recursos puestos en juego -materiales, visuales- persiguen o sólo una definición del espacio sino una reflexión sobre la temporalidad que fluyen en todas las cosas. Envejeciéndolas, deteriorándolas y transformándolas al mismo tiempo que permanecen. No en vano Javier Marías, enuncia «que el espacio es capaz de crear la ilusión de que se anula el tiempo». ■▲●

Arquitectos:

José Rivero Serrano
 Edurne Altuna Simón
 Proyecto: XI. 1992/ VI.1993
 Obra: III:1993/VI.1994
 Aparejador:
 Francisco García Ruano
 Colaboradores:
 Carlos Citrinowsky
 Enrique Holgado Pérez
 Marino Muñoz Trujillo
 Antonio Vera de la Morena
 Empresa Constructora:
 Eloy Navas S.A.



El Teatro Blanco de Valdepeñas

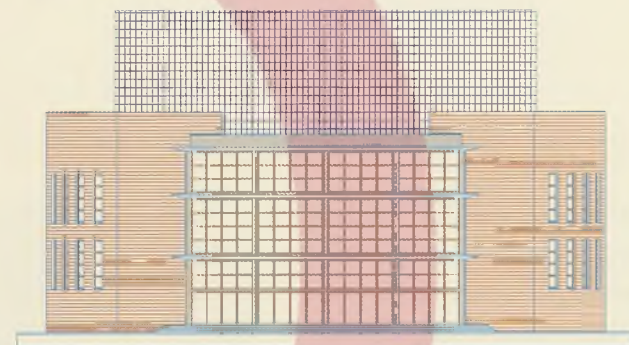
«Las esquinas nos brotan inesperadamente sobresaltando el choque del encuentro.

El aire azul nos mira frente a frente y nos tumba los ojos hacia dentro.»

Juan Alcaide

Este es un teatro (y Auditorio) que hizo Paco García de Jaime en su Valdepeñas natal, también llamado teatro Blanco por sus acabados de fachada en piezas de mármol blanco Macael. Ubicado en un gran solar, tiene una visión exenta y condudente y una volumetría que evidencia la función de su contenido logrando una gran coherencia forma / función. Destaca el tratamiento de la fachada de entrada, enmarcado por los volúmenes de las escaleras laterales con toda su zona central acristalada y dividida en tres zonas con sus correspondientes viseras y sin enfatizarla; una gran escalera de entrada o podio (que la hace más «democrática» y por tanto nada «imperial»); unos pequeños escalones, acoge como dando la bienvenida con sus dos brazos-torres-, a los miembros de la comunidad, que ya tiene su Teatro, su Auditorio, su casa de Arte.

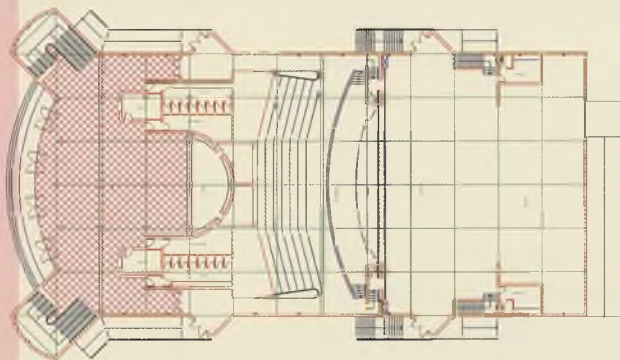
La severidad y el cuidado tratamiento casi minimal (pero tampoco) del resto de las fachadas que combina la base en una altura con ladrillo visto y el resto, junto con la caja escénica, de piedra blanca como transición del mismo volumen, aligera la rotundidad de éste implantándolo más elegantemente en el entorno.



En planta es de forma rectangular, y dividido en dos espacios de 30x30 mts. aproximadamente, como desarrollo de un módulo de 5x5 mts. donde la mitad de la superficie está ocupada por la zona del escenario, foso y chácena; y la otra mitad compartida con la sala y el espacio de acceso. El graderío es continuo, facilitando la visión de la escena de una forma que a mí me parece más moderna y sencilla que en otros espacios escénicos de más turulatos desniveles y angulillos.

Voluntad por parte de la administración, un arquitecto dotado con encargo y volcado con pasión (el Paco, siempre) y con un presupuesto moderado pero con resultado eficiente... y zás!: Valdepeñas tiene Teatro y a llenarlo (ahora ya no se pueden poner pegas, que si no hay, que si no hay...).

Cita Paco a sus maestros La Sota y García de Paredes. Bueno, sí. Pero esto es tuyo y hasta el primer folleto del Colegio para presentarnos en sociedad lo sacó como emblemática imagen. ■▲●



Planta baja y Alzado lateral
Alzado principal
Perspectiva del teatro desde la
fachada principal

Aeropuerto de Ciudad Real

La arquitectura Y SUS CIRCUNSTANCIAS

Por Javier Bernalte Patón
 Hace ya tres largos años, casi cuatro, desde que acompañado de un grupo de amigos y compañeros tuvimos la suerte de ganar el concurso de Ideas de la Terminal de pasajeros del Aeropuerto de Ciudad Real. Desde entonces, nadie sabe, ni siquiera ellos, (Adolfo Ruiz de Castañeda, Teodoro Sánchez Mingallón, Alberto Ibáñez, Javier Ramírez, Pedro Lozano, Manolo Acosta,) de las infinitas vicisitudes que ha habido que soportar en compañía de mi socio José Luis León.

No se si será cosa de la magnitud de la escala, del carácter híbrido del edificio (arquitectura + ingeniería), de la complejidad funcional, ... del dinero (¡dichoso dinero!) ..., el caso es que jamás hubiera pensado que sacar adelante un proyecto me costaría tanto esfuerzo y por que no, tantas renunciaciones.

Ahora entiendo la ligera decepción que me supuso una visita al Aeropuerto de Sevilla, hace dos años; ya entonces me propuse ver con cierto escepticismo crítico la obra de Rafael Moneo, pues era consciente de las dificultades e imperativos de aquel proyecto, en el que uno de los arquitectos más grandes de la historia contemporánea sometía su rigor intelectual al arbitrio irracional de la inmediatez funcional.

En aquel momento, no entendía muchas cosas, y hasta me permitía la licencia de hacer comentarios desconsiderados sobre aquella obra; ¡Que osadía la mía! ... ¡Cuánto me quedaba por aprender ... y por sufrir!

El tiempo, la vida, las circunstancias me enseñarían muchas cosas, que ajenas a la arquitectura misma, también forman parte de ella.

Hoy me esfuerzo en comprender más allá; intento descifrar la complejidad coyuntural de este tipo de proyectos, en el que el arquitecto es una figura más, casi siempre incómoda, incorporada de forma mediática en un proceso estrictamente ingenieril.

Lejos del desánimo, todavía no alcanzo a saber como acabará esta historia, de flexiones e inflexiones constantes, donde no hay lugar para la intransigencia. ¡Todo sea por un buen fin!... y si no que se lo pregunten a Rafael Moneo.

Ante la posibilidad latente, de que el arduo proceso extraproyectual continúe, prefiero no recrearme en la intensidad conceptual del último proyecto presentado ante los Medios de Comunicación; quede por tanto, un retazo de la memoria de este anteproyecto como breve y distante reflexión...

Retazos de un proyecto

... El Edificio Terminal de Pasajeros, se adapta al entorno de la llanura manchega, ya que su configuración formal permitirá percibirlo como una línea blanca en el paisaje.

... La configuración del edificio a través de un zócalo





masivo ligado al suelo y unas bandejas flotantes, permitirá concebirlo como una analogía de una lastra caliza del campo manchego, la cual se independiza del zócalo a través de una grieta lineal continua, perforada por el volumen de acceso desde el aparcamiento, que penetra bajo dicha lastra de piedra.

... El edificio adquirirá, así, una imagen masiva, próxima en sus conceptos a la arquitectura popular doméstica de la Mancha. De esta forma se controlará de forma óptima la radiación solar y la intensa luz propia de nuestro clima.

... A la bandeja flotante de piedra inicial, que cubre el amplio espacio vestibular, le siguen dos bandejas más en sentido transversal; la bandeja intermedia cubrirá las áreas de concesiones lado aire, que precisarán una dimensión importante y la bandeja final es la que cubre el dique y recoge en su interior la previsión de un espacio diáfano, destinado a la promoción turística, cultural y comercial de la Mancha.

... La secuencia de bandejas acompañan el flujo principal de salidas y el «zócalo» inferior recoge el flujo general de llegadas, utilizando su interior para englobar la entreplanta técnica y el bloque técnico.



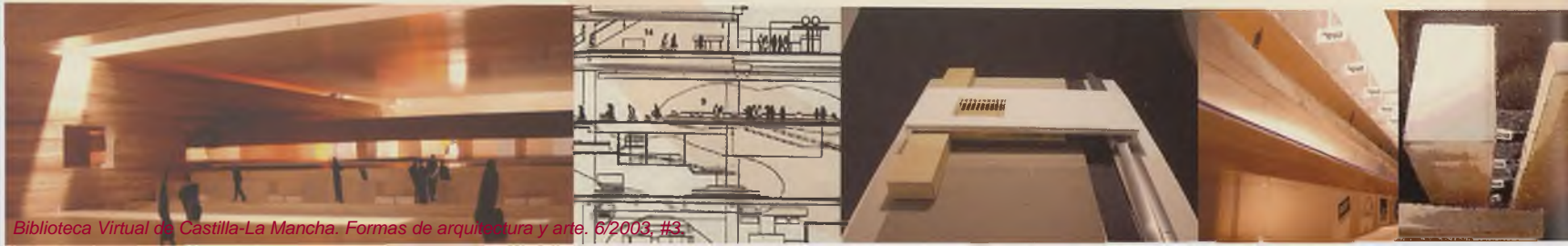
... El zócalo se talla junto a la fachada lado tierra para englobar una calle comercial espacialmente ligada al vestíbulo, como atractivo para visitantes ajenos a los tránsitos aeroportuarios.

