



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

# La ventana

Referente en el arte contemporáneo  
Aportaciones a la escultura desde un proyecto personal

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

M. Carmen Martínez Samper

Dirigida por:

Dra. Amparo Carbonell Tatay

Dr. Jaime Chornet Roig

Valencia, diciembre de 2015



Imagen:

*Paisaje visto a través de la ventanilla de emergencia del AVE Zaragoza\_Sevilla.*

Fotografía digital.

Carmen M. Samper, 2014



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS  
DEPARTAMENTO DE ESCULTURA

Programa Doctorado: ARTES VISUALES E INTERMEDIA

Tesis doctoral:

**La ventana.  
Referente en el arte contemporáneo.  
Aportaciones a la escultura desde un proyecto personal.**

Presentada por

**M<sup>a</sup> Carmen Martínez Samper**

Dirigida por

**Dra. D<sup>a</sup> Amparo Carbonell Tatay  
Dr. D. Jaime Chornet Roig**

Valencia, diciembre de 2015



## **Agradecimientos**

A mis directores, Amparo Carbonell y Jaime Chornet, por su dedicación y aportaciones al proceso de investigación.

A Santiago Martínez y José Manuel Vilar por compartir su poética y su sabiduría conmigo.

A Elena López, Irene Mombiela, Holga Méndez, Silvia Martí, Julia Fernández P., Luisa Esteban, Elisa Sánchez y Rebeca Morgan. Durante años hemos compartido el trabajo y la forma de mirar por la ventana.

A mis amigos de siempre. Especialmente a mi inolvidable Ana Cris Moreno, que siempre estuvo conmigo en cada uno de los momentos importantes de mi vida y trayectoria.

Por último, a mis padres. Son quienes me dieron la oportunidad de estudiar, de conocer nuestro entorno, la forma de vivir. La base del conocimiento se la debo a ellos. Y con ellos, a mis hermanos.

Los más importantes son quienes quedan para el final. Los que han sabido llevar mis ausencias: Fernando, Julia y José. Creo que han crecido en un espacio poético y son más sensibles gracias a lo aprendido.



**La ventana.  
Referente en el arte contemporáneo.  
Aportaciones en escultura desde un proyecto personal.**

***Resumen (Castellano)***

La ventana como elemento arquitectónico ha marcado la estética de las construcciones a lo largo de la historia. La herencia patrimonial, su rica tipología, su vinculación con el medio y sus connotaciones culturales hacen de ella un claro referente para elaborar una relectura contemporánea desde el arte. La hipótesis que planteamos pretende demostrar que la confluencia entre el patrimonio cultural y el arte contemporáneo es posible.

Partimos de una investigación previa, desarrollada durante los cursos de doctorado (2001-2002), en la que por medio del trabajo de campo se realizó una catalogación de las ventanas de la Comunidad de Albarracín (Teruel). El trabajo de análisis posterior nos ha aportado un conocimiento no solo tipológico sino teórico que nos ha permitido afianzar esta investigación en la que se vincula la arquitectura con el ámbito escultórico.

Planteamos este trabajo analizando y revisando la obra de diferentes autores y pensadores vinculados a la arquitectura, la escultura, la literatura y el cine donde la ventana es el elemento que articula los espacios (poéticos, arquitectónicos y vivenciales) y se transforma en una fuente inagotable de metáforas para la creación artística.

Esta tesis plantea una doble vertiente teórico-práctica. En ella establecemos un paralelismo a través de las palabras que

analizadas como conceptos se trasladan después a la escultura para indagar en el ámbito del proceso creativo.

Por medio de la metodología de investigación cualitativa se ha realizado el estudio analítico de conceptos vinculados al espacio (arquitectónico, poético y vivencial) y a la escultura. Abordamos la investigación estableciendo un itinerario que relaciona distintas disciplinas en las que la ventana tiene un lugar preferente.

La estructuración de la tesis se establece en dos partes:

La primera está integrada por el contenido teórico en torno al espacio, con reflexiones de autores sobre proxémica, poética y existencia, que nos llevan al lugar donde las ventanas están presentes: la casa.

La segunda parte de la investigación engloba los conceptos que asientan las bases de la puesta en práctica en la obra artística y se presenta la obra realizada junto al desarrollo teórico de la misma.

Al plantear y establecer relaciones y paralelismos con autores y artistas, sensibles al mundo que se indaga, se establece una selección de referentes y fuentes interdisciplinarias vinculadas a la temática que nos ocupa.

Se ha puesto en valor el patrimonio arquitectónico desde el que partimos al argumentar a través del arte la singularidad del mismo y sus posibilidades como fuente de inspiración para la escultura.

**The Window.**  
**Reference in contemporary art.**  
**Contributions in sculpture from a personal project.**

***Summary (English)***

The window as an architectural element has marked the aesthetics of the buildings along the history. The patrimonial heritage, its rich typology, its relationship with the environment and its cultural connotations make it a clear reference to develop a contemporary reinterpretation of art. The hypothesis we propose is intended to demonstrate that the confluence between cultural heritage and contemporary art is possible.

We start from a previous research, developed during the doctorate courses (2001-02), in which by means of field work cataloging the windows of the Community of Albarracín (Teruel) was performed. Further analysis work has brought us not only theoretical knowledge but typological has allowed us to strengthen the research in which architecture is linked to the sculptural field.

This paper propose us to analyze and review the work of different authors and thinkers linked to architecture, sculpture, literature and cinema where the window is the element that articulates the spaces (poetic, architectural and experiential) and thus become an endless source of metaphors for artistic creation.

This thesis presents double theoretical and practical aspects. Here we establish a parallel through the words and concepts are discussed later move to sculpture to investigate in the field of the creative process.

Through the methodology of qualitative research was conducted the analytical study of concepts related to space (architectural, poetic and existential) and sculpture.

The structuring of the thesis set out in two parts:

The First consists of the theoretical content around the space, with reflections of authors on proxemics, poetic existence, taking us to the place where windows are present: the house.

The Second part of the investigation includes concepts that lay the foundations for the implementation in the artwork and the work done by the theoretical development of it is presented.

By raising and establish relationships and parallels with authors and artists, sensitive world which explores a selection of interdisciplinary references and sources close to the issue at hand is established.

It has been worth the architectural heritage from which we start to argue over the uniqueness of art itself and its potential as a source of inspiration for the sculpture.

**La finestra.  
Referent en l'art contemporani.  
Aportacions en escultura des d'un projecte personal.**

***Resum (Valencià)***

La finestra com a element arquitectònic ha marcat l'estètica de les construccions al llarg de la història. L'herència patrimonial, la seua rica tipologia, la seua vinculació amb el mitjà i les seues connotacions culturals fan d'ella un clar referent per a elaborar una relectura contemporània des de l'art. La hipòtesi que plantegem pretén demostrar que la confluència entre el patrimoni cultural i l'art contemporani és possible.

Partim d'una recerca prèvia, desenvolupada durant els cursos de doctorat (2001-02), en la qual per mitjà del treball de camp es va realitzar una catalogació de les finestres de la Comunitat d'Albarrasí (Terol). El treball d'anàlisi posterior ens ha aportat un coneixement no solament tipològic sinó teòric que ens ha permès afermar aquesta recerca en la qual es vincula l'arquitectura amb l'àmbit escultòric.

Plantegem aquest treball revisant i analitzant l'obra de diferents autors i pensadors vinculats a l'arquitectura, l'escultura, la literatura i el cinema on la finestra és l'element que articula els espais (poètics, arquitectònics i vivencials) i se transforma en una font inesgotable de metàfores per a la creació artística.

Aquesta tesi planteja un doble vessant teòric-pràctica. En ella establim un paral·lelisme a través de les paraules que analitzades

com a conceptes es traslladen posteriorment a l'escultura per a indagar en el terreny del procés creatiu.

Per mitjà de la metodologia de recerca qualitativa i etnogràfica s'ha dut a terme l'estudi analític de conceptes vinculats a l'espai (arquitectònic, poètic i vivencial) i a l'escultura.

L'estructuració de la tesi s'estableix en dues parts:

La primera està integrada pel contingut teòric entorn de l'espai, amb reflexions d'autors sobre proxémica, poètica i existència, que ens porten al lloc on les finestres estan presents: la casa.

La segona part de la recerca engloba els conceptes que assenten les bases de la posada en pràctica en l'obra artística i es presenta l'obra realitzada al costat del desenvolupament teòric de la mateixa.

En plantejar i establir relacions i paral·lelisme amb autors i artistes, sensibles al món que s'indaga, s'estableix una selecció de referents i fonts interdisciplinàries vinculades a la temàtica que ens ocupa.

S'ha posat en valor el patrimoni arquitectònic des del qual partim en argumentar a través de l'art la singularitat del mateix i les seues possibilitats com a font d'inspiració per a l'escultura.

**La ventana**  
**Referente en el arte contemporáneo**  
**Aportaciones a la escultura desde un proyecto**  
**personal**



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



**INTRODUCCIÓN****Objetivos****Metodología**

<b>Antecedentes y estado actual</b>	.....22
- Espacio vacío / desocupación del espacio: Jorge Oteiza	.....28
- La puerta como lugar de paso	.....43
- Entre ventanas	.....56
- Las ventanas de Duchamp	.....76
- Interdisciplinariedad	.....105
- Arquitectura / Escultura	.....111
- Cristina Iglesias / Rachel Whiteread	.....115
- Escultura / Literatura	.....120
- Louise Bourgeois / Carmen Martín Gaité y Federico García Lorca	.....121
- Ventana / Pantalla	.....159
- Un mundo alternativo:	
<i>El mago de Oz</i> (Victor Fleming, 1939) y <i>A través del espejo y lo que Alicia         encontró allí</i> (Lewis Carroll, 1871)	.....167
<i>Windows</i> (Peter Greenaway, 1975)	.....173
<i>La ventana indiscreta</i> (Alfred Hitchcock)	.....175

**Parte I. La casa del conocimiento**

I.1. Espacio / El espacio	.....181
I.2. Espacio poético	.....191
I.3. Espacios dentro del espacio	.....201
I.4. El espacio vivencial	.....206
I.5. La proxémica del espacio	.....215

I.6. El lugar de las ventanas: mirar y ver .....	227
I.7. Las palabras	
I.7.1. La casa .....	267
I.7.2. El muro .....	277
I.7.3. El rincón .....	294
I.7.4. El marco .....	304
I.7.5. El umbral .....	311
I.7.6. La puerta .....	313
I.7.7. La ventana .....	327
I.7.8. El escaparate .....	334

## **Parte II. La casa de la experiencia**

II.1. Mirar desde dentro .....	347
II.2. El hábitat de la memoria .....	359
II.3. De lo material a lo inmaterial .....	384
II.4. Las palabras	
II.4.1. La casa .....	402
II.4.2. El muro .....	409
II.4.3. El rincón .....	412
II.4.4. El marco .....	416
II.4.5. El umbral .....	424
II.4.6. La puerta .....	426
II.4.7. La ventana .....	430
II.4.8. El escaparate .....	437

<b>Conclusiones</b> .....	446
<b>Bibliografía</b> .....	449
<b>Índice de imágenes</b> .....	456
<b>Glosario</b> .....	468

## INTRODUCCIÓN

*Nadie puede enjaular los ojos de una mujer que se acerca a una ventana, ni prohibirles que surquen el mundo hasta confines ignotos. En todos los claustros, cocinas, estrados y gabinetes de la literatura universal donde viven mujeres existe una ventana fundamental para la narración.<sup>1</sup>*

A lo largo de la historia, la relación entre arquitectura y escultura ha sido una constante; sin embargo, la inclusión de elementos arquitectónicos para desarrollar una revisión de conceptos desde la escultura, es un hecho reciente que se plantea a partir del siglo XX con artistas como Marcel Duchamp.

La investigación expuesta en esta tesis, parte de la trayectoria profesional en la que estamos inmersos desde hace algunos años, tras interesarnos por la ventana como tema a desarrollar en nuestro proyecto artístico. Partimos de la arquitectura tradicional donde su protagonismo es innegable, pero también lo es el abandono del que ha sido objeto, siendo sustituida en muchas ocasiones por meros huecos carentes de esencia, en los que se pierden las huellas de su historia.

Con la idea de salvaguardar sus connotaciones y su estética, asumimos el reto de trasladar el espacio de tránsito que representa la ventana, al convertir el hueco en una pieza tangible.

El desarrollo de esta monografía ha requerido de una investigación exhaustiva en cuanto a trabajo de campo, a experimentación y a revisión teórica, avanzando de forma paralela a su puesta en práctica dentro del campo escultórico, con el fin de descubrir sus posibilidades connotativas.

---

<sup>1</sup> Carmen Martín Gaité, *Desde la ventana* (Madrid: Espasa Calpe, 1999), 124.

Este trabajo de investigación abarca, por tanto, un estudio que engloba la indagación teórica y la práctica artística, vinculando el patrimonio cultural, los antecedentes y la inclusión de otras disciplinas para abordar el tema en toda su dimensión. En este sentido, la ventana se torna metáfora del mirar y del permanecer en los lugares.

Por nuestra parte, a través la escultura, se ha transformado en objeto independiente que ha adquirido entidad propia al perder el muro como soporte. Junto a ella, también nos hemos ocupado de la casa y de quienes la habitan; con ello, se suman al proyecto de investigación los valores etnográficos y sus posibilidades para establecer un diálogo con el espectador, porque la ventana nunca ha sido “un elemento” aislado.

En el desarrollo del proyecto de investigación hemos analizado las aportaciones de varios artistas que, de forma directa o indirecta, han contribuido a enriquecer la temática que nos ocupa. Se ha incidido en el tratamiento del tema desde la interdisciplinariedad. Este aspecto nos ha permitido ampliar el campo de la investigación incluyendo ámbitos tales como la arquitectura, la literatura y el cine donde la ventana también está presente.

Algunos teóricos y artistas han tratado temas vinculados al espacio doméstico y a las relaciones que se establecen entre las personas que habitan en sociedad; sus puntos de vista se incorporan por su contribución, al desarrollo de nuestro discurso artístico desde diferentes perspectivas y atendiendo siempre a la orientación que nos define como artistas dentro de la poética y la esencia que da entidad a los espacios.

Referentes como Georges Perec, Gastón Bachelard, Edward Hall y Otto Friedrich Bollnow, junto a las escultoras españolas Susana Solano, Cristina Iglesias, Amparo Carbonell y Ángeles Marco, son claros exponentes de

este panorama en el que se estrecha la relación entre el lenguaje escultórico y el arquitectónico. Otros referentes también, nos permitirán ahondar en esta temática tan sugerente como sucede con la escritora Carmen Martín Gaité o los cineastas Alfred Hitchcock y Peter Greenaway, entre otros, porque la ventana enmarca la mirada y abre nuevos espacios que integran al espectador.

La tesis nos sitúa en un contexto de confluencias y encuentros, por tanto, no sólo nos hemos centrado en lo que a forma y materia se refiere, sino que también se han incorporado las connotaciones culturales de contextos concretos y diferentes ámbitos teóricos y artísticos.

El patrimonio cultural ha sido la clave que contextualiza nuestra trayectoria y lo abordamos como fuente de recursos para el arte contemporáneo, valorando las posibilidades que encierra porque, en su origen, salvaguardar la cultura que da entidad a un territorio nos motivó para iniciar un recorrido que aún no ha concluido.

## **Objetivos**

El interés de esta tesis se apoya en su doble vertiente teórica y práctica. La investigación teórica (relaciones, paralelismo, precedentes...) argumenta y se convierte en el hilo conductor de la obra realizada en escultura de forma paralela a la investigación, siendo una ventaja, en cierto modo, el poder movernos en el terreno de la hipótesis y la realización de obra propia.

Los objetivos marcados son:

-Plantear y establecer relaciones y paralelismos con autores y artistas vinculados a la temática que nos ocupa, incidiendo en las aportaciones existentes y extrayendo la información que se ajusta a nuestra

investigación, con el fin de desarrollar un discurso propio y generar ámbitos de reflexión y acción interdisciplinar. Con ello, se pretende asentar la base teórica que acompañe y avale el proyecto artístico en el que venimos trabajando.

-Reflexionar sobre el patrimonio como fuente de recursos para la sensibilización y para la creación contemporánea, de tal forma, que su estudio incluya el ámbito artístico para su puesta en valor.

-Ahondar en la investigación desde la interdisciplinariedad y favorecer la participación de quienes, como nosotros, encuentran en la arquitectura tradicional y la ventana, el germen para desarrollar y transmitir el saber, así como, para promover proyectos de investigación desde el arte.

-Llevar a la contemporaneidad la ventana como concepto, en toda su magnitud, vinculado a la idea de salvaguardar recursos que forman parte del patrimonio y de la cultura, incidiendo en su riqueza connotativa, simbólica y estética.

-Argumentar doblemente la tesis desde la investigación y el proceso de creación, incluyendo los elementos que se articulan para generar obra artística partiendo de una valoración sensible del entorno.

-Plasmar nuestra experiencia como creadores al trasladar al mundo de la práctica artística, las experiencias y el aprendizaje obtenido.

Por último, el principal, que enmarca la hipótesis de la tesis:

-Poner en valor el patrimonio arquitectónico del que partimos para argumentar, a través del arte, la singularidad del mismo y sus posibilidades como fuente de inspiración.

## **Metodología<sup>2</sup>**

Durante el desarrollo de esta tesis ha sido necesario realizar una adaptación metodológica, ya que al trabajo de investigación, documentación e indagación de carácter teórico se ha sumado una parte práctica centrada en la producción artística.

La metodología seguida ha hecho posible actuar en términos similares a los aplicados en áreas de conocimiento tales como las Ciencias Sociales, la Etnografía y la Antropología, a ello incorporamos otros aspectos, que no se abordan de forma específica dentro de los métodos establecidos. La metodología, que incluye la creación, integra la experimentación inherente a la expresión plástica y visual; este es nuestro caso.

Al iniciar este proyecto, partimos de unos estudios desarrollados en los cursos de doctorado (2001-2003) que nos sirvieron de apoyo para la investigación. En ellos, se habían recopilado datos de los huecos arquitectónicos de la Comunidad de Albarracín (Teruel), territorio del que surgió nuestro interés por establecer la relación entre arquitectura y escultura. Un minucioso trabajo de campo<sup>3</sup>, de recopilación de datos, nos permitió conocer tipologías de ventanas cuyas connotaciones han sido tomadas en consideración, en la teoría y la práctica, a lo largo de la tesis. Por ello, la metodología etnográfica nos ha llevado a revisar aspectos de la cultura y de la vida cotidiana para analizar el sentido de las cosas.

---

<sup>2</sup> Las definiciones de las metodologías cualitativa y etnográfica han sido consultadas en el Centro Virtual Cervantes, [http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/diccionario/metodologiacualitativa.htm](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/metodologiacualitativa.htm). (Consultado el 15 de junio de 2015).

<sup>3</sup> Los resultados fueron publicados por el centro de Estudios de la Comunidad de Albarracín en 2008 bajo el título *Por la ventana. La prosémica del espacio*.

El método de investigación etnográfico, con el que se ha completado la investigación, necesitaba de la descripción y análisis de un campo social específico, una escena cultural determinada (una localidad, un barrio, una práctica social), sin el perjuicio de la aplicación de otros métodos y técnicas de recolección, síntesis y análisis. Este aspecto ofrece una de las aportaciones singulares de la tesis, que nace con un marcado carácter territorial y patrimonial.

La metodología cualitativa nos llevó a abordar el tema, relacionando el estudio teórico, con la ventana como “objeto de estudio”, para desembocar en la práctica. El cómo explicar de forma objetiva el proceso creativo, atendiendo a las premisas metodológicas era una cuestión que se nos planteaba. Para ello, la metodología cualitativa, que tradicionalmente se han utilizado en las ciencias empíricas y que tiene sus orígenes en la antropología, articula una comprensión holística, esto es, global del fenómeno estudiado, no traducible a términos matemáticos. El postulado característico de dicho paradigma trata «lo subjetivo» no sólo como fuente de conocimiento sino como presupuesto metodológico y objeto de la ciencia misma. Por medio del enfoque cualitativo, la clasificación de datos obtenidos por observación ha centrado la hipótesis para obtener un nuevo conocimiento, al relacionar la naturaleza y condiciones del objeto “ventana”, dentro de las exigencias de este estudio.

A la fase de producción artística, sin abordar de forma específica cuestiones puramente técnicas, se incorporaron las reflexiones de filósofos, críticos y artistas en torno a los espacios y los límites que abarcaba la ventana como concepto. Este hecho nos permitió enlazar el proceso creativo con la argumentación teórica que lo avalaba.

Se ha desarrollado así, un estudio analítico de conceptos vinculados al espacio y a la escultura. Arquitectura y escultura aparecen en una constante generación de espacios coincidentes, en cuanto a tratamiento conceptual del tema donde la ventana es protagonista de esta monografía, trasladando su interés arquitectónico al lenguaje escultórico.

Para su desarrollo se marcó un orden de prioridades para estructurar la investigación en dos partes:

- ▶ La primera está integrada por el contenido teórico en torno al espacio, con reflexiones de autores sobre proxémica, poética y existencia que nos llevan al lugar donde la ventana está presente: la casa.

- ▶ La segunda parte de la investigación engloba los conceptos que asientan las bases de la puesta en práctica en la obra artística; a la vez que se despliega en artículos de investigación y se presenta la obra realizada junto al desarrollo teórico de la misma.

Algo común a ambas partes, y que será el hilo conductor que las enlaza, conlleva la simultaneidad del apartado dedicado a “Las palabras” donde una serie de términos (tales como *casa, muro, rincón, marco, puerta, ventana, escaparate*), que se analizan de forma independiente, confluyen desde la teoría a la práctica y vinculan las dos partes en las que se estructura la investigación. Cada concepto ha sido estudiado desde una perspectiva teórica para retomarlo, en el apartado siguiente, como elemento sobre el que se han elaborado propuestas en escultura.

Durante el proceso seguido, para el desarrollo estructurado de la investigación, las fuentes bibliográficas han dado clarividencia a los aspectos teóricos de la misma. La ventana desde el punto de vista del artista, y tomado como referencia en el estudio de la perspectiva, ha sido tratada en el lenguaje bidimensional y arquitectónico, donde se le dedican capítulos independientes. En escultura, serán las puertas las que ocupen

un lugar destacado, mientras las ventanas aparecen en obras de escultores (actualmente, con más frecuencia, de escultoras) de forma puntual o como elemento supeditado a obras mayores. De una u otra forma hemos experimentado la necesidad de materializar este concepto, que nos abrió la posibilidad de representar en escultura nuestras inquietudes.

Hemos tomado como punto de apoyo la experiencia para construir una investigación flexible dentro del proceso creativo, que acompañase al contenido de la misma, incorporando el conocimiento aportado como observador y participante; buscando la distancia que nos separaba del objeto a investigar, que nos capacitaría para incorporar datos dentro de una narrativa propia y del proyecto de investigación.

### **Antecedentes y estado actual**

La selección de antecedentes, que inicia este recorrido desde distintos ámbitos escultóricos, nos conduce a un análisis enriquecedor de cómo ha sido tratado el tema. En principio, puede parecer más propio de la pintura, de la expresión bidimensional por su sentido metafórico y su vinculación al marco.

El tema de la ventana nos lleva a un espacio que trata el intersticio donde se comunican ambos lugares (interior y exterior) por medio de un hueco arquitectónico. La espacialidad puede estar asociada a formas que, analizadas desde la volumetría de la escultura, nos dan pie a la interpretación por medio de una serie de connotaciones. La comunicación, tanto del hombre con su medio como de la representación de sus formas y los materiales empleados en la construcción, hace de la ventana un tema que abre y cierra espacios, ofrece transparencia e intimidad.

Surge la necesidad de tener referentes sobre los que estructurar y ordenar el territorio en el que se va a establecer la base para asentar el proceso. En este apartado hemos realizado una selección de obras de escultores y escultoras que han tomado, en algún momento de su trayectoria, a la ventana y la puerta como tema, como concepto y parte de su discurso artístico tratándose de piezas exentas dentro de su producción. Esta selección, que atiende a criterios entre los que prevalece la diversidad de las propuestas, agrupa antecedentes relacionados con el tema que nos ocupa. En cada uno de los proyectos se utiliza el elemento arquitectónico para reinterpretarlo desde la perspectiva escultórica, siguiendo una línea conceptual y, en la mayoría de los casos, menos funcional que el modelo que se aplica en arquitectura. Por todo ello, se explora la visión del artista, su perspectiva, la técnica y los materiales. En cada caso, el hueco arquitectónico se independiza de la construcción para ser objeto, monumento o idea dentro de su itinerario.

Las obras, que hemos considerado de interés para esta investigación, nos plantean nuevos huecos que se transforman en metáforas sugerentes, diferentes al vacío en la pared y al espacio de paso. El hecho de elegir la ventana como lugar de tránsito, representativo de la comunicación abierta entre dos lugares opuestos, nace de una reinterpretación de la abertura en el muro como una subordinación espacial entre escultura y arquitectura. En la actualidad cada una de ellas conserva una posición independiente, casi objetual, aunque convivan en una interacción enriquecedora.

La escultura, desde la antigüedad, ha utilizado recursos arquitectónicos así como la arquitectura genera espacios entre volúmenes escultóricos. Nos encontramos con un modelo de interferencias que ya

Javier Maderuelo señaló en su publicación *El espacio raptado*. Estas intromisiones o interferencias, donde la escultura retoma elementos del lenguaje arquitectónico y el volumen ya no se limita al objeto escultórico, se han desarrollado por medio de intervenciones dentro del *Art arch* en las que Mary Miss y Alice Aycok, a mediados de los sesenta, desarrollaron proyectos, lugares en los que buscaban implicar al observador y establecer un lenguaje común.

*Art-Arch es un término que designa una serie de obras que retoman referentes arquitectónicos, imágenes o elementos constructivos e incluso tectónicos.*<sup>4</sup>

La ventana, en el proyecto artístico, establece un vínculo entre conceptos antropológicos, sociales y culturales que en ocasiones se subrayan dentro de las obras realizadas a partir de ellas. En esta interpretación del vacío nace una reflexión sobre el concepto en sí mismo. No olvidemos que detrás de este hueco arquitectónico se reserva el espacio privado, el hábitat humano, el cobijo. Se trata de una metáfora que guarda los secretos del silencio contenido, de los sueños que quedan liberados desde las ventanas a las que nos asomamos. Nuestra posición no deja concebir cómo será la experiencia del que carece de libertad para salir o simplemente moverse y sólo puede tenerlas a ellas como lugar de huida, como el hueco por donde escapan los sueños sin horizonte, que en tantas ocasiones se argumenta en la literatura; como, por ejemplo, en la obra de Carmen Martín Gaité.

---

<sup>4</sup> Como explica Javier Maderuelo en *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989* (Madrid: Akal, 2008), 359.

Las sucesivas rupturas experimentadas por los movimientos artísticos en el siglo XX han dado un giro a la concepción occidental que vinculaba la interpretación del volumen como una representación de las formas en torno al hombre como modelo y medida de todas las cosas. Este nuevo desarrollo de ideas, de medios y formas de expresión, de materiales y técnicas, inició su andadura a finales del XIX. Esta ruptura lleva consigo una crisis de identidad que abre el campo artístico a una especialidad que estaba limitada al arte de modelar, tallar o esculpir en barro, piedra, madera, etc., figuras de bulto (RAE). Ahora definir escultura es un ejercicio más complejo ya que, como hemos comentado, también es luz, vídeo, sonido y acción.

Las intervenciones en el espacio real por parte de los artistas se extiende a las nuevas tecnologías donde se integran propuestas artísticas en el espacio virtual. Ya no se limita su funcionalidad al vínculo con el poder y la religión, ni su ubicación está unida a ciertos ambientes o lugares donde han cambiado los soportes, los materiales, y hasta su perdurabilidad en el tiempo. Como veremos en los antecedentes, la figura humana no aparece representada, sin embargo, se tiene presente al espectador como ser que va a participar de esta nueva forma de reinterpretar el concepto de hueco arquitectónico en escultura. Por una parte, la ubicación de las obras representativas que aquí se incluyen tiene mucho que ver con el devenir de las personas en ciertos espacios y en algunos casos es imprescindible para que la obra cobre sentido.

La escultura ya no tiene limitado el campo de intervención a la representación tridimensional del bulto sino que incluye también el espacio circundante de la obra como elemento integrador de la misma. En el caso que estamos tratando, arquitectura y escultura vuelven a estrechar vínculos pero esta vez sin la dependencia habitual en la que la escultura

dependía de la arquitectura y estaba supeditada a ella, adoptando una funcionalidad ornamental. Ahora comparten temas. Ambas se ocupan de reorganizar el espacio y marcar las líneas conceptuales de representación. Este campo expandido del arte escultórico ha sido tratado por Rosalind Krauss<sup>5</sup>. Tras sus investigaciones observa que cada medio de expresión artística ha evolucionado hacia unos límites distintos de los soportes específicos que eran considerados propios y característicos de las disciplinas espaciales, lo que sería su esencia. Varias generaciones de artistas ha tomado la dirección opuesta y el juego combinatorio ha sido uno de los rasgos del arte de las últimas décadas.

La aportación de las nuevas tecnologías ha (des)configurado todavía más la definición tradicional de escultura. La constante revisión de conceptos ha aportado una situación de eclecticismo para una disciplina con unos rasgos bien definidos desde la prehistoria hasta la llegada de las vanguardias en el marco de la cultura occidental. Los espacios se han abierto desde la oscuridad de la caverna al cubo blanco donde todo y nada cabe.

La investigación de los artistas, en lo referente a la expresión y los medios, ha dado un giro a las tradiciones que emanan del clasicismo occidental en el que se vinculaba la interpretación del volumen como representación de las formas. La respuesta principal de esta disciplina va más allá de lo meramente material, atendiendo a los procesos técnicos de taller, para adentrarse en la interpretación de la idea.

Los proyectos escultóricos integran nuevos modelos y buscan entre los medios tecnológicos un lenguaje renovado, que no se desentiende de la tradición sino que incorpora, además, cuanto aporta la actualidad en la

---

<sup>5</sup> Rosalind Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (Madrid: Alianza Forma, 2009).

que nos desenvolvemos cada día. La sociedad en la que nos movemos está sometida a un devenir cambiante de formas e imágenes y la tecnología ha logrado que el espacio virtual forme parte de nuestra cotidianidad. Las tecnologías, que abordan temas vinculados a la comunicación y a la imagen, han ocupado su lugar en nuestras manos, en el bolsillo, sobre la mesa, en el salpicadero del coche. Un elemento tan restringido en décadas anteriores como el teléfono, ha pasado a las manos con una naturalidad que en un principio se observó con cierto temor por su aparente antinaturalidad pero que hoy se integra hasta ser considerado imprescindible. Desaparecen las cabinas de las calles y es raro verlos colgados en la pared (aquel teléfono público que se quedó anclado en las películas en blanco y negro como parte de una escenografía del pasado) y se han convertido en una radio, un mp3, un mp4, ordenador con conexión wifi/internet, cámara de fotos... ¿Para qué dice usted que servía un teléfono? ¿Para llamar y que le llamen? ¿Para hablar y que te hablen? ¡Qué antiguo! En la actualidad es un soporte imprescindible para la mayoría de nosotros; una pequeña pantalla, una agenda, una forma de contactar con la información y un medio de comunicación. El análisis de las nuevas pantallas, ventanas de comunicación social, abre la posibilidad para entrar en nuevos espacios inimaginables hace treinta años.

El resultado de esta participación sin límites, en ámbitos diversos, hace de la ventana una categoría maleable e indeterminada pero en cualquiera de los casos siempre ocupa un lugar, bien sea real o virtual. Se trata de una propuesta tecnológica vinculada al espacio, que participa del entorno o en donde ella misma es entorno.

Entre las esculturas seleccionadas en este capítulo las hay destinadas a ser expuestas en Salas, otras han sido instaladas en el paisaje, por ello,

su ubicación, ya no busca la permanencia del monumento y se trazan guías y recorridos con su ubicación estética en parques o grandes vías.

Hay premisas que cada artista atrapa e interpreta y, en ellos, incidiremos en este apartado para analizar otras posibilidades de la ventana y de la puerta desde distintas formas de ver y mirar. Hay espacios para la comunicación, hay ventanas que son vitrinas y hay cajas donde la luz está atrapada en el interior. Por ello, como decimos, hemos seleccionado a algunos artistas y junto a ellos a algunas valoraciones que enriquecen la visión de lo que estamos desarrollando y analizando. La puerta y la ventana son para la escultura unos elementos que se integraron dentro de su temática e incorporamos los antecedentes que mejor enlazan con la investigación que nos ocupa.