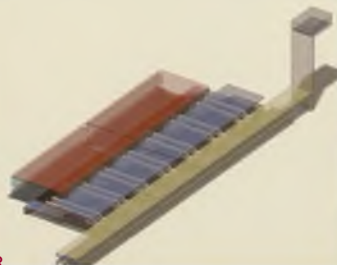
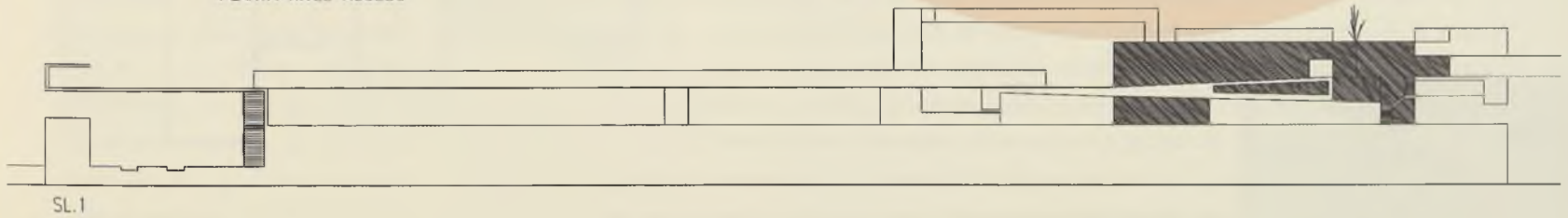
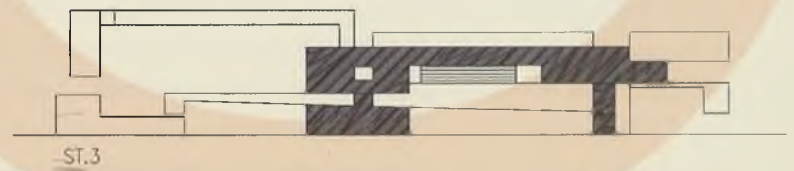
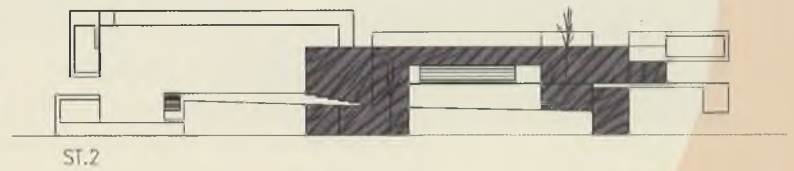
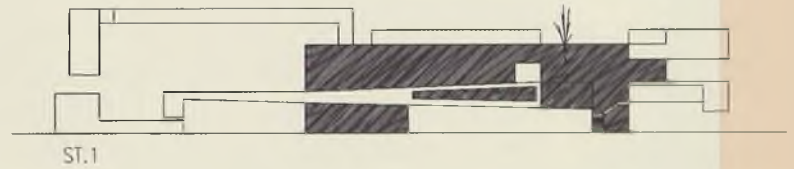
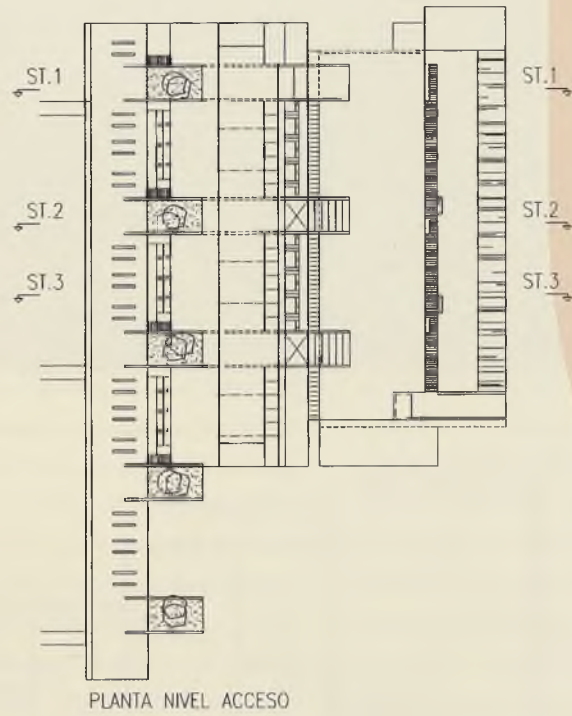
... El esquema espacial responde a una compresión gradual hacia el avión en el flujo de salidas y una descompresión hacia el vestíbulo en el flujo de llegadas, recibiendo baños lineales de luz en puntos estratégicos como la facturación, la recogida de equipajes o el acceso a salas de embarque.

... Los espacios de estancia se articulan en torno a patios delimitados por parejas de muros portantes, muros que permiten unas fugas visuales transversales desde el vestíbulo hasta la pista a través de los fragmentos de naturaleza recogida en los patios.

... El patio, un elemento espacial fundamental de la arquitectura popular se convierte en principal protagonista de la composición de las trazas del aeropuerto, tomandó presencia en los distintos niveles del edificio visual.

Bernalte-León y Asociados. ■▲●





El último viaje o la ciudad de ancianos de Ciudad Real

Por José Rivero El proyecto de 1962, para la Ciudad de matrimonios ancianos en Ciudad Real, de Jesús García del Castillo, en colaboración con Julio Inchausti y Eduardo García Rodríguez, plantea algunas cuestiones singulares que conviene anotar y subrayar; cuestiones que viajan desde el programa a la tipología adoptada y que se ubican desde cierto ingenuismo, bajo la tutela de la denominación de «ciudad», cuando bien a las claras 20 unidades de vivienda son una microciudad o un ensayo previo de otra estructura superior. 20 unidades en planos y memoria, cuando en la maqueta son visibles 33 unidades y una rectificación sobre las zonas comunes que mejoran su funcionamiento y composición a través del trazado del porche que une la capilla con el comedor y la residencia.

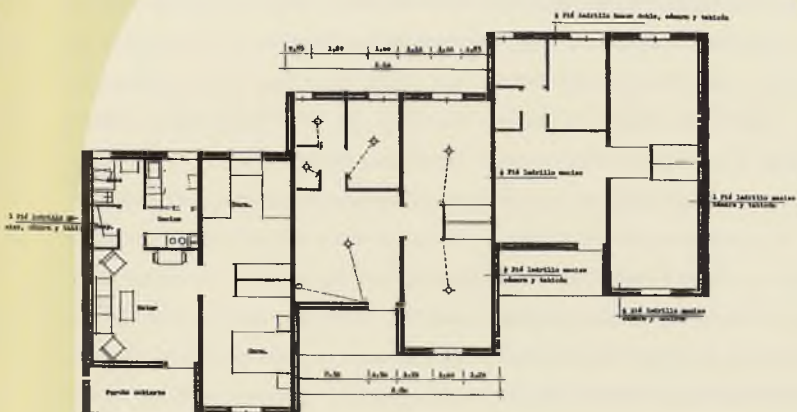
El programa funcional anticipa, tempranamente, el desarrollo de cuestiones geriátricas y sociales, que hoy serían vistas con total normalidad, pero que hace cuarenta años escapaban a tales consideraciones y propuestas. Fuera de la órbita de la Beneficencia, el acomodo de los ancianos -a los que se denomina en la memoria como «matrimonios desvalidos»- carecía de relieve y más si la pretensión era su ubicación conjunta, sin perder los vínculos matrimoniales. Las instituciones benéficas de principios de los sesenta, heredaban y practicaban el internamiento de ancianos segregados por sexos, como bien refleja la película de Summers «Del rosa al amarillo». Por ello, la idea del promotor del proyecto, el singular padre Castro, párroco de Santiago, acierta en el tratamiento anticipado de crear una estructura en la que los matrimonios ancianos «no tengan que ser separados para recluirse en distintas instituciones benéficas». Instituciones benéficas de ancianos que, obvio es decirlo, funcionaban en complejos edificios cerrados de estructura conventual o carcelaria; en donde los recluidos eran considerados como flecos de una vida que se agotaba.

Por ello, la segunda cuestión significativa en el proyecto, era la adopción de una tipología novedosa para albergar a ese colectivo. Tipología novedosa no sólo como referente temático de la senectud -la tercera edad aún no había nacido- sino desde las implicaciones que comportaba la actuación bajo los beneficios del Instituto Nacional de la Vivienda. Institución oficial cuya obra se había movido, básicamente, en la promoción de edificación cerrada o abierta en bloques lineales, pero rara vez había cobijado actuaciones como la proyectada por Gar-

cía del Castillo por piezas adosadas formando un conjunto de pequeños bungalows, como si de un hotel de carretera se tratara. Actuación cuya crítica mayor se producía desde la identificación de constituir un universo residual y aislado, fuera de rondas y lejos de los centros vitales de la ciudad, en una generosa parcela de 5.000 metros cuadrados donde verificar el ghetto de la vejez, en una espera esperanzada de la muerte. Ciertamente y desde la sociología de los derechos de los ancianos, tal cuestión de marginalidad y aislamiento, sería años más tarde un caballo de batalla de difícil defensa, volviéndose nuevamente a las soluciones compactas y cerradas. La adopción de un esquema tipológico de piezas adosadas para resolver un programa residencial geriátrico, no deja de plantear conflictos funcionales como el desplazamiento de los asilados a los servicios comunes en días de lluvias o el cuidado de los residentes enfermos y prolonga más la visión de una agrupamiento hostelero que de una institución de residencia y tutela de ancianos.

Prolongación de un universo idealizado y recién recuperado del imagi-





nario norteamericano, si tenemos presente la reciente experiencia del Motel el Hidalgo de Valdepeñas, resuelto recientemente por Antonio Lamela en una clave reflexiva análoga: bungalows para los clientes y servicios centrales comunes sobre un diseminado edilicio ajardinado. La imagen en planta de la Ciudad de Matrimonios desamparados de Ciudad Real, conecta con la formulación tipológica del Motel de Valdepeñas, para marcar ciertos límites y ciertas cesuras. Es revelador, por ejemplo, que se presente un plano de jardinería; igual que es revelador la desproporción de la iglesia capaz para ciento cincuenta fieles, cuando los beneficiarios de los servicios espirituales no alcanzarían a cuarenta y ocho fieles (cuarenta ancianos y ocho hermanas de la comunidad religiosa). Donde había anuncios hoteleros, emerge una masa densa de la capilla y el campanario abstracto; donde había una promesa de movilidad vital y viajera, aparece un entumecimiento o un final presentido; para contraponer cierto optimismo viajero en un caso -Lamela- y cierto pesimismo en el otro -García del Castillo-, como un oxymoron de la modernidad imposible y como una metáfora del viaje que aguardan los residentes. ■▲●

Formas de arte

Caja Negra Teatro ¿Vivir es actuar?

Por Ana Victoria López

Ya no es posible rectificar. No hay vuelta atrás. El proceso ha sido tremendamente palpitante, convulsivo, arriesgado; a veces gozoso y satisfactorio, a veces, frustrante y desolador. Ha habido muchas renunciaciones por el camino, muchos desencuentros, pero también maravillosos descubrimientos que se celebran y se guardan como un tesoro único. Pequeñas conquistas que suavizan las derrotas y calman el desconsuelo de la soledad impuesta. El compromiso es ineludible y no importa que el saldo sea negativo. La coherencia de fondo implica, en ocasiones, el desorden de la forma, pero a eso ya estamos acostumbrados. La incompreensión es la sombra que nos acompaña siempre y que ya forma parte imprescindible de nuestra propia coherencia. Ahora es el momento. En este preciso momento ambiguo, contradictorio, de encuentro y de renuncia al mismo tiempo. Los demás han asistido al largo recorrido de forma muy dispar. Unos con sometimiento y resignación, otros con escepticismo y distancia, alguno con incondicional admiración; y sólo una minoría, esa minoría realmente válida a la que uno se aferra desesperadamente es la que sin entender, respeta y acompaña. Aunque en este momento sirve para bien poco. Porque ahora, en la tremenda soledad de tu caja negra debes encontrar el resultado a tus continuos interrogantes, a sabiendas, quizá de que esa respuesta no existe. Ahora, cuando la función está a punto de comenzar. Ahora, cuando el telón se abra dentro de breves segundos, persona y personaje se fundirán en una pugna desmedida por sobrevivir, en una recíproca renuncia a su identidad y a su existir. Algo como para volverse loco, para estar permanentemente colocado al borde del abismo, un abismo indeleble, inquebrantable y al mismo tiempo necesario para nuestra afirmación y nuestra presencia.

No, no es posible volver atrás. No se trata solamente de un reto, es mucho más. Es la justificación, el testimonio y la evidencia de nuestro propio ser.