### **- Espacio vacío / desocupación del espacio: Jorge Oteiza.**

Iniciar el apartado de antecedentes con la figura del escultor Jorge Oteiza tiene un sentido y una dirección clara. Oteiza nos habla de espacio, de ocupación y desocupación del mismo. Junto a él retomamos la idea del hueco arquitectónico y el análisis del vacío como nociones estrechamente unidas a la idea de “ventana”. La ventana se abre en el muro, se recorta en la chapa para transformarse en escultura y vacía un espacio para iniciar con ello la reflexión que conlleva todo el proceso escultórico al construir las piezas y desarrollar conceptos. La exposición antológica *Oteiza: Propósito experimental*, organizada por la Fundació Caixa de Pensions (1988) en Madrid, siempre ha estado presente y aquella primera impresión recibida a lo largo de su visita, al contemplar las cajas metafísicas, fue el principio de unos cuerpos geométricos a los que unimos la experiencia del espacio vivencial y la cultura para

desarrollar el tema escultórico al que hoy llamamos “ventana”. Para Jorge Oteiza la actividad artística es una voluntad continua hacia la experimentación con el espacio. Su interés por ingresar en la Escuela Superior de Arquitectura ya lleva implícito este acercamiento aunque, al no conseguir su ingreso, inicia estudios de medicina que le encaminarán hacia la creación artística. Este dato sorprendente como impulsor de su interés por el arte y su vía experimental se origina en la asignatura de Bioquímica donde descubre su vocación por la escultura.<sup>6</sup>

De la trayectoria desarrollada descubrimos aspectos que desde sus inicios permanecen entre sus intereses. Estos se podrían entender dentro de su actividad interdisciplinar, que pasan por ocuparse de la cultura, aspectos sociales y creación artística. Todo ello, unido al activismo político de los años treinta. En 1944 en la *Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra*<sup>7</sup>, encontramos uno de sus escritos fundamentales sobre espacio, tiempo y dimensión que recogen sus preocupaciones y su pensamiento como artista y creador.

Su aproximación al arte de Sudamérica es una forma de llegar a las raíces, a los inicios, a lo más original de una cultura y a los principios de un arte singular y complejo. Tras sus trece años de permanencia en distintos países de América del Sur regresa a España en 1948. Durante este periodo numerosas experiencias van forjando su ideología y

---

<sup>6</sup> Soledad Álvarez Martínez, *Jorge Oteiza. Pasión y razón* (San Sebastián: Nerea, 2003), 14.

<sup>7</sup> Jorge Oteiza, “Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra”, separata de la revista de la Universidad del Cauca, n° 5, Colombia (diciembre, 1944). Se trata de un artículo corto cuya edición facsímil ha sido reeditada por la Fundación Museo Jorge Oteiza dentro de la Edición Crítica de la obra de Jorge Oteiza, junto a la *Interpretación estética de la estatuaria americana*, en 2007, con prólogo de María Teresa Muñoz (coord.), <http://www.museoteiza.org/wp-content/uploads/2010/10/FMJO-Megal-y-Carta2.pdf> (Consultado el 15 de junio de 2013).

pensamiento estético. Su vuelta la define como un inicio desesperanzado (“al llegar comenzó el destierro”).<sup>8</sup> Esta llegada hacia el desconcierto conlleva una idea en la que se contempla la organización de intelectuales y jóvenes creadores. Una forma de trabajar de forma conjunta por el pensamiento y la cultura, entre cuyas herramientas el arte facilita medios tales como exposiciones, conferencias y coloquios o la posibilidad de agrupación para cooperar en este sentido en pro de intereses comunes.

En una obra monumental, como la basílica de Arantzazu, se desarrolló un proyecto de gran envergadura donde la agrupación de varios artistas trabajarán para dar forma a una construcción religiosa que toma elementos del arte contemporáneo dentro de una propuesta coherente con el siglo XX. Esta actividad fue la materialización de la lucha que como escultor acometió para realizar el friso monumental de los apóstoles. Una obra polémica en su conjunto y, sin embargo, una vez terminada es un santuario cuya estética permanece perenne desde el momento de su creación.

La basílica de Arantzazu pertenece a un periodo donde prevalecía la escultura tradicional, académica y oficial. En esta coyuntura política, la apuesta del arquitecto Sáenz de Oiza es difícil de concebir para un espacio religioso y la proyección de un santuario. La ruptura que supone, con matices intemporales, lo han consagrado como un templo perteneciente a aquel lugar donde se integra e invoca a la modernidad desde una sociedad con cargas y escaso interés por la renovación. Por ello, sufrirá diversos avatares de los que informa la Pontificia Comisión al considerar que en el proyecto no se tienen en consideración los preceptos de la Santa Iglesia en materia de Arte Sagrado. De todo ello,

---

<sup>8</sup> Álvaro Bermejo, “Jorge Oteiza. La Cultura del Cielo”, Suplemento Especial de *El Diario Vasco*, San Sebastián, 21 octubre 1993.

nos centraremos en el trabajo que Oteiza realiza en el muro o fachada principal de la Basílica.

Oteiza considera el muro como un espacio para indagar acerca de las relaciones entre superficie y espacio. Siguiendo con sus estudios relativos al control hiperespacial, lo que suceda en un plano debe de tener su razón en un espacio de más dimensiones.<sup>9</sup>

Los años 50 suponen, dentro de la trayectoria que está desarrollando, el planteamiento teórico de su obra. Son años en los que se encuentra en su investigación formal y es seleccionado en el Concurso Internacional para el Monumento al Prisionero Político Desconocido, celebrado en Londres. En sus estudios sobre Henry Moore, cuya obra le impacta, observa la forma novedosa de experimentar con la masa para generar la escultura perforada. El vacío como concepto incluido dentro de su experimentación será clave para generar energía por medio de los acoplamientos. De la estatua-masa a la trans-estatua, experimenta con hallazgos espaciales que se adaptan a la nueva figuración con la que resolverá el friso de los apóstoles y la Piedad de las fachadas de Arantzazu.

La espiritualidad que envuelve a toda su obra toma forma en este encargo que arrojan los franciscanos. Su discurso artístico se funde en una lucha continua, que definirá su propia vida. Los matices figurativos no pueden dejarse de lado en esta obra monumental, a pesar de utilizar una estética que se mece entre el conceptualismo del propio autor, la vanguardia y el contenido religioso, que debe guiar la obra final que

---

<sup>9</sup> Angel Bados (comisario), *Jorge Oteiza. Laboratorio experimental* (Alzuza, Navarra: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2008), 40, [http://www.museooteiza.org/wp-content/uploads/2011/11/Oteiza\\_Laboratorio2.pdf](http://www.museooteiza.org/wp-content/uploads/2011/11/Oteiza_Laboratorio2.pdf) (Consultado el 23 de marzo de 2014).

emanará de todo el proyecto, donde Oteiza se consagra intemporal junto a los contemporáneos que también participan en él.

El escultor Txomin Badiola, en su reflexión sobre el artista, afirma que *Oteiza, desde sus primeros momentos, había declarado que quería convertirse en el escultor que no era y, consecuentemente, toda su trayectoria no es sino una renuncia a sí mismo y una apelación a quien quiere ser; una puesta en crisis y reconstrucción permanente de la subjetividad propia, basada en la idea de que el objetivo final del arte no es la obra, la pintura o la escultura, sino, más bien, la elaboración del propio artista como una persona educada desde el arte y dispuesta para actuar directamente en la sociedad.*<sup>10</sup>

Polémico como artista realizó conjuntos escultóricos que, aun siendo rompedores en el momento de su realización, como es el caso de Arantzazu y sus apóstoles, ocupan su lugar con la naturalidad de la obra integrada. Una estatuaria que renace en el presente para ofrecer nuevos matices al paisaje donde se enclava y en cuyo suelo estuvo dormitando hasta lograr los permisos eclesiásticos. Las figuras permanecieron a la espera hasta lograr ocupar los espacios para los que fueron proyectadas.

*Los Apóstoles, como animales sagrados abiertos en canal, nos repiten que se han vaciado porque han puesto sus corazones en otros. La identidad real del cristiano es la de sacrificarse así.*<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Txomin Badiola, “Jorge Oteiza”, Fundación Museo Jorge Oteiza, <http://www.museoteiza.org/jorge-oteiza/> (Consultado el 25 de mayo de 2012).

<sup>11</sup> Jorge Oteiza, en “Apostolado. La fachada: descripción y significado”, <http://www.arantzazukosantutegia.org> (Consultado el 22 de marzo de 2014).

*El escrito que el artista hizo llegar al Obispo de San Sebastián, D. Jaime Font Andreu, aunque no le libró de la prohibición, permite comprender mejor qué es lo que los Apóstoles y la Piedad expresan con su particular plástica. Se le pidió que presentara una justificación que aclarase porque su figuración no respondía a los cánones clásicos propios de la imaginería religiosa tradicional: “Es un solo tema el que se expresa en la fachada exterior: el de la salvación religiosa y sobrenatural. El conflicto entre el cuerpo, atado a la muerte, y el alma cristiana obligada al amor y a la caridad. Respecto a los Apóstoles, se han eliminado todas las características particulares que pudieran distraer la expresión directa y rotunda del tema religioso que se trata de expresar.”<sup>12</sup>*

La prohibición, que le llevó a esperar el permiso durante catorce años, hizo que sus figuras se hallasen dispersas por los alrededores, tiradas junto a la cuneta de la obra religiosa que los esperaba. Con estas notas hacemos hincapié en otra forma de intervenir en el muro. La imaginería pone rostro a las grandes fachadas de una basílica franciscana que, en su conjunto, reúne arte contemporáneo bajo una propuesta arriesgada y sublime.

*Aquella oportunidad que se me presentaba de poder transmitir mi personal mensaje religioso y vital al enorme muro exterior y frontal de la gran Basílica de Euskal Herria; el mayor honor y la mayor felicidad de mi pobre vida.*<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup>Basílica de Arantzazu, en “Apostolado. La fachada: descripción y significado”, <http://www.arantzazukosantutegia.org>. (Consultado el 22 de marzo de 2014).

<sup>13</sup> Jorge Oteiza, <http://www.arantzazukosantutegia.org>.

El trabajo del escultor culmina en los años 1958 y 1959 con sus series Cajas vacías. Su escasa repercusión no le permitió ser valorado en su momento, lo que le llevó a la inactividad dentro de la escultura. Sin embargo, lo que estaba trabajando e investigando en España fue desarrollado, años más tarde, en Estados Unidos. En 1962 Tony Smith presenta la Caja negra. Javier Maderuelo nos habla de las posibilidades de estas construcciones al observar en ellas el planteamiento de elementos vinculados a “los problemas del volumen, color, relación de proporciones, percepción, fenómenos ópticos, orden geométrico y materialidad”.<sup>14</sup> Mientras Tony Smith trabaja estos volúmenes de forma cerrada, Donald Jud o Sol LeWitt lo hacen abriendo las posibilidades de la forma y creando estructuras abiertas, cajas donde es posible mirar dentro desde alguna de sus partes. Estas estructuras, en algunos casos, recuerdan el enrejado que delimita el espacio interior/exterior de una ventana. Son estructuras modulares que ocupan su espacio tridimensional, llevan un orden regular y repetitivo con una regularidad en la que el espacio se encasilla, se abre, se construye. Se establece a través de ellas una relación inquietante entre el espacio que ocupan y el espectador que las observa. Para llegar a ellas, se necesita el desplazamiento, invertir un tiempo para experimentar por medio de la vista lo que allí se plantea. Abiertas, semi-abiertas, reducidas a las aristas o sencillamente transparentes; como las trabaja Larry Bell<sup>15</sup>, son insinuaciones de un espacio donde se instala el pensamiento artístico. Su opacidad, su sombra, el misterio encerrado y el espacio que al abrirlas

---

<sup>14</sup> Maderuelo, *El espacio raptado*, 82.

<sup>15</sup> Desde los años 60, el escultor Larry Bell trabaja principalmente la forma del cubo de cristal, alternando diferentes medidas y efectos reflectantes.

nos habla del espacio desocupado oteizano. Un espacio que quiere ser la antítesis, el vacío más potente de la obra escultórica.

El vacío existe en el interior de los volúmenes y precisa de unos límites para ser considerado como tal. La antítesis de esta opción estaría muy relacionada con la acumulación. Otro límite a la hora de concebir el valor conceptual en el espacio escultórico.

La escultura oteizana, a la que los huecos y los vacíos la definían en su desocupación del espacio, se iba relacionando cada vez más con la construcción de espacios complementarios y su aproximación a la arquitectura, compartiendo un lenguaje en el que los límites se desvanecían para compartir la esencia artística de la ocupación o desocupación en una aproximación conceptual más íntima de lo que había estado considerada anteriormente en escultura. La ocultación también sería una forma de vacío aunque en la temática que nos ocupa esta ocultación de una presencia latente, es decir, que no se ve pero de la que se puede percibir su presencia, permite recrear la idea de sentir lo que no vemos lo que provoca cierta inquietud. En el caso de las ventanas es el cristal quien nos brinda esta posibilidad de observación. Mirar sin ser visto es una acción que está dentro de los parámetros culturales.

En la búsqueda de umbrales en el espacio construido, el vacío se incorporó como un nuevo concepto integrado en el lenguaje del escultor. Hablar de vacío y de escultura podría parecer una incongruencia pues estos espacios huecos, que pudieran albergar en su interior, incluso podrían atravesarla. Se une a la idea de masa y del espacio representado también nos referimos al espacio circundante, ya que la obra se relaciona e interacciona con él. Participa de los huecos y las concavidades para integrarlos como forma expresiva de la obra. Un ejemplo de este juego inter\_espacial, entre la forma y el espacio, lo podemos encontrar en la



1 Jorge Oteiza. *Mirador mirando*, 1958.  
Acero cortén.  
Colección Artium. Vitoria (Álava).

obra de Jorge Oteiza. La escultura es espacio y materia, sin olvidar que también participa de las nuevas formas de representar la esencia y el concepto con nuevos medios y materiales tomados por esta disciplina durante las vanguardias artísticas y en adelante, hasta hoy. Entonces se adecuó para atraer a los nuevos materiales de la industria, como el hierro, cuando en su mayoría no alcanzaban la consideración de materiales nobles, que era la materia tradicional del trabajo del escultor. Es así como la tradición seguía atrapando las posibilidades de cambio y regeneración que la escultura pedía.

Jorge Oteiza ha trabajado la abstracción y la modulación del espacio en sus "Cajas vacías". En las series desocupa el interior de las mismas como en una construcción arquitectónica donde se compartimenta el

espacio para que el vacío emergente esté lleno de contenido inmaterial, de fuerza expresiva. Antes de que se genere ese vacío y la desocupación del espacio hay que eliminar, extraer la materia que lo ocupa y convertir el vacío en presencia activa. La fuerza de la ausencia de la materia invade el contenido emocional de los vacíos.

La escultura siempre ha sido entendida como volumen, como un sólido ubicado en un espacio, pero se invierten los términos y la escultura genera vacío, espacios desocupados sobre los que se articula la nueva experiencia escultórica pero también espacios donde se rehabilita la experiencia creativa del hacer y del sentir. Lo espiritual llena la obra y en el caso de Oteiza esta experiencia es metafísica con un interés ancestral analizado en sus reflexiones en torno a los *cromlechs*, donde el espacio rodeado de piedras megalíticas no encerraba nada concreto pero emanaban la fuerza necesaria para representar la unión entre el cielo y la tierra, lo espiritual y lo terrenal. Se distinguían de su entorno natural como un microcosmos, lugares de encuentro para trascender.

El vacío que se recorta en el muro se incorpora como lugar de paso para atravesar el umbral y la puerta para asomarnos a través de él. El hueco arquitectónico abre el muro a la luz y al aire. A diferencia de lo que sucede en pintura o fotografía, donde se trata de una representación simulada en una superficie bidimensional y en la que nada traspasa realmente ni a la tela ni al papel. Le aporta esa parte de ficción o simulación que conlleva la representación bidimensional del espacio. También, hay en ello un medio de emular algo que no está. Incluso la habitación, el espacio representado, no corresponden a algo próximo. En pintura y en fotografía también se representan espacios atrapados en el tiempo.

Con el vacío y la materia, la composición escultórica se complementa al intuir llenos donde hay huecos. El espacio que rodea a la obra es negativo y, a su vez, también es positivo. Se interrelacionan y comparten el aire, la luz, la sombra tanto en la corporeidad de la obra como en su proyección. Hay ausencia como en una paradoja donde hay vacíos llenos de presencia, de tal modo que el vacío se convierte en materia de la escultura.

*Oteiza hablaba de su escultura como vacío, un espacio desocupado en el que ha desaparecido la masa. Tradicionalmente la escultura se ha planteado en términos de volumen: un sólido que ocupa un espacio. Oteiza, en cambio, invierte el principio: la escultura crea un vacío. Repetidamente, en textos y entrevistas, el escultor aludía a ejemplos que formaban parte de su universo. Así, mencionaba el cromlech, monumento megalítico frecuente en algunos lugares del País Vasco: un círculo de piedras de 2 a 5 metros en el que no había nada dentro. Estas construcciones posiblemente tengan un carácter religioso-funerario, pero todo el mundo se pregunta sobre el sentido de este lugar sin nada encerrado por el círculo de piedras. El motivo de este vacío-apuntaba Oteiza-es crear un microespacio cósmico aislado de la naturaleza. Igualmente, y de modo recurrente, el escultor hacía referencia al templo griego. Como es sabido el templo griego encerraba un espacio vacío. Los rituales religiosos se desarrollaban en el exterior. El centro del templo, sin embargo, era inaccesible. Casi nadie podía entrar en el corazón del templo. Era pues un vacío sobre el cual se articulaba un conjunto arquitectónico y escultórico.<sup>16</sup>*

---

<sup>16</sup> Jaume Vidal Oliveras, “Oteiza, el aire de la escultura”, *El Mundo*, sección Cultura, 17 de julio de 2003, [http://www.elcultural.es/versión\\_papel/ARTE/Oteiza\\_el\\_aire\\_de\\_la\\_escultura](http://www.elcultural.es/versión_papel/ARTE/Oteiza_el_aire_de_la_escultura) (Consultado el 22 de marzo de 2014).

Esta es la idea, incorporar el vacío como medio para organizar formas y transformar el espacio. Tanto en el *crómlech* como en los templos hay un componente espiritual. Ese valor espiritual es especialmente profundo en la figura y obra de Oteiza cuyos pasos buscan en el arcaísmo la esencia espiritual y se enfatiza la magia de la cultura como medio para transmitir lo inalcanzable. En esa línea de experimentar con la idea del hueco en el muro estudiamos las construcciones arquitectónicas que enlazan con la obra de Oteiza. En nuestro caso, las ventanas son la forma de elaborar los huecos como cuerpos geométricos que abrigan las ausencias de materia como la casa y la caverna.

*A grandes rasgos, en el proceso de Oteiza fue muy importante Malévich, al que nombra frecuentemente en sus escritos. El Cuadrado blanco sobre fondo blanco del artista ruso es la expresión del vacío en pintura. En esta pieza, por un proceso de depuración, se han eliminado prácticamente todas las cualidades de la pintura y el color. ¿Expresión de la nada? Más bien se trata de un objeto mágico, una especie de fetiche como el utilizado por las culturas primitivas, porque para Malévich era un instrumento para comunicarse por decirlo de algún modo- con el secreto del universo. El vacío, tanto para las místicas oriental y occidental, no es una ausencia sino una producción de sentido. Como en el caso de los románticos, para los que la noche o los paisajes nublados son un estímulo para la imaginación, el vacío es un espacio espiritual de plenitud. El trayecto no es lineal ni transparente, pero Oteiza traslada la pintura de Malévich a una dimensión escultórica. Si Malévich expresó la noción del vacío en el ámbito de la pintura, Oteiza lo hará en el de la escultura. No es extraño que Oteiza se refiera a su escultura como un arte religioso.<sup>17</sup>*

---

<sup>17</sup>Jaume Vidal Oliveras, “Oteiza, el aire de la escultura”, 2003.

El volumen de la caja vacía puede entenderse desde la observación de la caja de cartón. En muchas ocasiones nuestro trabajo parte de maquetas que elaboramos con este material. La experiencia de vislumbrar el espacio encerrado en el interior se percibe por medio de los cortes que podemos realizar en los diferentes planos que le dan volumen. También existe la posibilidad de desplegar el cuerpo geométrico y podemos separar cada una de sus caras para indagar en nuevas fórmulas expresivas. Este es un sistema que hemos utilizado con frecuencia para experimentar con el binomio dentro/fuera. Dentro, con y sin luz, podemos reflexionar sobre las esquinas, la verticalidad y la horizontalidad en la disposición de los planos. Si los abrimos la espacialidad se escapa y el dentro y fuera pierden parte de la tensión contenida en ese espacio encerrado.

Un análisis de su experiencia, con y por el espacio, nos lleva a uno de los textos en los que Jorge Oteiza hace referencia directa a la ventana; el hueco por el que muchos artistas han indagado en busca de una luz particular con la que se ilumina la obra artística. Incluimos el texto a continuación:

## CARTAS AL PRÍNCIPE DE JORGE OTEIZA

### INTRODUCCIÓN N°1.

*Escribo con prisa. Mi tiempo ha pasado. También el vuestro. Está Cézanne asomado a la ventana, tiene la ventana abierta. Cézanne se aparta de la ventana, retrocede unos pasos, se mueve a un lado, se coloca delante de la pared. Seurat había reaccionado lo mismo frente al paisaje tridimensional y fugitivo de la luz. Había retrocedido unos pasos, movido a un lado y colocado delante de la pared.*

*En Seurat la tela para su pintura será una superficie sólida de 2 dimensiones de la pared. Para Cézanne será en la tela, en el muro, una*

*cavidad breve, pero con sus 3 dimensiones, un placard, un armario de poco fondo en la pared.*

*El planismo de Seurat está en la visión de todo artista contemporáneo, pero se orienta en 2 planismos distintos: un planismo de pared y el otro de cristal. Del plano físico de la pared de Seurat arranca un movimiento de racionalidad espacialista y quieta (presente en el primer cubismo y no basta luego nombrar a Mondrian). Pero la ventana que había quedado abierta la ha cerrado Malévich, lo mismo es nombrar Kandinsky, y en esta orientación se pinta sobre el vidrio de la ventana cerrada. Lo que al otro lado, en el Impresionismo, era universo de luz disolvente de las formas, ahora es la nada, un vacío en el que el sentimiento del pintor quiere que las formas floten, que vuelen, pero expresándose con elementos físicos que pertenecen a una geometría material plana de la pared de Seurat y queden pegados en el plano del cristal. Se entiende que en esta tendencia el espacio vacío entre las formas es simplemente la nada, decimos Malévich, Kandinsky, al otro lado del vidrio de la ventana y sin valor en la consistencia formal de la pintura. Contrariamente al otro planismo, pensamos Mondrian, en que los espacios vacíos, decimos no ocupados, se calculan e integran en la organización formal y ocupante del espacio.<sup>18</sup>*

La preocupación de Oteiza en la representación escultórica pasa por ser una reflexión metafísica por todo aquello que observa y que puede incluirse en el cuaderno de bitácora de este gran artista. Su escultura rebasa la metáfora. En cada arista o plano inclinado se aprecia la sensibilidad del escultor y por medio de estas formas que van de lo orgánico a la geometría nos transmite su fuerza, unas veces contenida y otras sobresaltada. Sus apóstoles vaciados de los órganos vitales son cobijo y apertura para recibir. Descarnadas las formas, con un interior

---

<sup>18</sup> Jorge Oteiza, *Cartas al príncipe* (Zarautz: Itxaropena, 1988), 38.

sugerido y representado a través de la nada reposaron abandonados a los lados de la carretera. ¡Qué mayor sacrificio para el creador ver cómo sus obras yacen! Al ocupar los lugares para los que fueron concebidas resulta difícil que un día fuesen fruto del abandono. Todos estos sin sabores, los fracasos que al final no lo son tanto, enriquecen la obra cuando alcanza sus fines. La brutalidad representada las hace más sensibles. Como rocas y como hombres porque en su oquedad acogen como las casas y las gentes de bien.

Los huecos arquitectónicos se desligan y se transforman en obras independientes. Con el vacío y la materia, la composición escultórica se complementa al poder intuir llenos donde hay huecos con una finalidad expresiva. El espacio penetra dentro de la obra. La pasividad de un espacio vacío no tiene sitio en un mensaje donde este espacio establece una serie de tensiones compositivas tan potentes como la textura de una superficie.

Será en Oteiza donde la desocupación del espacio dará pie a continuar por la construcción con chapa de metal y nos conducirá a la forma de la ventana. Nacen los huecos que comunican; la pieza que se independiza de la pared y, por tanto, la ventana abandona la bidimensionalidad de la pintura para transformarse en escultura. En esta nueva faceta, la ventana se construye, ocupa un lugar y es capaz de proyectar la sombra de forma independiente. Deja de ser una oquedad dependiente para cobrar entidad como objeto y obra. De este modo se vuelve a desvincular de la arquitectura en cuanto a su dependencia necesaria para existir. La escultura ocupa un espacio propio como portadora de contenido y carente de funcionalidad arquitectónica.

Junto a la ventana, a los espacios ocupados o desocupados, al campo expandido de la escultura, nos centramos de nuevo en el muro y en el

acceso como elemento de la arquitectura. Ventanas y puertas. Los huecos arquitectónicos retomados por los escultores.

### **- La puerta como lugar de paso.**

La puerta, ya sea por sus connotaciones históricas y su simbolismo, por su ubicación en el espacio o por su incorporación al muro, forma parte del lenguaje en el que lo fronterizo no queda reducido a la ventana. En la puerta, el dueño de la casa manifiesta el control sobre el acceso a la casa, a la ciudad, a la fortaleza. La puerta tiene cerradura y llave. El acceso es restringido y requiere el llamador o el timbre. Sin embargo, incluso abierta, el quicio ejerce un ejercicio de límite. Entrar a una casa con la puerta entornada exige pedir permiso con la voz (Ave) o hacer ruido para indicar nuestra presencia dentro de la propiedad ajena. La puerta, como paso y acceso, con la llave abre o cierra el espacio interior de fuera a dentro o de dentro al exterior; juega con el espacio por medio de la cerradura y la bisagra, para abrir y cerrar mediante el giro sobre un eje vertical, dibujando un recorrido leve con su movimiento.

Las puertas son planos móviles que se unen a la pared por medio de las bisagras. Un elemento que nos hará reflexionar sobre esta posibilidad de movimiento, de apertura y de cierre. Es el plano dotado de mirilla. Un elemento que "mira" de forma velada a través de una ventana diminuta. Las hay simbólicas, en ocasiones, que ni tan siquiera tienen una hoja con su correspondiente bisagra, que en ese infinito movimiento de girar sobre el eje, rompen la opacidad del muro hasta desaparecer.



2 Llaves antiguas de forja y dos bocallaves, 2015.  
Fotografía realizada en el taller de Arteforja de Albarracín (Teruel)

Los arcos de la antigua Roma ejercen de puertas triunfales para recibir con honores a los ejércitos tras un regreso victorioso de las batallas. Las puertas están abiertas para recibirlos con honores. Pasar por debajo se convierte en ritual para quienes han partido sin saber si se produciría su regreso.

Monumentales y sobrias, por unas y otras los animales y las personas entran a las casas, a las cuadras y a las parideras... los lugares donde los animales y las personas se cobijan y protegen a sus crías; donde somos grupo y compartimos espacio vivencial. Las Puertas monumentales, históricas y sobrias, hacen alusión a hechos de quienes buscaban hacer perdurar en el tiempo la memoria de sus hechos y su mensaje se hace extensivo a la sociedad que las acoge dentro de su territorio. Son monumentales ya que representan el poder político y militar. Pero la puerta también puede ser ritual cuando, antiguamente, pasar bajo el dintel de la misma suponía entrar en la casa compartida con la pareja recién casada;

suponía pasar a un nuevo estatus social, el de la nueva familia que nace de una celebración social y para ello se atravesaba el umbral por primera vez después de la ceremonia y la celebración del acontecimiento.

La puerta esculpida en piedra por el escultor Constantin Brâncuși nos recuerda a las que concibieron los romanos como arcos de triunfo, por donde se accedía a la ciudad de la que habían partido. De nuevo la guerra como tema de trasfondo.

*En 1935 La Liga Nacional de Mujeres de Gorj pidió a Brâncuși que erigiera un monumento en memoria de los héroes que habían muerto durante la Primera Guerra Mundial. Constantin Brâncuși pensó para ello en la Columna sin fin, que se añadió al encargo inicial de la Puerta del Beso, la Mesa del Silencio y la Avenida de las Sillas. La totalidad del conjunto fue realizada entre 1937 y 1938.*

*El concepto artístico del escultor con respecto a la instalación del conjunto era integrar los elementos del parque conmemorativo en un entorno natural, lo que dio lugar a la construcción de la calle “Camino de los Héroes” que debía asegurar la relación visual, urbanística y espacial entre el Parque de la Columna y el Jardín Público.<sup>19</sup>*

La puerta tiene una delicada decoración lineal incisa, una continuidad de pequeños arcos recorren su frontón. *La Puerta del beso* recuerda a un arco de triunfo con un mensaje diferente. En el conjunto de esculturas “el beso, el silencio y el infinito” nos llevan a otra dimensión. Como señala el historiador Javier Maderuelo (2008; 67), Brâncuși crea un “ambiente escultórico” con tres piezas mayores y otras pequeñas a lo largo de un eje

---

<sup>19</sup> Parque de Brancusi (Tg. Jiu), “Sello de Patrimonio Europeo”, [http://www.mcu.es/patrimonio/docs/MC/PME/RoumanieBrancusi\\_ESP.pdf](http://www.mcu.es/patrimonio/docs/MC/PME/RoumanieBrancusi_ESP.pdf). (Consultado el 22 de mayo de 2004).

este-oeste de un kilómetro de longitud donde sitúa *La Mesa del silencio*, *la Puerta del beso* y *la Columna sin fin*.



3 Constantin Brâncuși. *Puerta del beso*, 1938.  
Piedra de travertino. Parque de la ciudad de Târgu Jiu.  
(Rumanía)

Escultura arquitectónica en la que reúne su interés por la estrecha relación entre arquitectura y escultura a lo largo de la historia donde se relaciona el hombre con su entorno. Brâncuși extiende la monumentalidad de su obra configurando un trazado urbano, con elementos útiles, cercanos, que trascienden a la figuración antropomórfica, sintetizando elementos como el obelisco o los arcos de

triumfo para reunir el silencio, el sentimiento y la abstracción de la mirada hacia un infinito ascendente.

En el catálogo de la exposición de la obra de Brâncuși en la Brummer Gallery de Nueva York (1933-1934) se menciona la presencia de una *Columna del beso* como parte del proyecto del Templo de las contemplaciones, que el escultor iba a levantar en Indore. Refiriéndose a estas columnas, Brâncuși le confesaba a la escultora Malvina Hoffman:

*Al principio esculpí en piedra el grupo de esos dos seres entrelazados; luego, después de mucho tiempo pensé en una puerta por la que se pudiera traspasar este mundo. Hace un año tuve la intención de añadir las siluetas*

*en los detalles que están por encima de la puerta.*<sup>20</sup>

Las puertas se realizan para los santuarios, para crear umbrales. Chillida las diseñó para la Basílica de Arantzazu y Cristina Iglesias para el Museo del Prado. Cada uno puede situar su santuario allí donde el contenido que se guarda en el interior pueda ser considerado obra de arte y, en ambos casos, hay un cúmulo de significación cultural y social. Los templos y los museos son grandes contenedores de piezas únicas, de percepciones y de momentos apresados en un tiempo que conlleva implícito la obra de arte y con puertas de autor se cierran los grandes contenedores ya sean Museos o Templos.

Las puertas ocupan un lugar de paso y enmarcan, en su hueco, el momento que divide nuestro camino entre el adentro y el afuera. La hoja de la puerta sitúa un límite en el espacio. Se abren en el instante en que se nos da paso y el cuerpo avanza hacia el interior. Se percibe la sensación de entrar/salir en la experimentación de un cambio de lugar. Se trata de un instante que, en muchas ocasiones, pasa desapercibido. Se sitúa en el espacio “entre”, es decir, en el intersticio donde se sugiere la posibilidad de cambio y de intercambio. El primero, porque nos movemos entre dos lugares y, el segundo, porque se da paso a las relaciones humanas. Nada físico cierra nuestro paso o nos impide avanzar si la puerta está abierta. Sin embargo, una tela que cubra el hueco, es suficiente para que el significado cultural nos domine y la sensación de entrar en una estancia de la vida privada, en la que somos ajenos porque

---

<sup>20</sup> Parque de Brancusi (Tg. Jiu), “Sello de Patrimonio Europeo”, [http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/patrimonio/mc/patrimonioeur/sello-de-patrimonioeur/historico/sitios-de-la-categoria-intergubernamental/red-de-sitios-patrimonioeur/rumania-brancusi/RoumanieBrancusi\\_ESP.pdf](http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/patrimonio/mc/patrimonioeur/sello-de-patrimonioeur/historico/sitios-de-la-categoria-intergubernamental/red-de-sitios-patrimonioeur/rumania-brancusi/RoumanieBrancusi_ESP.pdf). (Consultado el 23 de abril de 2014).

en una casa (o lugar cubierto) experimentamos la sensación de adentrarnos en la propiedad del otro. No sólo consiste en pasar también hay un sentido de invasión. Acceder al interior, sin saber lo que nos espera dentro, forma parte de esta indecisión para avanzar. La puerta se abre, nos asomamos al interior de la casa con cierta cautela. Si la puerta está entreabierta miramos sin pasar. Emitimos una señal sonora, de aviso; un saludo para no sobresaltar la secuencia cotidiana que sucede dentro. Esta percepción etnográfica ha sido el sentido con el que se ha tratado el acceso a la casa y la apertura de la puerta. Un aspecto marcado por la cultura y el énfasis que se conceda a la privacidad de la casa y de quienes la habitan porque la puerta abre expectativas hacia lo que queda al otro lado. En el sentido simbólico atravesamos umbrales entre la vida y la muerte. Un umbral nos lleva hacia las sombras porque en las sombras habita la umbría, los lugares poco soleados, donde la luz accede con dificultad, de forma discreta. En ello, los mitos surgen en el intersticio y el espacio “de paso” adquiere connotaciones religiosas y míticas. Nos conduce donde impera la oscuridad, lo oculto, nos lleva a lo injustificable, a lo no comprensible o a lo misterioso y desconocido.