Antonio Delgado García, fundador y director de Caja Negra Teatro nos lo ha explicado muy bien; y no sólo con palabras y teorías, su propia vida, dedicada

plenamente al mundo de la farándula nos lo muestra y corrobora. La conversación con él nunca puede dejarte indiferente. Muy al contrario. Después de descubrir a una persona absolutamente genuina y legítima, parece que el mundo ya no es lo que era, ni las cosas son lo que son, ni siquiera que los acontecimientos y el devenir del tiempo suceden como parecen suceder. Caja Negra no es una indefinición oscura, indeterminada y tenebrosa, de dudosa confidencia, no. En el peor de los casos, Caja Negra es un punto de partida. No se interpreta el negro como ausencia de color, sino como posicionamiento inmune, y privilegiado para recorrer un camino hacia una meta, que no se sabe ciertamente si existe o si es un espectro, pero por la que merece la pena avanzar, conquistar, aprender, crear, renunciar, escoger, y en cualquier caso y como objetivo último, vivir:

- «Cada vez estoy más convencido de que el proyecto intuitivo e inicial de Caja Negra se concreta en un proyecto más objetivo que se realimenta de

la propia experiencia. Cada vez es más evidente que los conceptos que aprendes en la carrera de Arte Dramático, se vuelven más triviales y difusos a favor de las propias experiencias y vivencias de tu trabajo. El estudio del Arte Dramático te sirve en un principio como rampa de lanzamiento, pero después se convierte en un trabajo de búsqueda permanente de ti mismo y de tu totalidad y de la superación de tu personaje cotidiano en un proceso infinito que te abre todas las puertas posibles, jamás sospechadas; caminos que ni siquiera imaginabas que pudieran existir. En este sentido, Caja Negra se ha generado como auto creador de ese mito que cada vez perseguimos más concretamente, de intentar ser un personaje y representarlo al cien por cien sin perder nuestro yo psicológico. Y si no lo queremos perder, primero tenemos que encontrarlo y reconocerlo. Y en ese proceso de búsqueda podemos descubrir hallazgos tremendamente inesperados y sorprendentes».

El teatro ...es el templo que acoge los diversos templos individuales conformados por el cuerpo y alma de la persona en la comprensión y aceptación de uno mismo

Búsqueda permanente

Proceso de búsqueda permanente. Ese es el secreto. Una búsqueda desesperada y vital sin proceso, porque el objetivo es el proceso mismo. Además no hay escuela, no hay nada predeterminado que encauce esa energía. En ese sentido, se podría decir que Antonio Delgado es, a pesar de sus estudios de Arte Dramático en Sevilla, autodidacta. Como Caja Negra, una Compañía y Estudio de Teatro en Ciudad Real que supone un proyecto atípico y peculiar encuadrado en un entorno prácticamente indiferente e insensible. Y, sin duda, esto supone un privilegio. Un privilegio tortuoso y sacrificado, pero privilegio al fin.

No es fácil renunciar a la comodidad sin problemas, ni conflictos de lo

cotidianamente evidente, para sumergirse en las elucubraciones intimistas de un ideal utópico y delirante. Son necesarias muchas renunciaciones y vacilaciones, a veces dolorosas y determinantes, con ultimátum final incluido. El director de Caja Negra lo sabe muy bien. Él está acostumbrado a las situaciones límite y a los derribos sin retorno. A pesar de todo, las continuas oscilaciones le llevan una y otra vez a luchar por Caja Negra y por la respuesta y recompensa que este proyecto le proporciona:

->«Para llegar a la totalidad de uno mismo y a la auto comprensión dentro de tu contexto y tus circunstancias, es necesario un proceso de entendimiento de los extremos. Es como un péndulo que oscila de un punto, al opuesto. En la medida que te distancias de esta oscilación, puedes interiorizar y entender mejor el proceso. Pero para eso, previamente tienes que ir de un extremo al otro. En mi vida he navegado siempre al borde del precipicio y si sales airoso y vivo de esas batallas, al final puedes res-

Antonio Delgado (izq.) con algunos de sus compañeros actuales

ponder a la pregunta de ¿quién soy? Y al final, el yo que conozco y con el que sé estar, sólo yo lo entiendo. Con esto sólo puedes hacer una cosa, vivirlo. Es un proceso. A medida que vas madurando, no tienes la necesidad de buscar, de descubrir, avanzas más despacio porque cada vez entiendes más, e incluso puedes llegar a pararte porque lo que ansiabas encontrar, venía persiguiéndote. Si esto lo entiendes, sólo tienes que dejar que te alcance, porque a partir de ese momento los acontecimientos te vienen sin que sea necesario buscarlos, puedes interpretar las casualidades, que en realidad no son tales. Nada es casual en mi vida desde hace ya tiempo».

En Caja Negra existen otros miembros que, desde posiciones personales y posturas diferentes, comparten estas teorías y este modo de vida. El conjunto concibe un grupo de gente que coincide en la manera de comunicarse compartiendo un mismo código y un mismo lenguaje, generando una corriente positiva de energía constante que constituye la magia de Caja Negra y su permanente atractivo. En definitiva, se trata de potenciar el yo de la persona y su creatividad para un mutuo enriquecimiento colectivo. Es la asepsia que supone la liberación absoluta de todas las emociones y vivencias en un éxtasis dionisiaco desde la comprensión y la auto aceptación:

-»Asistimos a una degradación cultural permanente. Culturalmente retrocedemos. El legado histórico de las civilizaciones ancestrales se pierde cada vez más. La ten-



dencia es a vivir mejor, pero el hombre retrocede espiritualmente. La civilización supone un alejamiento de la dimensión espiritual y divina que el hombre posee».

Otra vez al límite

En este momento, Caja Negra se encuentra en una situación extrema, hasta el punto de estar en juego su supervivencia. Después de superar multitud de dificultades y estados de agónica continuidad, el grupo se separa. Los socios iniciales rompen con el proyecto primigenio y Antonio Delgado tiene que recomponer el escenario al borde del último acto. Ahora, nuevos proyectos y nuevos amigos luchan por la continuidad no sólo de una actividad teatral, sino por el mantenimiento de toda una filosofía y un estilo de vida unánimemente aceptado y compartido.

-»Tengo la sensación de haber evolucionado profesionalmente, a la vez que humanamente, con la experiencia privilegiada de trabajar en Caja Negra. Ahora pue-



Escenario de Caja Negra

do analizar las cosas más objetivamente, sin dejarme llevar por la emoción que siempre es subjetiva. Creo que se puede amar más desde una postura más distante, basando las relaciones humanas en la comprensión, en la comunicación, en la auto aceptación, en el entendimiento, en el enriquecimiento personal, en definitiva basándome más en la objetividad de la persona y menos en la subjetividad de las emociones. Esto supone un estado creativo por excelencia.»

«La Señorita Julia» es la obra en la que actualmente trabaja Caja Negra con la interpretación de José y Teresa en los papeles principales de Juan y Julia. Se trata de un proyecto con tintes especiales en donde se decide la realización de un trabajo intensivo para el cual se sienten preparados seriamente, sin renunciar a la aceptación de lo que de manera improvisada pueda surgir. Antonio asume el papel de docente sin anular la impronta personal y la esencia de sus actores, que se convierten así en coprotagonistas de todo el proyecto. Las ideas no faltan, y

hay otras muchas personas implicadas dentro de Caja Negra. Lo que se pretende también, lógicamente, es encontrar salidas comerciales que de alguna manera aseguren la continuidad del trabajo colectivo.

Caja Negra no es, en definitiva, una compañía de teatro, ni una escuela de actores al uso. Caja Negra es un paréntesis compartido en medio de un soliloquio individual; es una puesta en escena diferente, en donde texto, persona, personaje, emoción, improvisación, situación y experiencia se mezclan, se comparten, se analizan y se viven dentro y fuera del teatro. El teatro se convierte en el cauce y canal de comunicación ideal; es el templo que acoge los diversos templos individuales conformados por el cuerpo y alma de la persona en la comprensión y aceptación de uno mismo:

-»Estoy convencido de la existencia de una verdad íntima que domina todas las demás. El teatro se convertirá en un rito religioso en donde los actores reafirman su ser en la comunicación con el auditorio y serán una mezcla entre lo dionisiaco y lo apolinio, para llegar a la catarsis, eliminar el ego, elevar el espíritu y comprender y reconocernos todos en todos. Hay que comprender que para ponerte la máscara de un personaje de una manera orgánica y al cien por cien de la totalidad de ese personaje de manera coherente y sin perder la cabeza, hay que aprender primero a quitarte la tuya, porque las personas no somos, ni más ni menos que personajes de un teatro global».■▲●

García Mercadal y la Arquitectura Ultraica

Por Francisco Racionero

En el último número de FORMAS, acabada haciendo referencia a MERCADAL para hablar del «Ultraísmo» en arquitectura. Fue en marzo de 1976 (coscurante año de posiciones) cuando la Comisión de Cultura del COAM en la C/ Barquillo de Madrid, organizó una Exposición dedicada al RACIONALISMO MADRILEÑO 1920-1939. Estaba yo sentado en el salón de actos cuando pasó junto a mí por el pasillo un hombre pequeñito arriba y yo no soy Gasol. ¡Dios-me dije- qué gloria mas enanita!. Me puse de pié, lo saludé y le hice firmar el cartel de la Exposición, para lo cual tuve que agacharme bastante (el autógrafo es como un muelle continuo y debajo una pequeña horizontal que lo detiene y se parece totalmente al graffiti famoso de Muelle de Madrid si lo conoceis). Fue un simpático día pues lo pasamos bomba oyendo sus ocurrencias.

Ya desde luego, pasado tanto tiempo de aquello, no recuerdo muchas cosas de las que dijo. Pero con cuantas figuras de la arquitectura de la época se había codeado!. Eran los años de Nueva Forma (la revista de Fullaondo, un joven Sambricio estaba de ayudante? de Chueca Gotilla, y casi la Arquitectura (en su historia) que daban en la Escuela, acabada en Villanueva y el Neoclásico. Luego, a la Biblioteca de la Escuela a ver revista de la época y cuando aun se podía entrar a ella antes de poner un coto estu-

Con Le Corbusier, durante una visita al Monasterio de El Escorial, mayo de 1928

diantil ante la llegada de la masa.

Han pasado ya muchos años («vendrán más años malos y nos harán más ciegos») y después de muchos desenterramientos (y enterramientos), de estudios, libros viejos y libros nuevos, revistas viejas y revistas nuevas, exposiciones, etc... y Fullaondo, Sambricio, Bozal, Brihuega, Marchan-Fiz, Gloria Videla, Ángel Gonzales, Andrés Soria, Javier Pérez, los rastristas e insuperables Bonet y Trapiello (a los que saludo en el Rastro madrileño porque soy un ferviente y me va la marcha) e incluso Pepe Rivero batiéndose cual quijote en los páramos manchegos y otros...qué de cosas vamos conociendo!. La de cosas que hemos visto! («campanadas a medianoche» de Orson Welles).

Pero cómo empezar y por dónde, para hablar de un hombre tan pequeñito físicamente y que para mí tan grande y clave de una época tan envidiada e irrepitable.

Dice Fullaondo: «El drama y la gloria de Mercadal es el haber intentado, olvidándose de que prácticamente estaba sólo, la aventura imposible, desproporcionada, de intentar ser, a nivel español y simultáneamente un Marinetti, un Doesburg, Le Corbusier, Gropius, Terragni...»

Conoce a Hoffman en Viena en el 24, a Le corbu en el 25, discípulo de Jansen y Poelzig en el 26, a Loos en el 27...entre otros muchos. Desde que se gradua en 1921 (y



Retrato de Guillermo de Torre, por Barradas

siendo ya estudiante con galardones) fue «profesional, estudioso, viajero, urbanista, escritor, técnico, concursante, profesor, constructor, promotor de equipos experimentales, expositor, divulgador, propagandista, funcionario, poeta, dramaturgo,..»

¿Conoceremos algún día sus Memorias inéditas: «REGRESO A UTOPÍA». 1970. Si es que alguien se ofrece para publicarlas?. [por cierto, que acaban de salir las de SECUNDINO ZUAZO. MADRID Y SUS ANHELOS URBANÍSTICOS. 1919-1940. En Nerea. 2003. donde a su final cuenta como fue «salvajemente puteado» por algunos de sus alumnos y /o correligionarios de profesión, durante y después de la guerra civil, y eso que era católico).