Por otro parte, marcamos senderos y recorridos por medio de puertas colocadas en espacios abiertos, o tal vez ni siquiera son puertas sino umbrales por los que pasar sin impedimento que nos coarte la visión del otro lado. Aquí no hay muro, ni tapia, ni pared. Pero, sin embargo, de forma casi sumisa pasamos por debajo del marco de una puerta tras otra en un sendero o recorrido previamente diseñado. Es así como Cristo en abril de 2007 lo llevó a cabo en el Central Park de Nueva York. Mucho antes, los japoneses lo plantearon en sus templos de Fushimib.

*Las Puertas" o "The Gates" fue una instalación que Christo y Jeanne-Claude ejecutaron en el Parque Central, consistente en 7503 pórticos de metal pintado de bermellón soportando banderolas de tela del mismo color, que se extendieron a lo largo de 37 kilómetros de caminerías. La idea fue originalmente planteada en 1979, pero sólo pudo ser concretada entre el 12 y el 27 de febrero de 2005. Inspirados en el movimiento de gente caminando por las calles de Nueva York, los esposos artistas decidieron hacer una instalación que celebre el acto de caminar, reforzando la direccionalidad del flujo con un túnel virtual de arcos naranja. Las banderas, además de ser un elemento lúdico, contribuyen a dar escala humana a la composición. El viento también forma parte de la composición al conferirle movimiento a un camino que va más allá de los pasos reales. Es una bienvenida, es la representación de la vida. Representa la vida, y que es la vida, sino una sucesión de puertas, de umbrales que vamos atravesando hasta llegar a la última que es la de nuestra muerte.*<sup>21</sup>

Como se reseña: la asociación mental entre la obra de Christo y Jeanne-Claude con el santuario sintoísta de Fushimi Inari en Kioto es inevitable. Este santuario japonés se caracteriza por contener miles de torii o pórticos alineados a lo largo de su camino, algunas veces tan cercanos unos de otros que conforman un túnel por donde se filtra la luz generando efectos muy interesantes. Los toriis, en general, son diferentes unos de otros, donados a través de los siglos por personas, familias y compañías.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Carlos Zeballos, <http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/.../christo-en-el-central-park-nueva-york.html>. 05 abril 2007. (Consulado el 13 de junio de 2013).

<sup>22</sup> Carlos Zeballos, <http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/.../christo-en-el-central-park-nueva-york.html>. (Consulado el 13 de junio de 2013).

El tamaño, la repetición, el recorrido por los caminos del parque y la inevitable unión entre las personas y los elementos que han sido construidos con carácter temporal, a base de materiales plásticos, de colores vivos, cálidos, que se mezclan con lugares habitados, de paso y de tránsito. Dirigen los pasos o se aprovecha de los mismos para crear rutas existentes pero que con su intervención se subrayan: Acompañan los pasos.

La puerta, atendiendo a sus connotaciones, tiene diferentes categorías y se diferencian por las dimensiones, la ornamentación, el lugar que ocupan, y en la instalación de Central Parck desaparece el sentido jerárquico. La entrada nos sitúa en una disposición diferente frente al acceso que abre un lugar para la historia o, en el caso que nos ocupa, una invitación a pasar sin establecer restricciones. De esta forma, un arco situado en un punto concreto de un camino es un símbolo y un camino trazado por arcos o puertas es un mensaje social. Podemos rodearlo o no. Los dos espacios están visibles; abiertos a la visión pero acceder, pasar por debajo, supone atravesar la puerta, aunque estemos a cielo abierto.

En otra intervención de los artistas, ocultar la puerta es la acción que define la obra. Su ocultación envuelve las formas, elimina los detalles y subraya la monumentalidad de la obra como volumen. Volvemos a la volumetría, al pliegue barroco. Nos quedamos con la totalidad y perdemos los detalles, las marcas de la historia y del tiempo. Lo efímero de la intervención juega con la ambivalencia del monumento conmemorativo, que varía en su concepción de pervivencia pero su monumentalidad no desaparece.

Christo Vladimirov Javacheff y Jeanne-Claude formaron el equipo que con el nombre Christo, proyectaban intervenciones artísticas, que con carácter temporal, tenían como punto de referencia el paisaje. En sus

intervenciones hay color, volumen, arquitectura y urbanismo. Se utilizan tejidos, telas o grandes superficies de plástico, papel,... drapeados y pliegues; cuerdas que atan, que ajustan y contribuyen a definir los volúmenes. Sus proyectos desafían la escala humana. A partir del tratamiento que otorgan a los espacios, ya que estos quedan definitivamente transformados gracias a inmensos envoltorios de telas que les cubren, generando la mayoría de las veces un efecto drapeado que nos obliga a mirar con otros ojos los espacios intervenidos.

Las intervenciones en el espacio público han desarrollado un lenguaje artístico muy diferente al que se venía desarrollando a partir de criterios basados en la concepción clásica de la escultura. En el caso de las intervenciones de Christo, podemos apreciar como un arco romano se oculta para convertirse en una obra diferente que oculta y retoma la monumentalidad ocultando la vista de la obra original y subrayando el volumen. La intervención del artista es algo temporal, nada que ver con la idea de eternidad y permanencia que prevalecía en los monumentos clásicos. Sus intervenciones alteran lo cotidiano de un paisaje al empaquetar monumentos de dimensiones colosales. En 1968 presentó un gran paquete vacío en la Documenta de Kassel y con aquella obra comenzaba su trayectoria a gran escala. Su modo de trabajo le permite actuar con una finalidad eventual. Sus proyectos se desarrollan con intervenciones en la que va incorporando telas. En el proceso una poética propia define el paisaje donde los monumentos han dejado de reivindicar las efemérides de su construcción. Son empresas en las que se involucra como artista para transformar estos lugares o puntos de referencia emblemáticos. No se adecua y adapta al contexto sino que lo modifica y enfatiza. Con estas envolturas los monumentos o lugares, así

transformados, caen en un anonimato al reducir su identidad a los volúmenes que los conforman.



4 Christo. *La muralla romana*, 1974  
15 x 255 m  
Roma (Italia)

La idea de monumentalidad se relaciona con la volumetría del objeto arquitectónico, artístico. Se suman la intriga de lo que queda dentro y la impresión de la percepción exterior del resultado. Los rasgos tradicionales se ocultan, no hay cualidades plásticas que nos permitan percibir los elementos conocidos por estar cubiertos bajos tela y nylon.

La muralla romana empaquetada fue financiada por Christo. Permaneció envuelta cuarenta días (febrero, marzo de 1974). De los cuatro arcos envueltos, tres registran un intenso tráfico rodado y uno está reservado a los peatones. Situada en Roma y lindante con los jardines de villa Borghese, la muralla fue construida hace 2000 años por el emperador Marco Aurelio y en un principio rodeaba la ciudad de Roma.



5 Pablo Serrano. *Hombre con puerta*, 1965.  
Bronce. 27 x 24.5 x 23 cm.  
Colección Banco Urquijo. España.  
© Then Pablo Serrano Estate

El escultor aragonés Pablo Serrano realiza la serie de la puerta al relacionarla con el cuerpo humano. Modela *Hombres con puerta* y en sus esculturas la brutalidad externa de sus bronce acabados con superficies de masa informe se transforma en luz gracias al bronce pulido que guarda en el interior. La luz se comparte desde dentro hacia el exterior cuando al abrir la puerta se ilumina. Si no se abre queda la oscuridad oculta, reservada. Se trata de un volumen de tratamiento orgánico que recuerda a Oteiza y su apostolario de la Basílica de Arantzazu, donde la apertura de los cuerpos es una propuesta de abrirse hacia el exterior desde el interior del cuerpo, en pro de un ofrecimiento o un inicio de comunicación que se manifiesta desde el humanismo y el hecho religioso.

En el caso de Eduardo Chillida las puertas de la basílica de Arantzazu nos llevan de nuevo al acceso arquitectónico; al templo cristiano. Arte contemporáneo en las puertas:

*Quise unir un símbolo de pobreza al trabajo hecho para una Basílica de la orden franciscana, para comulgar con el espíritu de San Francisco, un ser maravilloso. Y usé el círculo de simbología solar en homenaje a su Cántico del Sol.*<sup>23</sup>

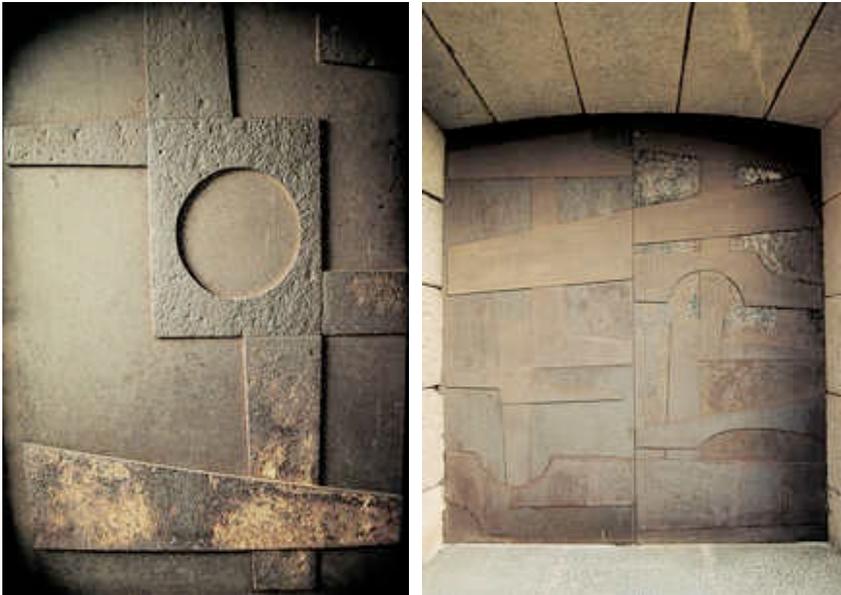
En 1954 los directores de la Basílica de Arantzazu encargaron al escultor Eduardo Chillida la realización de las puertas de acceso a la misma. El hierro fue el material que eligió para construir las cuatro puertas. Forman un collage metálico mediante la superposición de chapas con diferente bruñido y acabados con formas de recortes basados en la geometría y las texturas. Se mantiene el color del óxido de las chapas usadas, marcadas por el paso del tiempo y la acción de la intemperie. La composición alterna la horizontalidad y la verticalidad de las piezas.

En el planteamiento de este apartado se han producido, sin lugar a duda, una serie de idas y venidas por diversos caminos que han dibujado los trazados donde el hecho artístico y cómo llegar a él ha estado dirigido por este análisis en el que estamos inmersos; la reflexión parte de unos antecedentes que han sido analizados desde un punto de vista personal pues consideramos que es ahí donde la subjetividad del trabajo se asienta y es el apoyo sobre el que todo lo demás acontece, como en un relato. En la temporalización hay un “antes” en el que se estudian casos similares, textos, imágenes y experiencias. Buscar entre varios artistas el punto de partida donde se inicia la indagación, analizando los materiales, las formas, el tema o el espacio y las relaciones que se establecen entre las distancias y los objetos. Todo ello nos aporta las distintas perspectivas con las que han sido abordados el tema. Un tema común desde

---

<sup>23</sup>Eduardo Chillida, “Las puertas: descripción y significado”, <http://arantzazu.org/es/basilica/camarin/30-el-santuario/basilica/puertas>. (Consultado el 13 de junio de 2013) Para ampliar información véase: [http:// bertan.gipuzcoakultura.net/bertan3/caste/10.php](http://bertan.gipuzcoakultura.net/bertan3/caste/10.php)

diferentes perspectivas.



6 Eduardo Chillada. *Las puertas de la Basílica de Arantzazu*, 1955.  
Hierro oxidado.

En cada uno de los planteamientos, a los que vamos a referirnos, no pretendemos estructurar el contenido desde la perspectiva del historiador y del crítico. Nuestra argumentación es la de hacedores de “artefactos” que como cajitas contenedoras de historias, de paisajes y de sensaciones, presentan su modo de articular los mensajes por medio del objeto artístico.

Entre las puertas y las ventanas hay un encuentro. En la escultura Louise Bourgeois las puertas forman parte de sus instalaciones *Cells*, de los años noventa. En su obra no son aberturas en el muro pues llegan a ser el muro que delimita los espacios de sus celdas o células. Carecen de la posibilidad de girar pero siguen siendo las que guardan la morada, su memoria. Dentro de estos espacios, que en la *Cell* nos llevan a circular

por un interior trazado a modo de laberinto que avanza en espiral hacia el centro. Nos invita a entrar para ver qué queda detrás de esta sucesión de puertas unidas. Sus puertas son de madera vieja o de metal. Podemos experimentar en estos espacios una sensación claustrofóbica, enigmática o de misterio. Dentro encontramos un lecho con la figura tensa de un cuerpo mutilado. Se trata de *Cell (Arch of hysteria)* que se curva sobre una tela en la que la lectura repetitiva de la frase: “Je t’aime”, resulta inquietante por la carga semántica y controvertida que manifiesta. Los registros que reúne vienen articulados por el cúmulo de objetos diferentes que conforman una visión personal de lo que entenderíamos como bodegón. Entre objetos cotidianos, de cristal, madera, metal o tela, el orden de su caos personal está restituido. Estos espacios construidos con la interpretación de los recuerdos, con la intervención de la memoria, nos llevan a mirar a través de mayas, grietas entre las puertas o cristaleras de las mismas. Todo queda dentro, en un espacio restringido al que no siempre podemos acceder. Las puertas dan paso según la voluntad de quien sea el portador de la llave.

### **- Entre ventanas.**

Incluir a Amparo Carbonell Tatay<sup>24</sup> en este estudio pone de manifiesto mi interés por su trabajo y sus aportaciones como directora de esta tesis. Nuestro encuentro partió de los textos con los que acompaña su posicionamiento en escultura; en primer lugar, como escultora y, en segundo, por su obra. Su trabajo abarca dos conceptos interesantes para este estudio, como son la mujer frente al espacio y sus obras *Ventanas*.

---

<sup>24</sup> Escultora y profesora de la Facultad de Bellas Artes. Universitat Politècnica de València.

Amparo Carbonell estudió escultura en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos. Actualmente es Catedrática del Departamento de Escultura de la Universidad Politécnica de Valencia. Además de su dedicación a la docencia y a la investigación en el campo de la escultura, le inquieta desde hace años la incidencia que la proyección social de todas las propuestas artísticas pueda tener en el plano de la cultura, como agente formador y transformador.<sup>25</sup>

En su etapa “Dentro y fuera, sobretodo” nos sitúa frente a las ventanas como objeto independiente del muro pero nos seguirá hablando del “muro”. Nos adentramos en una de las inquietudes de la escultora, la de establecer relaciones espaciales a partir de elementos arquitectónicos y su conceptualización atendiendo al espacio vivencial que las sitúa en el espacio escultórico, con la independencia que se obtiene al tratar de forma objetual los huecos arquitectónicos. Incidir en las connotaciones que vinculan a estos vanos con el habitar. Amparo Carbonell considera lo siguiente:

*Aparece el muro que divide el mundo: El Mundo / El Muro / Mi Realidad. En todas las ocasiones se representan el muro como permeable (traspasable), lo que sucede en el exterior se observa desde el interior; no se participa directamente, la relación es de suceso-espectador. Interior-exterior y todo y todas las situaciones que de esta relación se derivan, entran a formar parte protagonista de la obra. Lo evidente comparte el terreno con lo presunto. El material empleado es el hierro. De lo que se trata es de presentar la sensación de "muro que separa interiores-exteriores. Las*

---

<sup>25</sup> Amparo Carbonell, [http://www.upv.es/laboluz/amparo/page/gener\\_fr.htm](http://www.upv.es/laboluz/amparo/page/gener_fr.htm). (Consultado el 15 de junio de 2012).

*formas dibujadas y recortadas con oxicorte, y posteriormente soldadas y patinadas, con su solidez, ayudan a crear esta sensación.* <sup>26</sup>

Los conceptos “dentro y fuera” se asoman a las ventanas. Es la inquietud experimentada desde la casa y fuera de ella. El hecho de no olvidar que en cada caso hay un espectador, dentro o fuera, estableciendo una perspectiva diferente según el lugar que ocupe. Ese lugar desde el que se desarrolla la reflexión nos lleva a posicionarnos. El muro como límite aporta extensión, la amplía o la acorta. Mirar es abrir la posibilidad de convertir en permeable la piel de las fachadas que construyen los hábitats humanos. Construimos, habitamos y transformamos los espacios. Con la construcción recortamos una parcela de espacio en la que nos recluimos o salimos. La idea es la misma. Preexiste a la construcción una necesidad de cobijo y una curiosidad hacia el exterior, una vez encerrado tras el perímetro del muro elevado. La necesidad de luz y aire nos lleva a avanzar en las aperturas y dotar de transparencia la opacidad del mismo.

Hay un camino hasta llegar a la obra como una trayectoria del pensamiento; hasta crearla hay un proceso intelectual de reflexión y razonamiento. Una interiorización que se abre paso al exteriorizar la experiencia del observador que traduce en su lenguaje escultórico las ideas aprehendidas y raptadas de un contexto en continuo cambio. Olvidar y recordar gracias a la memoria. Pero la memoria tiene ese halo de fragilidad por la que plasmar en la pieza la reflexión a la que estamos refiriéndonos, va más allá de la intención del artista, quien habla de sus

---

<sup>26</sup> Esculturas de Amparo Carbonell Tatay, “De fuera a dentro”, [http://www.upv.es/laboluz/amparo/page/gener\\_fr.htm](http://www.upv.es/laboluz/amparo/page/gener_fr.htm). (Consultado el 15 de junio de 2012).

La ventana. Referente en el arte contemporáneo  
Aportaciones a la escultura desde un proyecto personal



7 Amparo Carbonell. *Y ahora la tarde*, 1987-88.  
Hierro, 50 x 90 x 45 cm.



8 Amparo Carbonell *La calle por debajo, solo por debajo*, 1987.  
Hierro, 40 x 30 x 20 cm.



9 Amparo Carbonell *Se alquila, razón portería*, 1986-87.  
Hierro, 40 x 30 x 50 cm.



10 Amparo Carbonell *Y ahora la tarde*, 1987-88.  
Hierro, 50 x 90 x 45 cm.

conceptos esperando del espectador la eclosión de los suyos a partir de nuestra invitación al diálogo con la obra. La aproximación que tuve hacia el discurso de Amparo Carbonell nace de este texto. Encontré en él a la artista y su reflexión sobre el espacio, ese dentro y fuera que nos guía, sin dejar de lado el aspecto y la presencia de la mujer en su trayectoria artística. El espacio doméstico y cotidiano. La mujer, lo femenino... lo que se es o lo que se impone. Es en este aspecto donde *El culto a la fertilidad* (de su etapa `De fuera a dentro´) supone un acercamiento a la vinculación entre las experiencias vivenciales que no son ajenas a las circunstancias que nos rodean y nos acompañan. El núcleo se encuentra en la casa. La casa como centro de cuanto acontece en nuestra vida. Un origen y un fin para un discurso personal que se extrapola “al mundo”. Un concepto al que el protagonismo no le puede ser negado a lo largo de la historia del arte. Nos conduce, de forma sutil, a una reflexión desde lo más próximo, lo conocido, lo que nos conforma dentro de un lugar que nos arraiga al territorio, donde la experiencia personal se interioriza para matizar un lenguaje propio a través del arte.

*El ser humano en el mundo perdería todo apoyo si no tuviera un punto de referencia fijo al que se encuentran vinculados todos sus caminos, del que parten y al que retornan. Necesita un centro vivencial, mediante el cual queda enraizado en el espacio y al que están referidas todas sus circunstancias espaciales. La vida humana permanece relacionada a un centro de tal índole, donde “habita” en su mundo, donde se encuentra “en casa”.<sup>27</sup>*

---

<sup>27</sup> Amparo Carbonell, “*El culto a la fertilidad*”, [http://www.upv.es/laboluz/amparo/page/gener\\_fi.htm](http://www.upv.es/laboluz/amparo/page/gener_fi.htm). (Consultado el 15 de junio de 2012).

Nuestra experiencia de la arquitectura era anterior a estas lecturas. La coincidencia con antecedentes, como en este caso, ha consolidado el hecho de concebir un mismo tema desde perspectivas personales diferentes. De esta forma, al desarrollar el análisis que completa nuestro estudio con la observación de quienes también encontraron en las ventanas el suyo, nos enriquece y la aportación de nuevas posibilidades amplía el espectro. Hay un lugar, que denominamos casa, del que partimos y al que volvemos. En torno a él se despliegan los tiempos, las etapas de reflexión, de memoria y de vida. Y esa pequeñez que somos frente al cosmos vuelve a tener sentido a partir de la sensibilidad desarrollada, analizada y concebida. La casa es nuestro microcosmos, que se abre al exterior a través de la ventana, la puerta y la chimenea.

*Cuando se considera la casa como centro del mundo, el hombre actual está en relación de inferioridad con respecto a la cosmología mítica. Para el hombre mítico, el centro del mundo tiene una conexión objetiva, por la existencia de un punto fijo en el espacio. Cuando desaparece este centro objetivo, el hombre se hace apátrida sobre la tierra ya que no está ligado a lugar alguno. Así que el hombre ya no lo encuentra como algo dado sino que tiene que crearlo, afincarse en él y defenderlo de toda agresión exterior. Construye y habita su casa. Pero no basta la relación externa, sino que es importante la relación interna para poder cumplir la misión sustentadora. Relación Fuera-dentro.*<sup>28</sup>

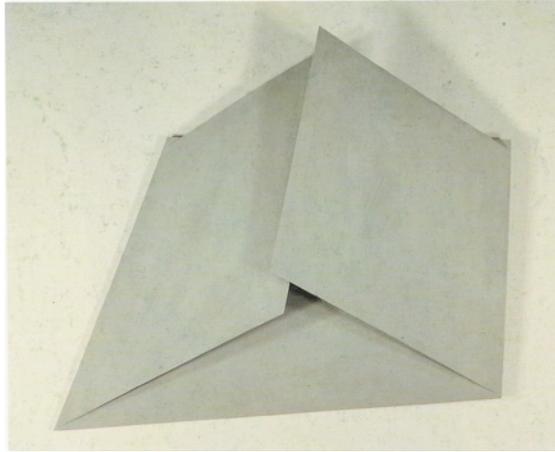
---

<sup>28</sup> Amparo Carbonell, [http://www.upv.es/laboluz/amparo/page/gener\\_fr.htm](http://www.upv.es/laboluz/amparo/page/gener_fr.htm). (Consultado en 15 de junio de 2012).

En esa relación donde la casa marca nuestra primera experiencia espacial, entre lo que queda dentro y el mundo exterior, se inicia nuestra primera concepción de seguridad y cobijo. Lo conocido está dentro y salir al exterior es iniciar nuestra relación con un mundo de amplitud ilimitada. La casa es un remanso y el mundo nos abre hacia otros retos. Pero es la casa una forma reducida de mundo; es el microcosmos donde nuestra existencia acontece dentro de unos límites. La casa es un inicio y un fin. En ella deambulamos, nos relacionamos y experimentamos las distancias y las proximidades. En el exterior, detrás del muro, la realidad es cambiante, a veces ajena, otras más próxima pero siempre distinta a las de la casa. El cobijo permanece aun cuando lo “abandonemos”. Siempre está ahí la posibilidad de volver; esa posibilidad que vista desde el proceso creador se transforma en una fuente de inspiración constante. Nos acompaña como un referente lleno de caudal pues la nueva perspectiva, que enriquece nuestro trayecto en la vida, nos lleva a volver para mirar con otros ojos, más ávidos, ese tiempo pasado donde todo lo conocido se transforma en contenido para la obra de arte. Es en la experiencia de la vida donde la fuente de recursos resulta inagotable.

La mujer está en el hogar. A pesar de los aconteceres mantienen esa unión permanente que da estabilidad. En ella lo cotidiano tiene su protagonismo. La mujer como madre, amante, amiga... La casa es mujer en las *Femme-maison* de Louise Bourgeois y esa relación grita en sus obras. En el silencio de los dibujos, pinturas y esculturas, la mujer-casa está atrapada. La individualidad de la persona se enmascara tras la construcción y esa opresión que no deja ver el rostro, la expresión del momento, conlleva una sensación trágica de la mimesis establecida dentro de la obra.

La ventana. Referente en el arte contemporáneo  
Aportaciones a la escultura desde un proyecto personal



11 Ángeles Marco, *Ventana 2*, 1985  
(Serie: Imagen y ficción).  
Hierro pintado.  
73x70x15 cm



12 Ángeles Marco. *Instantánea de fachada*, 1983.  
(Serie: Imagen y ficción).  
Hierro y masillas reactivas.  
100 x 40 x 25 cm.  
Colección Particular

La casa acoge nuestros recuerdos e integra entre sus paredes la memoria. Es un escenario y una constante en la obra de Bourgeois y también en la nuestra. Para Marie-Laure Bernadac<sup>29</sup>, *mujer casa: mezcla de arquitectura y de carne, lo orgánico dentro de lo organizado, lo flexible dentro de lo rígido, lo inquietante y lo tranquilizador*. Y ese inquietante y controvertido sentido de las cosas y los espacios nos seduce.

Esa seducción, que encontramos en la escultora Ángeles Marco, nos lleva a una paradoja en la época en la que Ángeles<sup>30</sup> trabajaba en instalaciones como "Entre lo real y lo ilusorio" (1986) declaró:

*Me interesa sobre todo el aspecto conceptual, de ahí que utilice recursos relacionados con la altura o con el tema del tránsito y más concretamente con el salto al vacío y el vértigo.*<sup>31</sup>

El hermetismo de su obra y el trasfondo narrativo de la misma nos llevan a la contemplación de una obra fascinante. Ángeles Marco explica:

*Busco provocar sensaciones de inestabilidad, que cada objeto realizado no muera con su representación. No existe nada estático, ni siquiera nosotros mismos. Me interesa que eso tenga proyección en la escultura; por eso las sensaciones que deseo provocar no son tan escultóricas como humanas.*

---

<sup>29</sup> Ha sido responsable del Museo Nacional de Arte Moderno y actualmente es conservadora general del Patrimonio, encargada del Arte contemporáneo del Louvre, así como autora de publicaciones sobre Picasso y Louise Bourgeois.

<sup>30</sup> Fue escultora y profesora de la Facultad de Bellas Artes. Universitat Politècnica de València.

<sup>31</sup> Román de la Calle, *Ángeles Marco, Entre lo real y lo ilusorio* [Catálogo de la exposición] Sala d' Exposicions. Vice-rectorat d' Extensió Universitaria. Universitat de Valencia (Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat, Abril/Mayo 1988).

Los elementos arquitectónicos se incluyen en su obra para plantear en las instalaciones que desarrolla situaciones extremas. Una sensación de inestabilidad, de sudor frío frente a sus “saltos al vacío”. La angustia es una presencia al borde, al límite, al vértigo hacia la posible caída. Es una opción distinta de ventana que conlleva una nueva perspectiva frente a la ventana. Ya no sólo nos asomamos para observar sino que somos parte de ese “a fuera” para reflexionar sobre una situación nueva en el borde de la ventana. Una pérdida de libertad o una búsqueda forzada de esa sensación, en busca de libertad, sin alas.

Los elementos arquitectónicos han estado presentes en su obra: puentes, puertas, ventanas... y desde ellos, el vacío, el salto, el tránsito. Una invitación a la acción, ya lejos de ese mero contemplar como espectador. En Ángeles Marco se da una invitación a reflexionar sobre el límite, las sensaciones límite que se abrigan en torno al vacío y al vértigo. Como un continuo movimiento en el que la vida nos mueve de un lado a otro, volvemos y vamos y venimos y caminamos. Por ello en su obra los pasillos, el asfalto, la cera, forman parte de su materia. La temática arquitectónica en continuo diálogo con el quehacer escultórico arrastra a una dualidad que se transforma en lenguaje.

*Como a la mayoría que se sumerge en la temática arquitectónica, como vínculo con la actividad escultórica, la dualidad es un hecho. Siempre hay un momento de paso entre un interior y un exterior. Esos instantes de hecho nunca son acciones vacías de contenido ya que al atravesar los umbrales arrastramos con nosotros algo de lo acontecido.*<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> K. Power, *Ángeles Marco: La metáfora como acceso* (Valencia: Ediciones Alfons El Magnánim; Colección Imagen, 1990).

La sensación de soledad y angustia es constante. Sensaciones reales que traspasan la obra para salir y entrar en nosotros. Esta compleja manifestación escultórica que utiliza como medios los elementos arquitectónicos, metálicos, estructurales, junto a nuevos materiales sintéticos y de consistencia variable, nos lleva a un código diferente ya que se trata de una intelectualización de la escultura más allá de las formas y la representación de la imagen. Es la idea, la provocación de sensaciones que brindan una conceptualización de la arquitectura para ser emisaria de un hecho real, artístico, invocador, con miras de captar y de expresar una revisión de nuestro momento presente. Un mundo que se cierra frente a la soledad y se abre en la obra para llegar al espectador. La escultura así tratada nos permite revisar el nuevo lenguaje, la innovación artística que fermenta en los años 80, fruto de un panorama artístico que tienen en la Facultad de Bellas Artes de Valencia un grupo destacado de representantes. Es el caso que nos ocupa de Ángeles Marco y de Amparo Carbonell, entre otras. También será punto de referencia Maribel Domènech, como veremos más adelante. Y en este sentido de conceptualización de las estructuras, de los elementos arquitectónicos, de trazar sendas por el paisaje y de envolver para subrayar el volumen que ocupan los cuerpos construidos, la memoria se torna metáfora de los acontecimientos y de las sensaciones. Es metáfora como mensaje que invita a sentir y como forma que permite mirar para después reflexionar. La idea se funde con un discurso íntimo sobre cuanto acontece y sobre cuanto forma parte de un paisaje interior que se exterioriza con este exhibicionismo que nos lleva a revelar una parte íntima del artista que genera obra para compartir con la materia parte de su intuición y de su posición frente al mundo.

Las ventanas también nos sitúan frente al mundo desde un microcosmos desarrollado dentro de la casa; de las casas que vamos ocupando a lo largo de nuestra existencia y que conforman ese espacio propio que nace con la primera casa y al que volvemos para revisar la esencia de nuestro ser.

*De los años ochenta es Ventana, contraventana (1973), donde la vinculación industrializada y fría en la elección de los materiales y procedimientos, es contrarrestada por la pervivencia de un sistema de representación, al menos fragmentado como punto de partida. Ángeles Marco se sitúa en lo que Derrida llama “mimesis de sobreimposición o injerto”, llevando hasta sus últimas consecuencias la relación y ordenamiento que son propios de los procesos de montaje y desmontaje. El proceso creativo de Ángeles Marco tiene algo de reciclaje, constituye una revisión de múltiples formas de habitar: escaleras, rampas, pasillos, ascensores, puentes.<sup>33</sup>*

Para la escultora Maribel Domènech<sup>34</sup>, las puertas y ventanas rompen la continuidad del caparazón de la casa. Gracias a estos elementos existe un flujo entre el interior y el exterior. Son formas diferentes de permitir la comunicación entre ambos.

*La puerta permite el acceso directo, provoca con su apertura, la comunicación de los diferentes espacios –el dentro y el fuera- así como diferentes lugares en el interior de la casa. Este muro que gira sobre un*

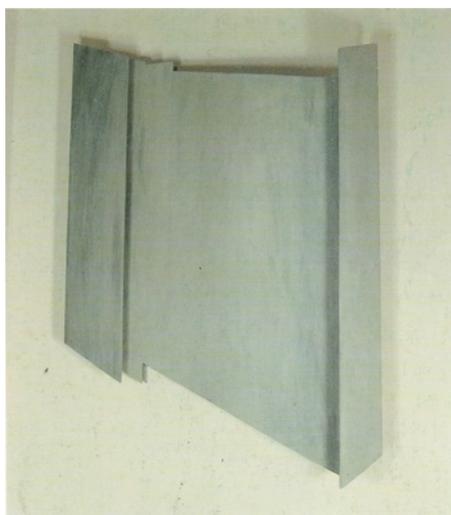
---

<sup>33</sup> K. Power, *Ángeles Marco: La metáfora como acceso* (Valencia: Ediciones Alfons El Magnánim; Colección Imagen, 1990).

<sup>34</sup> Escultora y profesora de la Facultad de Bellas Artes. Universitat Politècnica de València.