Ya cité en el anterior número de FORMAS cuando se fundó el Ultraísmo, la visita de Huidobro a Madrid que lo trastocó todo y nuestro «El poeta más joven» Guillermo de Torre (así lo llama Cansinos ASSENS la Vanguardia en España y su posterior descalabro) ya que casi todas las vanguardias europeas fueron conocidas gracias al esfuerzo de los ultraístas.

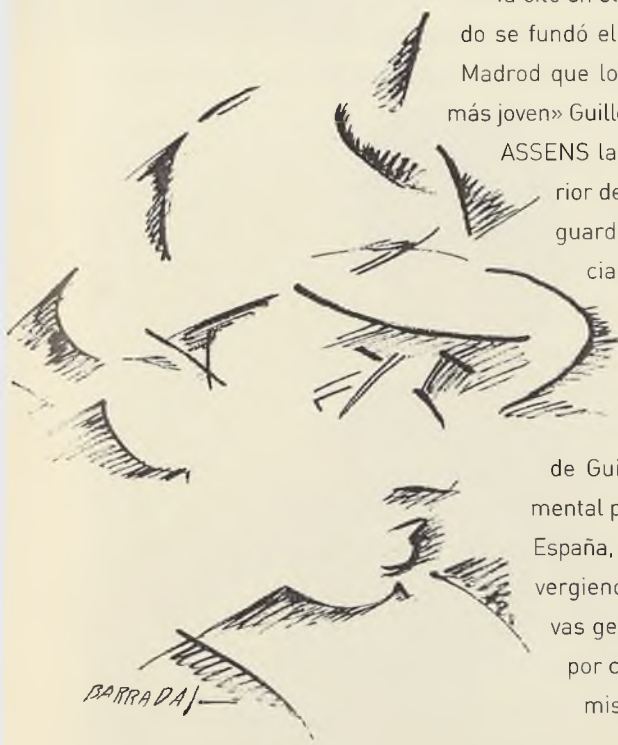
Yo creo que en 1925 cuando aparecen «La deshumanización del Arte» de Ortega y Gasset y «Literaturas europeas de Vanguardia» de Guillermo de Torre, es el año fundamental para la evolución de la vanguardia en España, creando una nueva objetividad y convergiendo con la estética cubista. Las nuevas generaciones se distinguen antes que por criterios políticos, por desertar de su misión histórica (ya llegarán los años de «vanguardias de camisa azul» y de «vanguardistas rojos» en los

treinta, o como dice Jiménez Caballero que tiene citas para todo: «la política (negra o roja) quiere, cada vez con más decisión, el hormigón armado y los grandes planos para las construcciones».

Ni el realismo, ni el racionalismo sirven para enfrentarse a la actualidad. Nietzsche hace una distinción entre vida lograda y vida malograda para señalar la nueva época de hombres vitales, uno de cuyos síntomas es el arte nuevo, que ya no es «trabajo», que no nace de la imposición, sino que es «impulso libérrimo y generoso de la potencia vital». Además, atrás queda la espantosa Primera Guerra Mundial y es lógico que surjan descreídos por todas partes, empezando por los Dadaístas. Por lo que lo nuevo es «deshumanización», el evitar formas vivas, hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte, el arte como juego y nada más, la ironía como algo esencial, eludir la falsedad y por tanto hacer una escrupulosa realización, y el arte como cosa sin trascendencia alguna.

Ortega traza las líneas de una teoría común para el arte nuevo y Guillermo de Torre ofrece una guía instrumental para informarse de las nuevas tendencias actuales sin sujetarse a norma de grupo determinado, sirviendo de orientación del «espíritu nuevo» durante la segunda mitad de los años veinte para muchos artistas, incluyendo los que no militaban en grupo ninguno pero dotaron de modernidad a toda una época. El movimiento predilecto de Torre es sin embargo el Cubismo, situando el ultraísmo y al creacionismo en su órbita: «En suma, se trata de hacer un arte autónomo, con valor propio, por encima del clásico valor de representación o trasunto, y no supeditando al modelo vital». Aunque como es lógico el medio español no daba para mucho, y es singular y en relación a ellos la respuesta que daba nuestro ínclito Jiménez Caballero

Hablando del libro de Guillermo de Torre: «...tiene algo



de patético porque imaginamos aún la vieja historia, siempre nueva y siempre vieja de España. La de Alonso Quijano, que en un lugar de la Mancha de cuyo nombre no queremos acordarnos, se sintió ultraísta (¡qué fuerte lo de Gimeno!) por influencia de unos libretos misteriosos, de demasiado voltaje, de demasiado metraje, de demasiada caballería para un caballero como él, que no tenía en su morada para responder a la incitación sino una celada de cartón, una rodela de tela metálica y un caballo de picador de toros». Como vemos, Quijotes en todas partes hasta en el Ultraísmo. A pesar del medio, el poder de absorción de éstas directrices es grande y conforman de modo decisivo el vanguardismo español, primeramente de una manera confusa y llena de timideces, pero luego de una manera constructiva dando frutos importantes y que en el campo estético adoptan como paradigma el post-cubismo y la estética alemana de preguerra.

Volvamos a MERCADAL, que regresa a España en 1927 con los frutos que ya vimos (RINCÓN DE GOYA en Zaragoza, primera obra racionalista española) y que Jiménez Caballero define «siempre alerta a la novedad literaria y artística» y que «recorre Europa como un conquistador de formas».

Antes, cuando Mercadal, abandona momentáneamente Berlín en 1925 para visitar la Exposición de Artes Decorrativas de París logrará tomar contacto con una vanguardia europea preocupada como en él en entender la forma arquitectónica». Es la Exposición de Art Decó, movimiento muy orillado por los historiadores al que actualmente se le ha dado más importancia (ver «Art Decó en España» de Javier Pérez Rojas, incluso Fullaondo y Sambricio). Allí en París encuentra el clima propicio para reafirmarse en que la nueva arquitectura es un problema de lenguaje. Afrontar la arquitectura desde la moda y no desde la ciudad y

sus problemas urbanísticos como se entendían en Berlín, aunque también. Bueno... y qué. Se le ve que pasa un poco de las exigencias utópicas de racionalismo ortodoxo y apenas habla de Ernst May, Hilbelseimer, la villa Radieuse y el urbanismo soviético. Y menos mal que mucho de esto quedó en dibujo, que sino, adios muy buenas. Más "castizo" (pero moderno) que nadie?. Más realista?. Más práctico como Zuazo?. Quizá menos delirante y utopista y sin embargo muy moderno. Ha visto ya todo, es el más informado de todos los arquitectos españoles y conoce personalmente a todos los arquitectos de vanguardias cuando no, a trabajado con ellos: «¡Que me voy a España!! Que me voy a Madrid, a los cafés, a las terrazas, a reorganizarlo todo, a vivir, a trabajar!». En vez de contactar con arquitectos más preocupados por la política o la gestión municipal (aunque también) contacta con los arquitectos más preocupados por la modernidad y la vanguardia, con estudiantes ávidos de novedades como Felipe López Delgado, y con los miembros de las otras artes: literatos, pintores, etc.

Así funda una «tienda de artes que abrieron él y Jiménez Caballero» según explica Moreno Villa en sus Memorias «Vida en claro».

El que relaciona a Mercadal con el Ultraísmo es Sambricio recogiendo un comentario de Sartoris para señalar el carácter literario de la arquitectura de Mercadal, aunque como menosprecio y denuncia. Puro purismo el de Sartoris. Para él es un poeta, no un arquitecto.

Bien, ya lo dejo. En el próximo capítulo contaré sobre las bellas axonométricas de Mercadal, influidas por los «Proun» de el Lissitzy y los bellos dibujos de Van Doesburg, así como la relación de esos dibujos con los Caligramas de Apollinaire o los poemas visuales de Huidobro, y los de «Helices» de Guillermo de Torre. Y otras muchas cosas. ■▲●



Portada de la novela "El movimiento V.P." de Cansinos Assens

Te quiero, Audrey (en el décimo aniversario de su fallecimiento)

Por José Luis Vázquez

Hace mucho tiempo que te quiero Audrey. Aproximadamente desde los 11 años, desde que te vi por televisión en **VACACIONES EN ROMA**. Siempre has sido una de mis novias favoritas junto a Grace Kelly, Ava Gardner, Katharine Hepburn, Elizabeth Taylor, Gloria Grahame, Janet Leigh, Maureen O'Hara, Lauren Bacall o Debra Paget. Siempre has sido una novia fiel, como todas las que pueblan la pantalla. Lo que pasa es que tú, al contrario que otras, dabas una imagen de chica que uno podía encontrarse en la calle o que te tocara como vecina. Al cabo de unos años resulta que no, que no hay nadie como tú, aunque hayas podido representar un ideal, un prototipo para un importante sector femenino de tu tiempo, el de chica buenecita y angelical, siempre bien educada, eso sí un poco locuela pero de la que uno siempre se podía fiar, aún siendo pareja tuya. Como le ocurría a Cecilia, la entrañable protagonista

de **LA ROSA PÚRPURA DE EL CAIRO**, me he dado cuenta, no sin haberme equivocado varias veces, que las princesas azules, las chicas como tú solo existen en la pantalla (también los chicos, por supuesto), pero que existáis ahí al menos ya me parece estupendo.

En cualquier caso, sí es verdad que has representado a un prototipo muy concreto de mujer. No sé si esto le molestará a las feministas, pero me trae sin cuidado. Nunca, jamás, ni a ti ni a nadie, te he valorado como objeto o mero florero decorativo, precisamente todo lo contrario, cada vez que te he visto en mi pantalla me has transmitido una paz de espíritu, una ternura, un cariño plena y gozosamente sentidos.

Tú, además, has reflejado como nadie en pantalla el paso de la adolescencia a la madurez en una mujer. Curiosamente, en tus primeras películas esto venía determinado por un corte de pelo. Así, tanto en **VACACIONES EN ROMA** como en **SABRINA**, era a partir de este hecho cuando comenzabas a darte de bruces con la vida. Al principio de tu carrera tus historias eran inicialmente tristes (bueno, también durante y al final) y uno deseaba fervientemente consolarte, pues después de verte siempre acababa quedando un melancólico poso de romanticismo y tristeza, una sensación difícil de explicar.

En **VACACIONES EN ROMA** tenía que cumplir con tus obligaciones de princesa heredera y no te podías quedar con un encantador e irresistible Gregory Peck. Pero a mí me consolaba pensar que las princesas también sentían dolor cuando les apretaban los zapatos en las recepciones oficiales o sociales, y no tenían ningún inconveniente en quitárselo, tal como hacías tú, ante la desazón del correspondiente preceptor. Y cuantas veces vi la película, me sentía Gregory Peck llevándote en una Vespa por las calles de Roma. Aunque no te casaras con él, siempre te quedaría el



inolvidable recuerdo del día pasado en su compañía en la «Ciudad eterna», al igual que a Ingrid Bergman y Humphrey Bogart siempre les quedaría París.

También en **SABRINA** te llevaste un chasco. Pero eso nos alegró mucho a los feúchos y bajitos. Pretendías alcanzar la luna casándote con William Holden, pero al final te quedabas con el hermano mayor de los Larrabee, el menos atractivo y aparentemente más gris Humphrey Bogart, quien a cambio te ofrecía más seguridad y firmeza. Te dabas cuenta, dolorosamente, de que a veces lo bello es inalcanzable, falso o simplemente humano, y que esas personas en las que a veces nos reparamos son más auténticas, las que nos de verdad nos quieren. Era también cuando te cortabas el pelo en París, cuando tu vida sufría una transformación. Eras una Cenicienta lánguida a la cual un viejo y simpático chef francés lanzaba una aguda disertación sobre el amor: «Cuando a una mujer se le olvida retirar el soufflé del fuego» es que está locamente enamorada».