13 Ángeles Marco. *Obertura*, 1988.  
(Serie: El Tránsito)  
Hierro, nylon.  
240 x 160 x 40 cm



14 Ángeles Marco. *Ventana- contraventana*,  
1983.  
(Serie: Imagen y ficción).  
Hierro masillado y pintado.  
54 x 74 x 20 cm.  
Fondos del Museo de BBAA de Álava

*eje lateral permite el paso cuando se abre y lo obstruye cuando permanece cerrado formando al mismo tiempo parte de esa pared que protege nuestra morada. Bollnow comenta el grado de libertad que implica la posibilidad de abrir y cerrar, de entrar y salir:*

*Pero aquel que cierra personalmente su puerta conserva su libertad, más aún, experimenta su libertad de modo singular; pues conserva la posibilidad de abrir la puerta nuevamente cuando quiera.*

*(...) Si toda puerta implica posibilidad de entrada, la ventana, funciona como ojo. Apertura al exterior sin acceso personal. (...) Bollnow puntualiza la diferencia entre estas dos aberturas al exterior de la casa:*

*Pasamos realmente a través de la puerta, después de lo cual nos encontramos en el exterior de la casa. Por el contrario, a la ventana (en su calidad de "augentor"="puerta para los ojos", sólo la atraviesa la mirada; nosotros permanecemos en el interior.*

*Nos hace siempre la reflexión desde el interior de la casa. Los dos elementos (puerta y ventana) son siempre aperturas de acceso al exterior: se parte de dentro hacia fuera.*

*Recuerdo que durante el proceso de trabajo que realizaba a principios de los ochenta con la construcción de cajas en hierro en donde quedaba encerrado el espacio oscuro; la realización de un cofre como metáfora del espacio privado, de la "casa", hizo que construyera una pieza con puerta y ventana. Simplemente, el perforar la plancha y permitir que la luz penetrara en el interior de ese espacio oscuro provocó, tal conmoción en mí, que hizo que a partir de ese momento la luz formara parte de todo mi trabajo hasta la actualidad.<sup>35</sup>*

---

<sup>35</sup> Publicado en *Trato de la Luz con la Materia: Maribel Domènech y Margo Sawyer*. Ed. Grupo de Investigación HUM-480 "Constitución e interpretación de la imagen artística". Universidad de Granada.

En 1988 defendió su tesis doctoral bajo el título *La poética del espacio cotidiano: una propuesta serial en torno a la escultura objetual*, en la Universidad Politécnica de Valencia. En esta investigación hace referencia a la "ventana", ese muro transparente interrumpido por perfiles de hierro o aluminio y materiales traslúcidos que encierran la intimidad del lugar, de la casa. Incorpora luz de neón y tejidos. Hacía referencia a la vida diurna y nocturna. A partir de este trabajo "...y llegó la noche" de 1987, comenzó a trabajar exclusivamente con luz negra como metáfora de privacidad. A principios de los 90 incorporó en su trabajo radiografías personales, la referencia a la ventana había evolucionado hacia la construcción de cajas de luz dentro de las cuales se percibían las radiografías: Caja-casa-cuerpo, perfiles de aluminio cubiertos de tejidos traslúcidos y opacos, donde construía estructuras externas que hablaban de vivencias internas. La luz negra define el espacio oscuro, la mirada hacia el interior.<sup>36</sup> Se trata de una nueva perspectiva donde los conceptos caja-casa-cuerpo nos sitúan como ya lo hacían en Amparo Carbonell los conceptos: el mundo/el muro/mi realidad. En ambos casos estas "trilogías" señalan un transitar artístico entre límites.

En *De lo cotidiano* nos encontramos con otra propuesta desarrollada por Rebeca Morgan Jorge<sup>37</sup>, artista visual que desarrolla su proyecto artístico dentro de los textiles. La ventana se arropa con lo textil que vela y tamiza, ornamenta y protege. Su revisión de la ventana pasa por un análisis de las nuevas ventanas y elige un elemento pequeño, casi inexistente en la actualidad, que ha servido para incorporar buena parte

---

<sup>36</sup> Véase: <<http://www.laboluz.org/text/maribel.htm>> (Consultado 15 de junio de 2012).

<sup>37</sup> *Rebeca Morgan*, madrileña de nacimiento, es Licenciada en Hª del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid y Graduada en la Especialidad de Tapices y Alfombras por la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos.

La ventana. Referente en el arte contemporáneo  
Aportaciones a la escultura desde un proyecto personal



15 Ángeles Marco. *Puertas*, 1987 (*Serie El Tránsito*)  
Hierro, plástico y caucho  
200 x 90 x 52 cm

de la memoria. Ventanas y memoria se unen al proceso tecnológico del ordenador. Es nuestro cofre, la caja donde se guardan todos los documentos y se archiva nuestro trabajo. El álbum ilustrado donde el acceso es restringido y personal. Pero tan frágil que en un momento dado todo lo que se archiva puede desaparecer, perderse. Una evolución del soporte, un fallo en la máquina y el terror de sentir que nuestra relajación al guardar todo nuestro trabajo vive bajo un riesgo.

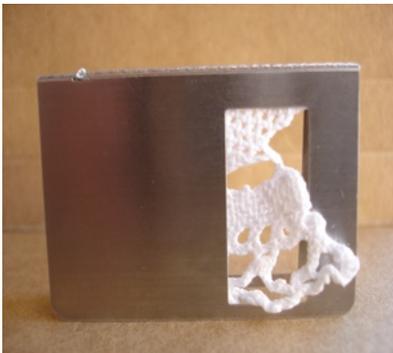
Rebeca Morgan incide en unas ventanas de tercera generación, en la serie a la que titula *My windows*. Según sus palabras, y por tratarse de un texto breve, lo incluimos íntegramente como parte de su aportación; su reutilización de los disquetes permite retomar un elemento que se desecha para extraer un mensaje propio que hace extensivo ya que dar vida a los objetos es editar un nuevo uso dentro del desuso:

*Hace algún tiempo vengo trabajando el concepto de la reutilización de elementos propios de las nuevas tecnologías y digo reutilización y no reciclaje porque en realidad creo que no es un reciclaje, reciclaje implica una nueva practicidad, un nuevo uso y yo pretendo más bien hablar de la tercera vida de los objetos, una vida de concepto que supera la pura practicidad.*

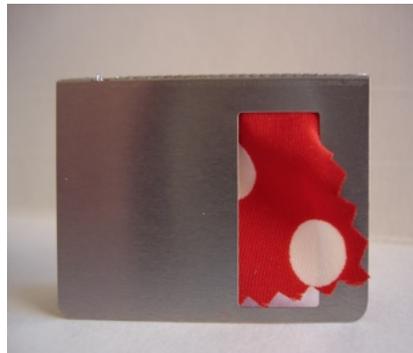
*Y en esa vida de concepto, me parecía divertido dar una “nueva vida” a un fragmento de disquete, que hace pocos años nos parecía el no va más y ahora está totalmente caduco. Como siempre, tenía que aparecer un elemento textil, no solo porque ese sea el medio en el que mejor me muevo, sino porque enlaza lo que parece tan alejado de la tecnología, como un visillo de lunares, con lo que nos pareció “tan moderno” y ya no lo es en absoluto, un disquete de 3 ½.*

### ***Ventanas. Tercera generación***

*Vistiendo con visillos (restos de ganchillo realizados por mi bisabuela) la pieza metálica del disquete y siguiendo en esa vida de los conceptos “tan poco práctica” podemos hablar de tercera generación y estar remontándonos a un tiempo en que la mujer miraba el mundo a través de la ventana, desde la conciencia de su propia reclusión, lo que hacía que tuviera los ojos bien abiertos. Ahora hablamos de tercera generación refiriéndonos a la tecnología más puntera que nos permiten “estar mundializados” y que, sin embargo, a menudo, no nos hacen ir más allá de la pantalla del ordenador y no debemos olvidar que una de las acepciones de la palabra pantalla significa “velar, ocultar”. Quizá deberíamos seguir teniendo los ojos bien abiertos.*



16 Rebeca Morgan. Serie *My Windows*, 2009



17 Rebeca Morgan. Serie *My Windows*, 2009

En esta nueva relación que nace de las nuevas tecnologías, donde lo global nos lleva a mirar más allá de “lo cercano”, es obvio que una vuelta al origen de las palabras, de la veladura y la mirada, de la mujer y la casa; nos permite abrir los ojos hacia lo que nos queda delante sin olvidar que hay detrás de nosotros una memoria, que si bien se guardó en alguno de estos disquetes, seguramente ya hemos perdido, y que resulta innegable el valor de los mismos. Ahora, no valen nada. La memoria es una

inmaterialidad de las vivencias que necesitan ser rescatadas en una o varias generaciones de materiales, de textos y de artistas.

En la intervención de José Prieto Martín y Vega Ruiz Capellán<sup>38</sup> la ventana es protagonista del reflejo manifiesto de una ficción. Se proyecta en el suelo y su proyección es una mezcla de luz y sombra. Con esta idea fue desarrollada la intervención que se presentó en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza. En el suelo de uno de los pasillos dibujaron la proyección de la luz del ventanal lateral utilizando polvo de caolín. Esta composición, aún vista cuando la luz del sol no entraba en el edificio, “engañaba” a los visitantes que veían en los trazados de caolín la proyección de la luz al atravesar el ventanal. Un *trompe d’oil*. Cada día debían reconstruir la obra ya que los visitantes caminaban por encima del polvo sin percatarse de que no era luz lo que pisaban. Este juego visual, donde el espectador participa como actor de forma inconsciente en un engaño visual que supone una experiencia novedosa.

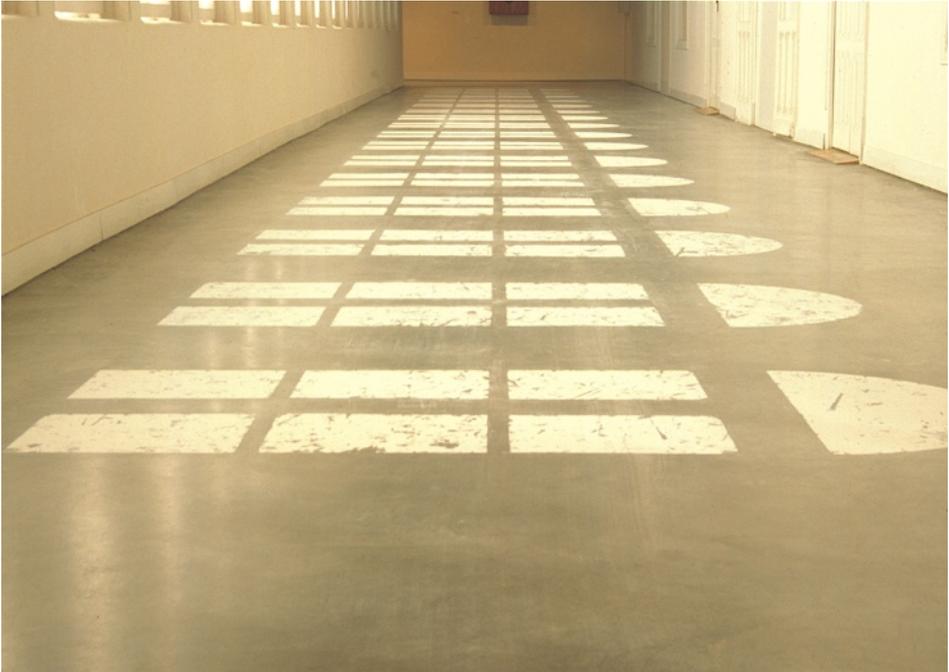
En octubre/noviembre de 1993, utilizando caolín y agua, con motivo de la celebración del primer centenario de la construcción del edificio del Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, desarrollan la intervención diseñada de forma específica para la planta noble de la Facultad de Medicina y Ciencias. La exposición titulada *Baccalaureus* constaba de cuatro intervenciones en la misma planta: *Espacio Epidérmico*, *Espacio Ordenado*, *Espacio Ornamentado* y *Realidad Óptica*. Será esta última la que incluimos en la fotografía.

Los autores comentan el proceso y la obra:

---

<sup>38</sup> Artistas que trabajan en equipo, especializados en instalaciones. José Prieto es salmantino y profesor del Grado de Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza. Vega Ruiz es artista multidisciplinar de origen riojano. Nos han facilitado la fotografía y los datos técnicos de la pieza que incluimos.

*En realidad, partiendo de variables constatadas a lo largo del proyecto de argumentación, el espacio se convertía en un lugar proyectado de forma irreal cuando se intentaba simular la luz de las doce del mediodía, o de cualquier otro momento sobre el pavimento.*



18 José Prieto y Vega Ruiz. *Realidad óptica*, 1993.  
Intervención. Caolín. Medidas variables.  
Paraninfo de la Universidad de Zaragoza

*Con la intención de analizar la realidad física del lugar, se tomaron medidas y fotografías instantáneas de la luz que entraba por las ventanas a diferentes horas del día, para luego estudiarla y esbozarla a través de dibujos de caolín y agua en el suelo, con idénticas dimensiones que su reflejo sobre el mismo, con la intención de congelar ese instante preciso.*

*El espectador que acudía a visitar la instalación, casi inconscientemente desarrollaba sus cualidades perceptivas pues creía caminar sobre un espacio real cuando en realidad lo hacía sobre la materialización de la luz (solar) que entraba por las ventanas a las 12 horas. Lo real y lo irreal se mezclaban de forma cambiante, por ello nosotros a menudo visitábamos el corredor para restaurar los materiales efímeros que habían sido inconscientemente agredidos.*

### **- Las ventanas de Marcel Duchamp.<sup>39</sup>**

Su trabajo es un modelo de indagación constante en busca de nuevas formas de lenguaje para presentar un discurso artístico irónico y rompedor, donde el efecto de bisagra, el que lleva a un estado que abre y cierra posibles, en una aventura intelectual como motor de cambios y de situaciones límite. En su forma de hacer, de ser artista, le da la vuelta a todo lo anterior y crea algo nuevo a partir de lo precedente. Lo lleva al límite para cerrar un ciclo y abrir nuevas posibilidades a la creación más allá de la institucionalización del arte. En este caso, las ventanas que realiza como piezas independientes han logrado la disolución del muro. La ventana-objeto carece de él. Duchamp ha renovado el modelo artístico al proponer objetos en contextos distintos.

El muro es la ventana que pudo ser. Las ventanas penetran su materia y vacían la opacidad que vertebraba el adentro con el afuera. Una lucha constante por el estar a un lado u otro del muro. Esa cualidad bilateral de un elemento arquitectónico que se transforma en objeto gracias a la

---

<sup>39</sup> En este apartado se ha trabajado a partir del *documento on line*:

Daniel Naegele, "Las puertas y ventanas de Duchamp: Fresh widow, Bagarre d'Austerlitz, Puerta: 11 rue Larrey, la puerta Gradiva, Etant donnés", *Revista de Arquitectura* (RA.Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2007, 9), 43-60, <http://hdl.handle.net/10171/18047>. (Consultado el 20 de mayo de 2014).

intervención escultórica de los artistas que ven en ella una metáfora del estar en el espacio desde el espacio que se construye para el habitar humano.

Ya hemos analizado cómo las referencias al tema que nos ocupa son puntuales en el ámbito escultórico y entre ellas encontramos un tratamiento que merece un apartado independiente como ya lo dedicamos al vacío dentro de la obra oteizana.

Duchamp trata de forma objetual a las ventanas. Las libera del muro y las mantiene opacas con una apertura que se insinúa entre la ironía del título y la cobertura que ignora la transparencia del cristal. Más próximas, si cabe a las ventanas condenadas, salvo en el Gran Vidrio donde toda la transparencia se llena de simbolismo y metáfora. Sus piezas de puertas y ventanas nos hacen pensar en el joven Marcel Duchamp, estudioso de la perspectiva en la Biblioteca de Sainte Geneviève. Allí debió familiarizarse bien con la vieja metáfora de la representación visual renacentista que consideraba al cuadro (la sección de la pirámide visual) como una “ventana” abierta a un espacio homogéneo, virtualmente infinito, y regulado por unas leyes geométricas precisas. Mucho más próximos estaban los experimentos plásticos cubistas con obras del tipo *Naturaleza muerta ante una ventana: la Place Ravignan*, de Juan Gris.<sup>40</sup>

La actividad en torno a este tema la inicia en París y continúa en Nueva York donde realiza *La Bagarre d'Austerlitz* (la trifulca de Austerlitz) que como un juego de palabras supone una aliteración de Gare de Austerlitz. Realiza una ventana en miniatura con la ayuda de un ebanista donde un lado aparece la madera barnizada y la representación impresa de un panel de ladrillos, por el otro, transforma el elemento arquitectónico en

---

<sup>40</sup> Juan Antonio Ramirez, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso* (Madrid: Siruela, 1993), 181.

objeto con entidad propia. En cada panel de cristal aparece la marca del cristalero, la que queda mientras aún sigue el proceso de construcción de la casa, o cuando la pieza aún se considera inacabada y es ese punto del proceso, donde los trazos en blancos remarcan donde está la transparencia y el límite del peligro que encarna la rotura de un cristal. Sobre ello, Duchamp explica:

*Utilicé la idea de ventana como un punto de partida, tal como usaría un pincel, o una forma específica de expresión, así como la pintura al óleo es una de ellas, un término muy específico, una concepción muy específica. Dicho de otro modo, hubiera podido realizar veinte ventanas con una idea diferente para cada una de ellas, ventanas que se habrían llamado “mis ventanas” así como uno dice “mis grabados”.*<sup>41</sup>

Retomado el tema en 1921, *La Bagarre d’Austerlitz* es una ventana donde la parte delantera no responde con exactitud a la parte posterior. La dualidad de la ventana, de las dos caras. La diferencia la plantea en la parte inferior ya que mientras en uno de los lados es de madera, en el otro, está sustituida por un paramento de ladrillos. En ellas cada una de las caras aparece con una firma diferente: Rrose Séavy y Marcel Duchamp. Como anota el crítico de arte Juan Antonio Ramírez, tal vez nos encontramos con una nueva metáfora de la irreductible dualidad masculino-femenino y “bagarre” representa, en esta falsa ventana, el mismo conflicto (la guerra de los sexos) tan presente en las obras de Duchamp. En su alter ego esa doble “R” puede corresponder con Eros (“el amor”) y el apellido con la frase en francés: “es la vida”

---

<sup>41</sup> Francisco José Marcadé, *Marcel Duchamp. La vida a crédito* (Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2008), 226.