Seguías protagonizando maravillosas películas: **GUERRA Y PAZ**, **UNA CARA CON ANGEL**. En todas estabas arrebatadora. Ibas creciendo esplendorosamente. En **GUERRA Y PAZ** no me extraña que cuanto galán aparecía en pantalla se acabase enamorando perdidamente de ti, Mel Ferrer, Vittorio Gassman, pero al final te acababas quedando con un tipo, un recio Henry Fonda que había tropezado sentimentalmente tanto como tú y que acababa encontrando en ti el sosiego, la paz que yo sentía en todo momento al contemplarte. En **UNA CARA CON ANGEL** ya te fuiste decantando hacia unos personajes más sofisticados pero no por ello menos candorosos, sensibles o idealistas. Eras una librera, una intelectual devota de una filosofía muy rara y pedante llamado, que veía transformar su vida como en el cuento de la Cenicienta pero con alguna «liger» variación. Te gustaba ese estúpido pensamiento francés y aprovechón llamado «enfaticalismo»,



del cual se reía con enorme gracia el alado Fred Astaire. Pero lo importante al fin y al cabo es que tú seguías siendo como el título de la película, una cara con ángel...y no por ello menos pensante.

Poco a poco se iban acumulando más títulos gloriosos como **HISTORIA DE UNA MONJA**. Pero claro, tú no podías acabar siendo monja, novicia o misionera puede, pero monja quiá, para nada. Las monjas, a las que respeto y hasta a algunas profeso enorme admiración, son otra cosa, tienen que ver con la cuestión mística y trascendental, y tú eras sí etérea pero también más volátil, adivinabas a una espléndida mujer tras ese cuerpo en miniatura de cervatillo o gacela al que no le pueden aplicar férreas normas. Des-

pués de abandonar definitivamente los hábitos rodaste **LOS QUE NO PERDONAN**, en la cual eras una india, o mestiza, no recuerdo del todo, adoptada por una familia de granjeros blancos, motivo por el cual te tenías que enfrentar a una sociedad hipócrita, fanática e intolerante. Te llamabas Raquel, nombre de resonancias bíblicas para una historia de similares connotaciones, y tenías un maravilloso romance con el fuerte y poderoso Burt Lancaster, fabricado a base de sugerentes abrazos en un principio y torrencial ardor al final, ello auspiciado por la cámara y el nervio narrativo del gran John Huston. Y posiblemente fue aquí donde uno ya se podía ir dando cuenta que estabas cambiando, que iniciabas una transformación, que te cortabas el cabello cinematográfico y pasabas a interpretar papeles más complejos, más de señora con serios problemas. Pero no importaba, básicamente seguías siendo la misma, una mujer encantadora.

Y con tu nueva imagen te descubrí, me sacudiste en esa joya del séptimo arte que será por los siglos de los siglos **DESAYUNO CON DIAMANTES** (DESAYUNO EN TIFFANY'S en el original). Eras, lo serás siempre, la extravagante, irrefrenable y subyugante Holly Golightly, una impenitente buscadora de felicidad a la que cegaban falsamente por momentos las fortunas de millonarios brasileños. Al final, desechabas los bienes materiales y mundanos y optabas por el chico al que de verdad querías, -aunque ello te provocara miedo-, y por tu gato. Y uno respiraba de satisfacción finalmente, a pesar de que en el aire quedaba, o flotaba una cierta tristeza y no podía dejar de olvidar las furtivas lágrimas del marido abandonado y perteneciente a otra estratosfera. Después de este terremoto en tu carrera, William Holden tuvo la plausible osadía de enamorarte en **ENCUENTRO EN PARIS**. Eras ya una mujer de mundo deseada por todo tipo de hombres. Y hasta Shirley Mac Laine se quedaría prendada de ti en esa dura, sensible y emotiva historia que en nuestro país se acabó titulado



LA CALUMNIA y donde tanto tú como la Mac Laine estabais magníficamente dirigidas por el maestro William Wyler. No parabas Audrey, te dirigían los mejores, Donen, Edwards, Quine, Huston, Wilder, Zinnemann, Wyler. Y cada vez ibas adquiriendo una mayor escualidez, lo cual ya era de por sí difícil. Eras la bella dama de MY FAIR LADY, donde de ser una florista vulgar (que no una una vulgar florista), que tú nunca lo podías ser del todo aunque lo fingieras bien, pasabas a causar admiración entre la mismísima alta sociedad que acudía a ver las carreras de caballos en Ascot. Y ello gracias a los desvelos de un engañosamente frío profesor de fonética, que acababa finalmente el muy burro demostrándote su amor. En la «hitchcockiana» y genial CHARADA eras una viuda desconcertada y atribulada que te permitías el lujo de cenar con Cary Grant en el «bateau mouche», en el barco de medianoche que hace su recorrido romántico y nocturno por el Sena, y hasta ponías (o te ponían) en jaque tu vida por un quitame allá unos sellos al ritmo de la inolvidable música de Henry Mancini, el mismo que inspirara la mítica y emblemática «moon river». En DOS POR LA CARRETERA pocas veces nadie en la historia del cine ha mostrado con más amargura, lucidez y sentimiento, tal y como lo hacíais Albert Finney y tu gracias al

genio de Stanley Donen, la descomposición, la ruptura, el ocaso del matrimonio, la fugacidad de los sentimientos y del amor inicial. Probablemente sólo Orson Welles a través de la magistral secuencia del desayuno en CIUDADANO KANE consiguió cotas tan altas y certeras sobre el tema. Más y más grandes papeles se fueron acumulando en tu filmografía, el de la ciega acosada en el espléndido suspense SOLA EN LA OSCURIDAD, por ejemplo. Hasta los dos últimos que considero verdaderamente grandes (por que tu intervención en la postrera ALWAYS. PARA SIEMPRE acabaría siendo demasiado fugaz, el de la otoñal y aún apasionada mujer de Robin Hood en ROBIN Y MARIAN y la divertida esposa de TODOS RIERON.

Hace ya un tiempo que te fuiste en cuerpo, pero tu presencia invisible, tu recuerdo, seguro que seguirán alimentando los sueños de muchos, los míos al menos. Tengo la inmensa fortuna de poder acudir al DVD y volverte a ver una y mil veces en pantalla, y es que nunca me canso de ti. Además, tal como dijera el poeta: «Aunque ya nada pueda devolver el esplendor en la hierba, la gloria en las flores, no os aflijáis, por que siempre la belleza perdurará en el recuerdo». ■▲●

Grupo TEAV, 25 años ¿son muchos?

Por José Luis Loarce El 26 de septiembre del pasado año se cumplieron veinticinco años del primer (y único) manifiesto del grupo TEAV, siglas de Taller Experimental de Artes Visuales. Esa es la fecha que figura al pie del modesto folletito de ocho páginas, sin firmas ningunas, cosido con dos grapas y con depósito legal en la imprenta Angama de Ciudad Real. Porque en dicha ciudad, de donde eran y vivían la mayor parte del grupo, nacía este colectivo y hacia ella se dirigía fundamentalmente su proyecto, aunque también incidía de algún modo en el contexto provincial.

Ha pasado ese cuarto de siglo y no tengo noticia de ninguna referencia, ni un artículo, ni una cita. Lo que fue entonces un ambicioso proyecto de renovación de las artes en nuestro medio, un latigazo alternativo al adormecimiento cultural provinciano en años de cambio político, elaborado por un pequeño grupo de artistas que rondaban los veinte años de edad y conocían bien la historia de las vanguardias artísticas, hoy parece tapado ya por el polvo de la historia. De aquel asalto, muy teórico y muy crítico, a los palacios de invierno de la mediocridad rampante, no se conocen precedentes en la historia del arte en la provincia, aparte los casos de autores individuales que participaron en momentos determinados durante la II República o acciones concretas de vanguardia (García Maroto, Miguel Prieto, Gregorio Prieto...). Era una generación sin padres que ellos reconocieran, y contra los padres (realistas) que se le adjudicaban experimentaban la necesidad freudiana del asesinato intelectual, además hermanos mayores no había (Mon Montoya, ciudarrealeno también, perteneciente a una escasa generación intermedia, se había licenciado en Bellas Artes solo dos años antes, aunque ese mismo 1977 del TEAV se producía el impacto de su obra en la Bienal de Sao Paulo). En aquel 1977 se habían producido las primeras elecciones de la democracia política y las ganas de cambiar la vida y cambiar la sociedad eran latentes en muchos ámbitos (tal vez en paralelo a otros con ninguna o poquísimas ganas de cambiar nada).

El manifiesto del 77

TEAV analizaba en su histórico manifiesto aspectos como la formación artística, los concursos, las salas de arte, los museos, la crítica y los consumido-

res de artes visuales. Entre su fraseología, por instantes heredera de un sociologismo marxista, y en el apartado de alternativa aparecían los artistas como productores o trabajadores de la imagen que se automarginaban de «los actuales sistemas y centros de aprendizaje, completamente caducos, intentando crear alternativas pedagógicas paralelas ajenas a la ortodoxia anestesiadora (...)». En la financiación se hablaba de dos vías, autofinanciación, mediante la comercialización de sus actividades y subvenciones pública y privada, si bien ésta casi se descartaba un párrafo después, al reconocer «que no se conoce ningún caso en que un grupo local de las características del Teav haya sido apoyado nunca por nadie». Pero es que tampoco antes, ni después hasta la fecha, se ha producido una alternativa tan clara -aun en su ingenuidad y voluntarismo- como la de ellos, y eso es precisamente lo que valida la alternativa TEAV como punto de ruptura con una visión social del arte manchego superada y periclitada en su época, y que, a la vuelta de un cuarto de siglo de desarrollo social, económico, político, autónomico, universitario, urbano, demográfico y cul-

El paso del tiempo puede que no haya sido muy benévolo -en lo artístico- con estos teóricos e intelectualizados pintores

Escuela de Artes y José Guerrero, durante casi un mes, hasta que un artículo sobre la exposición de Gloria Merino en la Casa de Cultura fue censurado y no publicado. La corta experiencia periodística terminó con una carta-denuncia del grupo, acompañada de firmas entre las que se encontraban pintores como Villaseñor, Antonio López, Antonio Guijarro, profesores del Colegio Universitario y el director del Museo Provincial, Rafael García Serrano, persona que apoyó en éste y otros momentos a los artistas del grupo.

Venían a ser los jóvenes artistas discolos, que había que tolerar en situación tan cambiante como aquella, pero no hasta el punto de permitirles socavar los cimientos que sostenían las viejas figuras de la plástica local, los santos de la pintura manchega eran intocables. Han pasado 25 años y los budas del arte local, alguno incluso endiosado fuera incluso de las fronteras nacionales, siguen siendo vacas sagradas. Me pregunto si hoy sería asumible aquí un artículo como el censurado, si no sobre la misma pintora (que, dicho sea de paso, se mantiene fiel a su línea pictórica) sobre otros intocables, vivos o no, que hoy son objeto de veneración social e institucional.

La experiencia TEAV dio para poco. Un programa semanal en Radio Popular, Caleidoscopio; una revista que se quedó en la maquetación y dos exposiciones más: Sobre el papel (Ciudad Real, Banco de Santander, 1979) y Libertalia (Madrid, Aula de Artes de la Complutense, 1981). Ésta última la firmaban los tres únicos componentes que quedaban, los pintores Miguel Ángel Mila, Carlos Muñoz y Santiago Vera. Una tripleta que había resistido a bordo del barco hasta el final, curiosamente la imagen gráfica de esta [excelente] exposición eran tres mástiles de barcos sin velamen alguno. En el texto de esa muestra, leemos en un

pesimista tono de paráfrasis lo que sería el último parte de guerra del colectivo, especie de manifiesto testamental sin firma con el significativo epígrafe «Libertalia o las miserias de la utopía»: «[...] todo quedó en un intento marginal, de poco alcance, inofensivo al sistema establecido; fue uno de esos clásicos 'retornos a la naturaleza' a los que estamos acostumbrados.» TEAV, como se decía en ese mismo impreso de Libertalia, desapareció víctima «de un proceso de crítica interna tan voraz como constructivo».

Con nombres y apellidos

A todo esto, ¿quiénes eran los TEAV y qué ha ocurrido con ellos? En el citado manifiesto y foto de los once, además de los tres pintores que echaron el cierre en 1981, están Nino Velasco, polifacético dibujante y diseñador gráfico, el también pintor y Grafista Antonio del Valle, y el pintor y escultor Fernando Kirico. Los cinco nombres restantes la verdad es que no tuve ocasión de conocerles, como tampoco su obra o sus trayectorias posteriores. Aunque pertenezco a la misma generación TEAV, incluso tuve como compañero en las aulas del Colegio Universitario a uno de los pintores miembros, debo confesar que habría compartido buena parte de su análisis de la realidad, pero no viví in situ la peripecia local en los años TEAV, que coinciden con mi período madrileño, siendo años después de su disolución cuando uno se incorpora más de lleno a una actividad de crítica artística local y provincial. Sí me considero en buena medida compañero de viaje de algunos de sus artistas, cuyas carreras posteriores he seguido con interés, por lo que cuento con el suficiente alejamiento pero la necesaria cercanía e implicación (se trata de mi ciudad, de mi medio, de pintores amigos algunos de ellos) para verlo con cierta frialdad.

El paso del tiempo puede que no haya sido muy benévolo -en lo artístico- con estos teóricos e intelectualizados pintores. Nino Velasco, tal vez el mayor en edad y más experimentado, escribió en 1979, en su vitriólico opúsculo de 54 páginas, Ciudad Real, mi amor, que el grupo, «tras un arranque muy fuerte y bienintencionado, no han vuelto a dar señales de vida» y calificaba la exposición del 77 así: «a pesar de su calidad mediocre y un montaje muy defectuoso, tenía la virtud de intentar algo distinto y conseguir un contacto más directo con la gente». Nino marchó a Madrid, donde trabajó como ilustrador, y murió hace unos años, olvidadísimo de aquel librito semisecuestrado por la delegación provincial de Cultura que algunos no olvidamos, como tampoco su agreste y algo volcánica personalidad. También escapó a Madrid, Antonio del Valle, creo que relacionado ahora con el mundo de la música y el diseño. Al diseño profesional en exclusiva se dedica M.A. Mila, uno de sus principales activos teóricos, ahora radicado en Toledo después de un período en el extranjero. Carlos Muñoz ya está arraigado en Bruselas, donde ha tiempo no expone. Santiago Vera, evolucionó como artista del posexpresionismo a un conceptualismo oscuro y mineral, muy alejado de su ciudad hace tiempo, vivió en Brasil y Granada. Kirico, artista y profesor en la Escuela de Artes de Ciudad Real, es el único del colectivo que permanece en su ciudad de nacimiento, donde hizo alguna exposición muy notable pero ha bajado notoriamente sus apariciones en solitario, él me confirmará que no ha olvidado el espíritu TEAV. La idea, como pretendían en fin, de crear en la ciudad un centro de producción artística estable que evitara a los artistas emigrar a Madrid, hemos visto en lo que terminó. En general, y pasado el tiempo, tengo la sensación de que sus artífices lo tienen muy olvidado, ni hablan, ni

Foto de familia y del texto del grupo TEAV, con motivo de la primera exposición del grupo, Ciudad Real, diciembre 1977

les interesa demasiado. Cuando nos vemos lo cierto es que nunca surge este tema en la conversación.

En 1986, con motivo de una estupenda muestra, Mano a mano, que Mila y Vera hacían a dúo en el Museo Provincial, contestaban en una entrevista, respecto a mi pregunta sobre cierta nostalgia TEAV, que no había allí el menor componente melancólico, de vuelta al pasado, sólo eran dos amigos que cotejaban sus líneas de trabajo. Ya creo que pocas veces se encontrarían pictóricamente. Sus caminos artísticos, como los de los restantes, irían por separado.

Han pasado 25 años y todavía nos preguntamos algunos si de verdad la alternativa de cambio ideológico de TEAV es poco más que una antigualla algo endogámica. La batallita joven de noches disipadas y acaso dipsómanas, de días divertidos y no precisamente luminosos, cuando el arte a veces se confundía con la vida. ■▲●



TALLER EXPERIMENTAL DE ARTES VISUALES

Teav es un grupo de pintores, dibujantes, fotógrafos, ceramistas, etc. que trata de hacer cosas especialmente buenas. Ubicado en Ciudad Real, su ámbito de acción no tiene límites geográficos. Esto quiere decir que va a tratar de moverse a escala nacional e internacional siempre que sea posible. Es un grupo experimental; o lo que es lo mismo, investigador. No cree, pues, en valores demasiado estables, aunque respeta todos los valores respetables del presente y del pasado.

No tiene miembros fijos; se trata de una casa con las puertas muy anchas, lo que facilita el acceso a ella y, por supuesto, la salida. Naturalmente, tampoco tiene estatutos, porque para trabajar no hacen falta.

Trata de marginarse de los actuales canales de difusión de la obra artística, lo que no quiere decir que tenga muchas cosas en contra de estos canales. Desde luego, las pocas cosas en contra que tiene, son fundamentales.

Teav tiene un amplio repertorio de acciones planteadas para el futuro con un objetivo especial: crear un punto de descentralización de las artes visuales en Ciudad Real, de tal modo que sea importante venir a esta ciudad para trabajar o exponer.

Teav nació en el verano del 77 bastante informalmente y sus primeras e históricas reuniones se celebraron en la chocolatería "La Gran Vía". Sus componentes iniciales eran de Ciudad Real; actualmente se ha sumado más gente de otros lugares y se espera que la ola vaya en aumento.

Teav no es un grupo especialmente modesto. Tampoco sus miembros son demasiado patulantes. Pero si creen con obstinación que el camino emprendido es correcto, necesario y estimulante.

La exposición que Teav presenta en el Ayuntamiento de Ciudad Real es su primera manifestación pública, y tiene, por lo tanto, todos los inconvenientes de un debut. Entiéndase, pues, no como un trabajo definitivo o redondo, sino como un inquietante prólogo.

La arquitectura popular manchega en la pintura de Gregorio Prieto

Por Javier García-Luengo Sin lugar a dudas, podemos calificar a Gregorio Prieto (Valdepeñas, 1897-1992) como uno de los máximos representantes de la pintura manchega, y ello es debido a diversos factores. En primer lugar, si otras áreas geográficas españolas contaron con un importante desarrollo del regionalismo pictórico a finales del siglo XIX y principios del XX, (Andalucía o Asturias, donde despuntaron artistas de la talla de los Zubiaurre, Romero de Torres o Nicanor Piñole), La Mancha había sido una tierra prácticamente desconocida desde el punto de vista pictórico hasta la llegada de Prieto, salvo contadas y no por ello menos ilustres excepciones -Ángel Andrade-, incluso a pesar de la importancia que durante el Romanticismo tuvo la figura de Don Quijote, que reunía en sí muchas de las esencias por antonomasia de La Mancha.

El paisaje de las tierras del Caballero de la Triste Figura, sus habitantes, tradiciones, costumbres y leyendas serán una constatación iconográfica en el particular universo estético de Prieto. Mas, por otra parte, el sólo hecho de que el valdepeñero abarcase los referidos temas en su obra, en modo alguno justificaría la afirmación con la que abrimos el presente artículo. Y he aquí otro de los principios determinantes para entender la aportación de G. Prieto a La Mancha como motivo pictórico, pues, junto a la intensidad y hasta cierto punto el descubrimiento del tema, se halla la fuerza expresiva y el modo de interpretar la tierra que le vio nacer en cualquiera de sus facetas a partir de los más diversos lenguajes artísticos.

De todos es conocida la larga trayectoria biográfica y artística del pintor, trayectoria que acompañada de su inquietud y necesidad expresiva le llevó a experimentar en diferentes movimientos plásticos del siglo pasado. Por esta razón, Prieto verá los campos y tierras de la llanura manchega desde diferentes estilos y tendencias destacando, ante todo, la garra de su impronta personal, la re-creación de su original concepto de la esencia manchega mediante una particular vivencia de la que siempre, incluso en la prolongada lejanía, fue su amada tierra natal.

Dentro de la riqueza iconográfica que esta región ofrece, va a destacar el interés de Gregorio Prieto por el paisaje, algo en absoluto extraño, pues desde sus inicios hasta el final de sus días la pintura de paisajes y jardines ocupó

buna parte de su quehacer. Este género le permitía experimentar con lo que siempre fue una pasión: la luz y los efectos de ésta sobre el color y la materia. A través del disfrute en la contemplación del paisaje y en su aprehensión, Prieto llegará a la existencia, a la realidad de las gentes que habitan esos campos y villas, unificándose, por tanto, en estas obras paisaje y paisanaje.

Arquitectura popular

Estrechamente ligado al referido concepto de paisaje en general y al de La Mancha en particular, hallaremos la importancia ideológica y estética de la arquitectura popular como seña de identidad, como lugar en el que el hombre de La Mancha vive y desarrolla su actividad, pero también por las connotaciones estéticas, artísticas y/o artesanales intrínsecas.

La arquitectura popular manchega va a ser mucho más que un simple motivo iconográfico en la pintura de Prieto, pues las casas, patios y, por su puesto, los molinos, marcarían desde la niñez, a través de diferentes experiencias estéticas, la esencia de su teoría y práctica artística. Los muros encalados en blanco y añil, sus

Patio manchego (h. 1930-1935)
Colección Ferrer Blanco, Salamanca



estructuras tectónicas, los tapiales de cal y canto le llevan a percibir de otro modo la realidad, e incluso a cambiar su concepción plástica y formal. Así, cuando a principio de los veinte, tras el postimpresionismo inicial de su carrera, vuelve a tomar contacto con La Mancha, con su paisaje y arquitecturas, redefinirá ya para siempre los derroteros de su pintura, tal y como él lo relataría años más tarde: «Mi impresionismo pictórico -árboles, prados...- se concentraba en fuerza constructiva, y, metamorfoseando en bloques de calles casas y callejones, nació seguidamente en mí la fuerte y adusta solidez tectónica como un paso repentino de adolescencia a madurez».

«Sobre aquellos prados de El Pualar y aquel mar que por primera vez viera en Alcortá, se antepusieron esos bloques macizos de la Mancha, monumentales cual pirámides egipcias, al mismo tiempo que esa planicie sin belleza superficial se revelaba en mi destino pictórico, por el camino del amor, como infinitamente bella¹.»

No obstante, el gusto que siempre mostraría Prieto por la arquitectura popular manchega se inscribe en el interés que la Generación del 27 -re-

cordemos que G. Prieto ha sido considerado como pintor del referido grupo²-tuvo por unir tradición con modernidad, o en palabras de J. Tusell, lo popular culturizado³. En este sentido, cuando Prieto abarque el paisaje manchego, lejos de hacerlo al modo del ajado postromanticismo folklórico, lo dotará de una modernidad que a la par, como hemos visto en sus palabras, le descubrió precisamente el resabio popular de las típicas construcciones manchegas. El tratamiento formal e iconográfico de las calles, corrales o casas manchegas que aparezcan en sus óleos, estarán lejos de cualquier localismo, y muy cercanos, en cambio, a una idea universalista de concebir el arte de la pintura, máximo si tenemos en cuenta que hablamos de un personaje que pasó buena



Molinos de Consuegra [h. 1950]
Fundación Gregorio Prieto

Molinos de Consuegra (h. 1950)
Fundación Gregorio Prieto

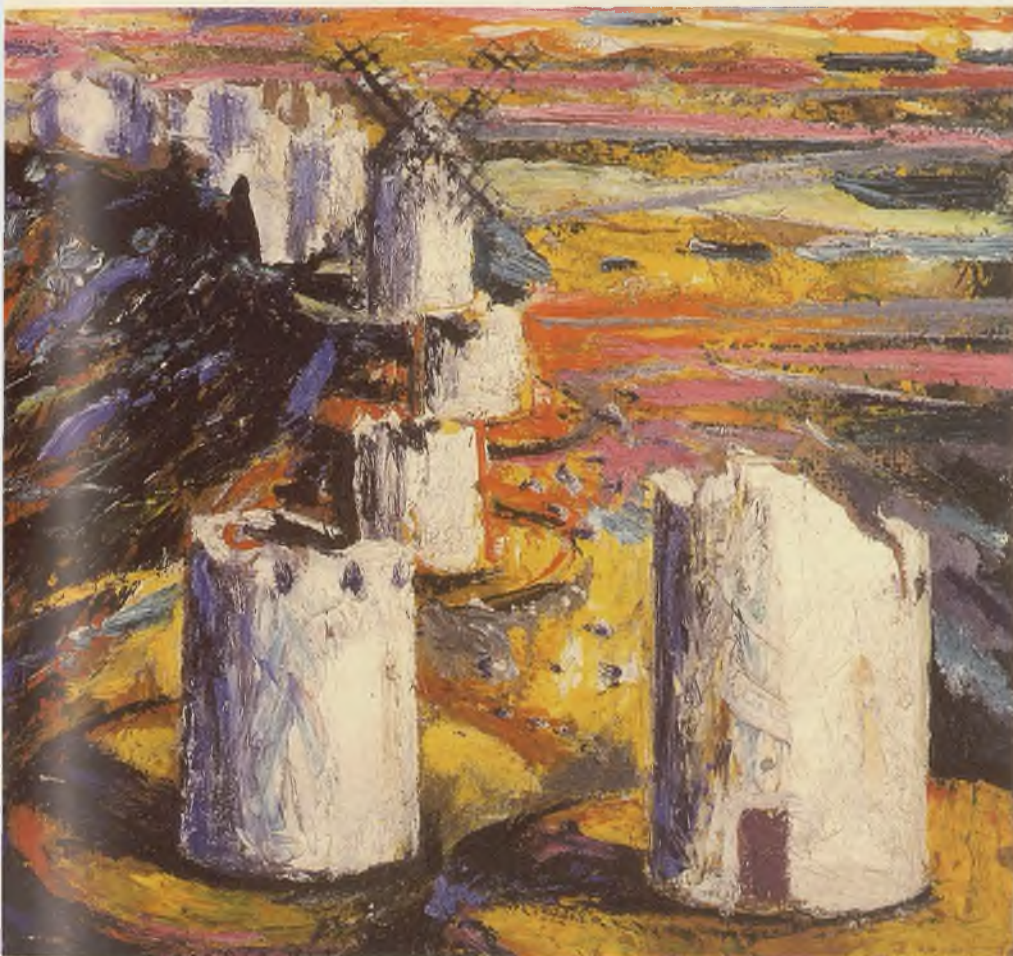
parte de su vida en Roma y Londres, amén de otras estancias por diferentes centros europeos. De hecho, Prieto seguirá pintando patios y casas manchegas aún cuando se encuentre lejos de España, buscando integrar en ellos su recuerdo con algunas de las experiencias de lo aprendido en estos países. Por consiguiente, el concepto universal-local que alumbra toda la trayectoria de nuestro pintor y

que vamos a apreciar especialmente desarrollado a la hora de abordar el tema de las construcciones tradicionales manchegas, también se imbrica en los postulados del ya referido grupo del 27.

Varios serán los modos en que Gregorio Prieto pinte la arquitectura manchega. En unas ocasiones sus construcciones más características se integran con el paisaje natural donde se hallan, veremos así pueblos de blancas casonas expandidas en medio de la gran llanura, o podremos advertir la presencia de un molino en la lontananza de un otero; en otras, sin embargo, trabaja dentro de lo que podríamos calificar como paisaje urbano manchego, a saber, la vista de una larga calle flanqueada por casas de encortinadas puertas, o la imagen de la plaza del pueblo; y, por fin, Prieto fue un verdadero entusiasta de los rincones íntimos de las casas manchegas, especialmente de sus patios y zaguanes, dándose con prolijidad a representar estos espacios tan caros a él por los recuerdos de su niñez, pues fue en estos patios donde vio por vez primera la luz, donde dio sus primeros pasos, sus primeros juegos, su primera experiencia con el blancor de la cal...

Modernidad pictórica

Es en los inicios de la tercera década de siglo cuando registramos los óleos donde las construcciones populares manchegas tomarán ya carta de naturaleza en su trayectoria, precisamente, como señalamos anteriormente, al descubrir en éstas una esencialidad acorde con la búsqueda de la modernidad pictórica, que en este momento se orientaba hacia el postcubismo acuñado por Vázquez Díaz. Una de las obras más representativas de lo que decimos será Paisaje de Campo de Criptana, donde la clara y bri-



Paisaje de Campo de Criptana
[h. 1923-1925] Fundación Gregorio
Prieto

llante luz meseteña le permiten jugar con unos colores sobrios a la par que atractivos, lo que unido a la estructuración aristada y cubicular propia de las construcciones, dará como resultado una obra que partiendo de la tradición estará plenamente imbricada en el aludido concepto de modernidad.

Desde entonces, Prieto gradualmente abandona la investigación de las construcciones de su tierra a través de los rígidos esquemas cubistas, para centrarse en el estudio y representación de los mismos sin más guía que la propia sencillez de los tapiales, el relieve de la piedra, la textura del ladrillo y el color de los enfoscados, jugando sobre todo con la espiritualidad que encarna la luz reflejada en paredones y muros. Con este bagaje, cuando Prieto recale en tierras italianas y griegas a partir de 1928, y recorra y pinte sus olvidados pueblos con sus construcciones más genuinas, llevará a cabo la realización de unas obras, junto a sus conocidos cuadros de ruinas clásicas, en las que busca la integración entre lo vivido en la arquitectura manchega y lo sentido ante la de estos pueblos. Una vez más, el pintor valdepeñero, desde los testimonios del pasado, asimila la modernidad europea, que en este periodo de entreguerras se centraba en el llamado retorno al orden.

Y es que Prieto nunca olvidará la fascinación producida por La Mancha y sus construcciones, siempre llenas de nuevos referentes, de nuevas experiencias estéticas. Por ello, durante su estancia en Inglaterra continúa trabajando sobre estos temas, de hecho era frecuente ver colgados en sus exposiciones de Londres, Oxford o Edimburgo cuadros titulados, Calle de La Mancha, Patio Manchego, etc. Dichas obras constituirán una vía de escape al paisaje in-

glés. Paisaje, por otra parte, siempre adorado y sublimado por el pintor. Además, la carencia de una luz tan intensa como la española había hecho que su plástica se centrase en la aplicación generosa del óleo, consiguiendo así el relieve y la plasticidad que no propiciaba su luz. Esta técnica era especialmente idónea para abordar la arquitectura manchega, al conseguir por este medio destacar la emoción sentida ante la áspera sensualidad, tan singular, por otra parte, a su monumental sencillez.

Todo ello llegará a su eclosión cuando Prieto vuelva España definitivamente en 1950, pues en el periodo que ahora comenzaría, conocido como Época de exaltación hispana⁴, (Prieto se daría con prolijidad a pintar y dibujar distintas ciudades de España, así como los restos de las diferentes culturas que por la Península habían pasado), La



Mancha y su arquitectura tendrán una presencia y una connotación especial. En efecto, los pueblos de la región de Don Quijote serán un continuo referente. Para el pintor, sus construcciones más tradicionales vendrán a ser una metáfora, el símbolo de una gente que en su vivir diario y en su sacrificado trabajo hicieron una España rica en su historia y profunda en su arte. Exaltando y rindiendo homenaje a la región con la que se siente más identificado, a través de su obra y de su tesón, Prieto incide en el consolado anhelo por su país.

Pero la arquitectura manchega no solo ocupará los pinceles de Prieto, ya que desarrollará un importante papel como teórico a la hora de defender y exaltar La Mancha y su arquitectura, especialmente alguna de sus construcciones más genuinas, como son los molinos de viento⁵.

Durante la última gran etapa del pintor apreciaremos en las obras dedicadas a la arquitectura popular manchega la confluencia de la técnica pictórica anterior con la explosión de alegría tras el reencuentro con su amada tierra después de años de ausencia. Tendremos así obras ubicadas en el conocido como fauvismo ibérico, lienzos ricos en materia pictórica, que plasmarán perfectamente la admiración por las texturas de los muros manchegos, interés encuadrable, no obstante, en la emoción estética que ahora Prieto desarrollará por lo táctil. Junto a ello encontraremos un absoluto estallido de color, incluso hasta llegar a la fosforescencia, propiciado por la corriente estética ya aludida, pero sobre todo por el enajenamiento y renova-

do fervor ante la luz de España, de La Mancha. Serán estas obras, por tanto, la imagen de una arquitectura vista a través de su original mirada, dotadas de una sensualidad táctil, lumínica y cromática; óleos densos, abigarrados, consiguiendo, en definitiva, una imagen absolutamente arrebatada, personal, amorosa, espiritual, incluso metafísica, de la arquitectura popular manchega, una arquitectura que también fue ampliamente dibujada por él, pero eso ya son trazos para otros papeles. ■▲●

Notas

1. Prieto, G.: *La Mancha de Don Quijote*. Clavileño, Madrid, 1953, págs. 11 y 12.
2. García-Posada, M.: *Acelerado sueño. Memoria de los poetas del 27*. Espasa, Madrid, 1999, p. 20.
3. Tusell, J. Prólogo a Prieto, G.: *Cernuda en Línea*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1981, p. 5.
4. Ramírez de Lucas, J.: *El pintor Gregorio Prieto*, en Gregorio Prieto. *Exposición antológica*. Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, Ciudad Real, 1987, p. 24.
5. Los dibujos y óleos de Prieto constituyen en sí mismos una defensa para la arquitectura popular manchega, pues además de exaltar su estética y difundir su conocimiento, en muchas ocasiones sus pinceles recopilaban rincones y construcciones hoy ya perdidas, erigiéndose dichas obras como auténticos documentos históricos. Junto ello hay que destacar su importante labor como teórico, escribiendo sobre la arquitectura popular manchega con auténtica vehemencia en diferentes artículos y monografías, entre las que destacamos, por la importancia que el tema tuvo en su trayectoria: Prieto, G.: *Los molinos*. Col. Temas españoles, n.º 382, Publicaciones españolas, Madrid, 1958; y *Molinos*. Editora Nacional, Madrid, 1966.
6. Como afirma Corredor Matheos, en esta época frente a los óleos de Roma y Grecia, en los temas manchegos y españoles en general, predominan los valores propiamente pictóricos. Corredor-Matheos, J.: *Gregorio Prieto*. Fundación Gregorio Prieto, Madrid, 1998, p. 102.

Agradecimientos: FUNDACIÓN GREGORIO PRIETO y a don Miguel Ferrer

Noticias de Formas

PREMIOS DE ARQUITECTURA 2002

La Casa Madrigal en Tomelloso, firmada por los arquitectos **Bernalte-León y Asociados**; el edificio del Colegio Público "Jesús Ruiz de la Fuente" de Alcázar de San Juan, de **José Antonio Ramos Abengózar** e **Ignacio Vicens**; y el Teatro Auditorio de Guadalajara de **Luis Rojo de Castro**, **Begoña Fernández-Shaw** y **Angel Verdasco Novaldos**, han sido los tres ganadores, respectivamente, de los Premios de Arquitectura de Castilla-La Mancha, convocados conjuntamente por la Consejería de Educación y Cultura y el Colegio de Arquitectos de la región. Estos premios están dotados con 12.000, 6.000 y 3.000 euros y en la presente edición se referían a obras de promoción pública y privada terminadas en los

años 2001 y 2002. A esta convocatoria se presentaron treinta y ocho obras; de entre ellas el jurado realizó una selección previa de diez.

Los Accésit fueron concedidos a la rehabilitación del edificio para vivienda unifamiliar "Adagio de Luz", en Toledo; veinte viviendas y la sede del Colegio Oficial de Aparejadores de Albacete y una vivienda unifamiliar en Humanes de Mohadano, en Guadalajara.

PRESENTACIÓN DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO DEL AEROPUERTO

Javier Bernalte, del Estudio **Bernalte-León y Asociados** presentó el proyecto arquitectónico de la terminal del futuro Aeropuerto de Ciudad Real, un proyecto que fue presentado a los medios de comunicación con la presencia de **Juan Antonio León Triviño**, presidente de Ciudad Real Aeropuerto. "Como una lastra de tierra caliza del campo manchego", definió Bernalte el proyecto, funcional y adaptado a las características de la zona, "para dominar de forma óptima la radiación solar y la intensa luz, pro-

pia de nuestro clima".

La terminal de pasajeros deja abierta la posibilidad de futuras ampliaciones y dará cabida con comodidad al millón de pasajeros que los estudios realizados vaticinan en el primer años de vida del aeropuerto **Don Quijote Airport**. En el acto de presentación estuvo presente el presidente del Colegio, **Ramón Ruiz-Valdepeñas**, junto a otros arquitectos.

LA GALERÍA ALEPH EN LA FERIA INTERNACIONAL DE OPORTO

La Galería Aleph, de Ciudad Real que dirige **Alicia Arteaga** ha estado presente en la Feria Internacional de Oporto, "Portoarte 2003" que se celebró del 15 al 18 de mayo. En esta Feria se mostraron obras de **Nacho Arteta**, **Isabel Ferrero**, **Pedro Lozano**, **Manuela**

Casa Madrigal



PINTURA
ESCULTURA

Noticias de Formas

Martínez, Juan Mendiguchía, Diego Muñoz, Elena Poblete, Javier Santurtún y Yolanda Studzińska. La galería de arte contemporáneo de la capital ha asumido este nuevo reto de participar su primera muestra internacional junto con algunas galerías españolas y de otros países como Australia, Japón, Alemania, etc.

"Portoarte 2003" está avalado por el Museo de Arte Contemporáneo de Portugal, La Fundación Serralves y otras instituciones portuguesas como la Universidad, Escuelas de Arte, Asociaciones empresariales, Museos, etc.

PATRIMONIO INDUSTRIAL: DEFENSA, CONSERVACIÓN Y USO

Organizadas por la Universidad de Castilla-La Mancha, se celebraron del 24 al 27 de Marzo las Jornadas sobre Patrimonio Industrial: Defensa, Conservación y Uso, que tuvieron como escenario el Centro de Estudios Universitarios de Puertollano. Algunos de los ponentes participantes fueron: Julián Sobrino Simal, de la Universidad de Sevilla; Jaime Gálvez Ruíz y Diego Pérís, de la Universidad de Castilla-La Mancha; Elisa Povedano, de la Universidad Carlos III, José María Mantecón, de la Fundación Riotinto, (Huelva) y Joaquín Luengo y Miguel Angel Aranda de Gestión y Planificación de Minería S.L. entre otros.

Las Jornadas terminaron con una mesa redonda sobre La Conservación y puesta en uso del Patrimonio Industrial en Puertollano y el Valle de Alcudía, moderada por Raúl Menasalbas, director del Museo Municipal de Puertollano.

EXPOSICIÓN MANCHA 10

El Museo Municipal Manuel López Villaseñor acogió una nutrida exposición del llamado grupo Mancha 10 un colectivo de pintores manchegos que decidieron unirse a principio del año 1992, bajo la dirección José Luis Marchante. Formado, en principio, por diez artistas, en la actualidad está integrado por siete.. Todos tienen como denominador común el haber nacido en la provincia

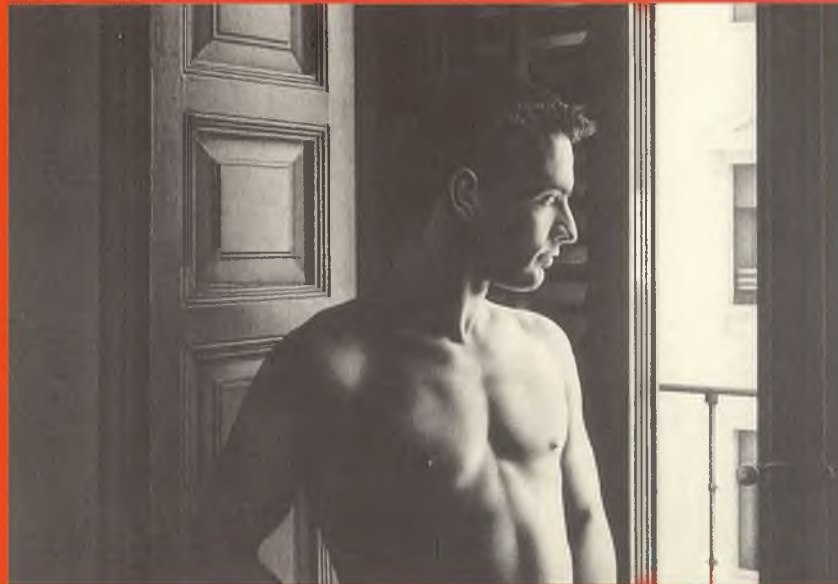
de Ciudad Real.

En esta exposición se han podido ver obras de Jose Manuel Exojo, Fermín García Sevilla, Félix Huertas Blanco, Joaquín Morales Molero, Feliciano Moya Alcaide, Julián Peco Rodrigo y Emiliano Vozmediano López.

Las exposiciones de Mancha 10 son muy bien acogidas por su variedad de estilos, contrastes, formas, texturas y colores, con obras de gran y mediano formato en obras de vanguardia, moderna, conceptual, poética,clasicista, gestual, etc.

DEBATES EN PÚBLICO: EL PRECIO DE LA VIVIENDA

Dentro de sus habituales Debates en



"El rostro del deseo",
de Joaquín Morales
Molero

Noticias de Formas

Público, el Colegio de Arquitectos organizó el debate correspondiente al mes de marzo con el título: "El Precio de la vivienda". En esta ocasión participaron como ponentes: Eduardo Gascón, arquitecto; Bienvenida Pérez, presidenta provincial de Amas de Casa, Consumidores y Usuarios Calatrava; Emilio Sánchez, abogado y agente de la Propiedad Inmobiliaria y Alberto Guzmán, director de zona de Caja Madrid en Ciudad Real. El colegio de Arquitectos pretende con la organización de estos debates, llevar hasta la opinión pública aquellos temas que afecten, no sólo al colectivo de arquitectos, sino a la opinión pública en general, con la finalidad de crear un foro de opinión donde se expongan y

analicen temas de interés general para la ciudadanía.

En ocasiones anteriores se han debatido temas como El Parque Temático Reino de Don Quijote; el Aeropuerto Ciudad Real o la reforma de la LOTAU.

Estos debates son abiertos y se realizan con la presencia de los medios de comunicación.

PRIMERA PIEDRA DEL CENTRO DE ALZHEIMER

En el pasado mes de mayo se procedió al acto de la colocación de la primera piedra del Centro de Respiración para Enfermos del Alzheimer, obra de los arquitectos Francisco Racionero de la Calle y Miguel Ángel García Navarro. El edificio, de tres plantas, supone una in-

versión de 814.000 euros y dará respuesta a las necesidades de los enfermos y de sus familias. El Centro contará con un servicio de urgencias, dotado para que los enfermos puedan pernотar.

En el acto, la presidenta, María del Mar Garrido, agradeció la colaboración y el apoyo económico de las instituciones y firmas que han hecho posible la realización de este proyecto, duramente gestado durante cuatro años y que ahora por fin es una realidad. La primera piedra fue puesta por los propios enfermos en presencia de José María Barreda, vicepresidente regional y otras autoridades locales y provinciales.

Casa M

FORMAS

DE ARQUITECTURA Y ARTE

Boletín de suscripción



Recortar y enviar

COLEGIO DE ARQUITECTOS
CIUDAD REAL

Apellidos _____	Nombre _____
Calle _____	Nº _____ Piso _____
Localidad _____	C.P. _____
Provincia _____	Tel. _____ NIF _____
Suscripción: Anual (4 números trimestrales) 15 euros	
Entidad bancaria _____	
Código entidad _____	Sucursal _____
D.C. _____ Nº de cuenta _____	
Firma _____	

Nota: la suscripción se abonará por adelantado

C.O.A. CASTILLA-LA MANCHA
Obispo Hervás, 5. 13002 Ciudad Real
Tel.: 926 21 21 15. Fax: 926 21 22 81
www.arquitectos-ciudadreal.com
E-Mail: coacmcr@arquinex.es

Noticias de Formas

EXPOSICIONES DURANTE EL FESTIVAL DE TEATRO CLÁSICO DE ALMAGRO

Para esta XXVI Edición del Festival Internacional de Teatro Clásico, el nuevo Museo Nacional del Teatro va a llevar a cabo un primer ensayo general antes de su apertura oficial abriendo algunas de sus salas para acoger, en el tiempo del Festival, dos exposiciones que rinden homenaje a dos momentos importantes en la historia del Museo: al Teatro Real, lugar y actividad que en 1911 dieron lugar a la necesidad imperiosa



de crear el Archivo-Museo de este teatro, que es base del actual Museo Nacional del Teatro. Por otro lado se pre-

tende recordar la figura de José Tamayo, recientemente desaparecido, a través de una selección de la magnífica donación que hizo de más de quinientos dibujos preparatorios para escenografía y vestuario junto a varios cientos de fotografías, programas, carteles y vestuario procedentes de más de cincuenta años como director de las compañías "Lope de Vega" y "Amadeo Vives", y su labor frente a los teatros Español y Bellas Artes de Madrid.

Ambas exposiciones son un exponente sustancioso de todo cuanto guarda en sus fondos el Museo del Teatro y, como anticipo a su próxima apertura, empieza a mostrar de manera ordenada su rico patrimonio.

La Iglesia de San Agustín de Almagro, vinculada al Museo como sala de exposiciones temporales, es el marco adecuado para la exposición dedicada al "Teatro de Arte" de Gregorio Martínez Sierra, y a Catalina Bárcena, que fue la primera actriz de esta singular formación teatral, base imprescindible para entender la gran renovación estética que, a partir de 1916, afecta a todo el

teatro español de la primera mitad del siglo XX. Los principales creadores de la primera vanguardia artística española: músicos, pintores, diseñadores, poetas y dramaturgos, colaboraron junto a Martínez Sierra para que el teatro español estuviese situado al mismo nivel del resto de los teatros europeos. Las tres exposiciones están dirigidas por el director del Museo Nacional del Teatro, Andrés Peláez, y han sido diseñadas por la empresa ciudadrealeña El Gremio diseño.

Por otro lado, en el espacio del antiguo Museo Nacional del Teatro se expone una muestra dedicada a Buero Vallejo, de la que se ha editado un catálogo. La muestra, comisariada por Manuel Lagos y diseñada por el escenógrafo Andrea D'Odorico, pretende ser una retrospectiva a través de la obra de Buero y el contexto histórico en que se sitúa, granada por textos y dibujos autógrafos del propio autor. Un personalísimo recorrido recrea la imagería del mundo del autor nacido en Guadalajara. La exposición permanecerá abierta hasta septiembre. ■■■