Marcel Duchamp entra a formar parte de este estudio tanto por este apartado en el que las ventanas y puertas son una parte de su aportación al arte de vanguardia y sobre todo porque abre la oportunidad de “pensar el arte, no desde la historia del arte, sino como lógica de lo visceral. Aquí ya no es posible conformarse con el deleite contemplativo de las formas, ni con la emulación de la belleza. Ahora se trata de aventurarse a pensar de otra manera el encuentro con lo real, que es también, como ya se ha dicho, otra manera de pensar el desencuentro con el azar, con lo que toca a cada cosa en su momento, en el ir y venir de su contingencia. El emblema de este des/encuentro son las ventanas. Así como en Vermeer las ventanas dan paso a las infinitas sutilezas de la luz, en Duchamp las ventanas son el umbral de las menos infinitas sutilezas del pensar”.<sup>42</sup>

La Bagarre d’Austerlitz tiene dos caras y en la que se representa en madera el marco llega hasta la base, lo que marca una diferencia entre ambos lados. El interior se aproxima a la idea de puerta porque el marco llega hasta el suelo. Los cristales marcados con los trazos blancos de un proceso y no de una situación definitiva para una ventana que colocada se limpia y esas marcas desaparecen. Marcas como “8” o un infinito colocado en posición vertical y repetida en cada una de las piezas de vidrio. Estas marcas parecen ser un punto de conexión en la representación de la representación.

La percepción de los objetos, su comprensión, va unida a un aprendizaje, a la cultura donde cada cosa tiene su lugar. En estos aspectos que tratamos en el apartado que nos ocupa encontramos la ventana como objeto que es a la vez una representación de un objeto que es igual al pieza representada y que ha sido trasladada a la sala de

---

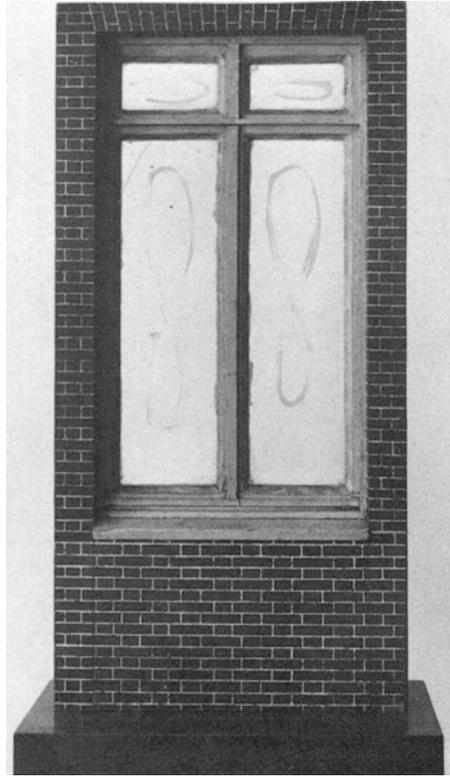
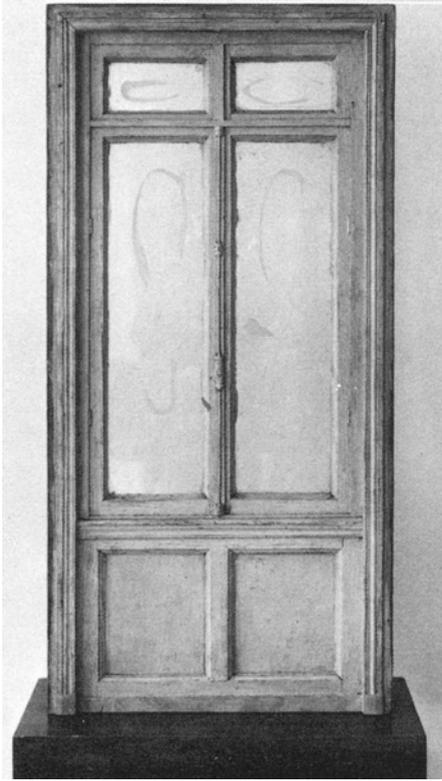
<sup>42</sup> Francisco José Ramos, *Estética del pensamiento II. La danza en el laberinto. Meditación sobre el arte y la acción humana* (Madrid: Fundamentos, 2003), 36.

exposiciones lo que le otorga una serie de valores añadidos. Es una presentación real de una representación de un objeto que es similar al que observamos fuera de su espacio cotidiano. Se ha subrayado y enfatizado la representación con la presencia del objeto representado. Es ahí donde se puede iniciar un debate sobre si la ventana es ventana o es la representación del concepto “ventana”. Es posiblemente más real que la ventana que aparece en un cuadro o en una fotografía pero no es una ventana con funcionalidad como tal sino una ventana que nos induce a reflexionar sobre el concepto “ventana” como cierre y apertura, con su bilateralidad entre lo de dentro y lo de fuera aun cuando no haya un espacio que cierre una de las dos caras. Hay un pensamiento que prevalece y acompaña a la pieza.

Su funcionalidad dista de la que se adentra en el elemento arquitectónico, a veces construido en serie, personalizado en algunos casos pero siempre carente de alma hasta que se le incorpora por medio de la intervención artística o la selección que de ella hacemos dentro de sus posibles aspectos: culturales, materiales, formales, temporales...

Nuestro interés por las ventanas incorporadas a esta investigación contiene matices únicos porque son las piezas que se transforman en piezas únicas marcadas por el tiempo y el lugar.

La ventana va más allá del cristal y de su transparencia cuando el objeto se emancipa del muro y se transforma en un objeto independiente con un significado propio: la idea de arte aparece envuelta en un pensamiento capaz de superar a la pieza como materia y forma. En esta nueva situación no todo consiste en asomarnos para ver más allá del muro. Ya no es una perspectiva de paisaje que la ventana encierra en su límite geométrico donde prevalece un sentido de observación, de ver,



19 Marcel Duchamp. *La Bagarre d'Austerlitz*, 1921.

Imágenes: Anne D'Harnoncourt, Kynastin McShine (eds), *Marcel Duchamp*  
(New York: MOMA, 1989)

de mirar de forma diferente hacia afuera y desde dentro. Desde el interior de quienes se aproximas hacia una nueva realidad que surge tras la combinación de percepción, subjetividad y objetividad, en un pensamiento en el que todo y nada está dicho.

Al trabajar con la ventana de forma objetual, es decir, independientes del muro que las sitúa en los inmuebles, cobra sentido la idea de simultaneidad ya que en un giro en torno a la pieza nos permite aventurarnos hacia las dos caras de la misma, y esa posibilidad de

situarnos en un espacio donde podemos mirar ambos lados, sin estar dentro o fuera de una sala, de la casa, nos da pie a pensar en un límite que permanece aún en la ausencia del muro. La ventana sobre la peana es otra cosa sin dejar de ser ventana pero ese muro que se disuelve aunque está latente, pues podemos diferenciar el anverso del reverso, nos lleva a un plano ilusorio en nuestra posición expectante que nos lleva a la reflexión personal sobre la ocupación y desocupación del espacio que está tan presente en la obra de Oteiza.

El muro, en el espacio que ocupa la ventana, pierde la opacidad y, sin embargo, la transparencia que le otorga el cristal se matiza por diferentes medios. En ello está representada una forma de vivir los espacios y sentirlos como cuando los ojos se cierran para no ver más allá y, sin embargo, nuestra capacidad de ver más allá es la posibilidad que el arte nos ofrece. La interpretación de esa capacidad humana para llegar a la ensoñación, a la percepción de lo inmaterial, de lo aprehendido, de la idea de sentir integra una categoría que nos lleva a dar un paso entre el ver y el pensar, entre el percibir y el sentir, entre el abrir y el cerrar.

En Duchamp la paradoja está en lo simultáneo, en lo difícilmente clasificable, que a pesar del paso del tiempo sigue presente en la reflexión artística que encauza la posibilidad de la palabra (en su forma de firmar; en la ironía de sus títulos) entre su representación gráfica, la fonética y su sentido connotativo, con él la amplitud de la interpretación que envuelve y encierran sus obras más allá de un convencionalismo que enmarca la representación con un punto de vista único.

*Categorizar es, por definición, limitar o crear una frontera. El arte de Duchamp pretende cuestionar este pensamiento a priori y lo hace mediante la ocupación de la frontera misma. Así, estas cinco “cosas” –como*

*Duchamp prefería denominar a sus obras— son muy convencionales, manifestaciones de su maquinación artística. Tienen la ventaja añadida de poseer un valor tradicional inherente. Los objetos cotidianos están cargados de un significado simbólico, aunque físicamente implican un pensamiento convencional. Tanto lo simbólico como lo convencional implican unas clasificaciones a priori de los tipos, proporcionando así a Duchamp el medio fundamental para su exploración.*<sup>43</sup>

En torno a *Fresh Widow*, Arturo Schwarz recoge en *Obras Completas* la opinión de Marcel Duchamp:

*(...) en vez de considerarme un pintor me habría gustado, en esta ocasión, ser un ventanero (fenêtrier)”. Creo que tal término, en el peculiar inglés de su autor, y dado el título conscientemente erróneo de la obra, podría traducirse como “viudero”, o sea un aficionado o un experto en viudas (widows).*<sup>44</sup>

*Widow* es una broma fonética: una viuda fresca. Hace referencia a la opinión que se puede tener de ciertas mujeres como un tópico más de los que abriga la cultura. En este juego de palabras volvemos a la idea de mujer “ventanera”, la que se asoma a la ventana con erotismo, provocadora, y que Duchamp se atribuye cuando un ventanero es aquel que hace o construye las ventanas y en el diccionario de la lengua castellana esta definición aparece con un carácter peyorativo cuando se define en femenino.

---

<sup>43</sup> Daniel Naegele, "La puertas y ventanas de Duchamp: Fresh widow, Bagarre d'Austerlitz, Puerta: 11 rue Larrey, la puerta Gradiva, Etant donné", *Revista de Arquitectura* (RA.Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2007, 9), 43-60, <http://hdl.handle.net/10171/18047>. (Consultado el 20 de mayo de 2014).

<sup>44</sup> Juan Antonio Ramirez, *Duchamp. El amor y la muerte...*, 183.

En esta obra que nos ocupa, los cristales están oscurecidos por el cuero negro que los cubre. Es una pieza exenta, independiente del muro, como lo están las esculturas. Una ventana/objeto que necesita de nuestro deambular en torno a ella para mirar la parte anterior y la posterior. No hay transparencia, no abre la posibilidad de ver el otro lado sin una posición de soslayo. Una ventana cuyos cristales son opacos, negros, de cuero, una segunda piel que se oculta a la mirada o una ventana donde la habitación que queda detrás está a oscuras. El cuero brillante representa la calidad del cristal que nos separa de la oscuridad. Una ventana para una “habitación” a oscuras.

*Normalmente, una ventana está en la pared o es parte de una pared. Pero la obra de Duchamp renuncia a estar dentro de la pared, lo suficientemente alejada para defender su independencia, no muy alejada de nosotros para poder ver detrás de ella. Como “pieza de museo” parece evitar conscientemente una clasificación, situándose en un lugar entre la pintura y la escultura. Es claramente un objeto tridimensional y tiene una base como tal, en la que se puede leer su título, fecha y autor. Su simplicidad y su contundente independencia potencian su innegable presencia. Pero es mucho más que una pintura, y está actualmente colgada entre pinturas. Su cercanía a la pared, su delgadez, su único punto de vista y su opacidad nos conduce a leerla como una pintura. Esta lectura queda reforzada por un marco que rodea a las potencialmente hojas de la “ventana”. Convencionalmente, tal marco sólo se encuentra en ambas caras y en la parte superior de una ventana; un alféizar completa el enmarcado en la parte inferior; el cual comprende las partes laterales.*<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Daniel Naegele, "La puertas y ventanas de Duchamp: Fresh widow, Bagarre d'Austerlitz, Puerta: 11 rue Larrey, la puerta Gradiva, Etant donnés", *Revista de Arquitectura* (RA.Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2007, 9), 43-60, <http://hdl.handle.net/10171/18047>. (Consultado el 20 de mayo de 2014).

Estas nuevas ventanas que el arte hace suyas son re-presentaciones de los límites. Enmarcan un nuevo paisaje poblado de imágenes y contenido personal que se hace universal al ser expuesto. Cada uno hace suyo una parte de ese contenedor y arrastra una parte de su ser, el que la ventana muestra desde su silencio y para el que la presencia del espectador es necesaria. El espectador une y relaciona al artista con el mundo y al acto creativo cierra su ciclo. En *Fresh widow* la ventana a escala podría formar parte de un catálogo de fabricación. Ha sido construida por encargo y recuerda la producción en serie puesto que las intervenciones en ella son las que la transforman en una reproducción diagramática por la que el concepto se transforma en razonamiento gráfico y nos lleva a la relación sobre el sentido y la referencia. La expresión de un objeto y las de un concepto vinculado a él llevan implícito “el objeto” y un sentido en la forma de hablar del mismo.

La paradoja enmarca a la ventana con su marco. El marco es parte del objeto (re)presentado. De igual forma que la ventana “arrancada” del muro no es un hueco por el que mirar sino un objeto al que mirar. De la visión bidimensional que nos ofrece cuando está situada en la construcción arquitectónica, en su nueva ubicación dentro de un espacio expositivo (donde podemos rodearla para ver todas sus cualidades como objeto independiente, donde sólo abre y cierra conceptos y espacios interiorizados), la ventana es un objeto, una pieza tridimensional capaz de proyectar su sombra. Una ventana que además ha sido firmada como obra de autor. Ese detalle rompe la cualidad de producto industrial pero no lo desvincula de él.

Marcel Duchamp también se ocupó del tema de las puertas. Una de ellas la colocó en su apartamento y servía simultáneamente para abrir o

cerrar dos cuartos (el baño y el estudio). Otra, la *Gradiva* (para la galería de André Breton), consistía en un recorte de una silueta de dos amantes entrelazados, ese hueco era la verdadera entrada a la galería. La primera tiene un valor añadido con un elemento presente en los accesos a la casa: la bisagra. Una puerta para dos espacios que la bisagra reúne en torno a un eje giratorio. Una contraposición de acciones de abrir o cerrar pero nunca puede ser la misma condición para ambos espacios. Uno se abre y otro se cierra o queda en la posición del espacio “entre” donde una acción por terminar queda latente. La funcionalidad de su solución para su apartamento era brillante. En la segunda será el panel el que delimite su acción a la silueta recortada sobre el plano, que tiene su referente en el cuadro de Magritte titulado *La réponse imprevue* (1933). Un cuadro que representa una tridimensionalidad sobre el lienzo y que Duchamp traslada al objeto “puerta”, que además es una puerta para la galería. Un elemento colocado en un espacio expositivo. Ya entramos en este espacio específico a través de su obra.

En *Étant donné* la puerta no es franqueable sino que invita a realizar “el indiscreto ejercicio de mirar” a través de dos agujeros lo que sucede detrás de ella, en un habitáculo cerrado. Una invitación a ser un mirón, un *voyeur*.

*Con Étant donné, como en muchos de sus trabajos, Duchamp creó un doble marco. Miramos a través de sus dos agujeros asumiendo la postura de un mirón de manera consciente. Nuestra mirada privada también está siendo vista. Somos parte de la exposición –y nos miran aquéllos que están esperando para mirar. Al observar al observador, se observan a sí mismos. En los cambios de rol de Duchamp, la figura se convierte en fondo, y al revés. El propio museo queda enmarcado. Su institucionalización de la mirada queda subrayada. “Es el espectador el que hace el*

*museo, quien proporciona los elementos del museo”, reflexionaba Duchamp, y se preguntaba retóricamente, “¿es el museo la forma final de comprensión, de juicio?”<sup>46</sup>*

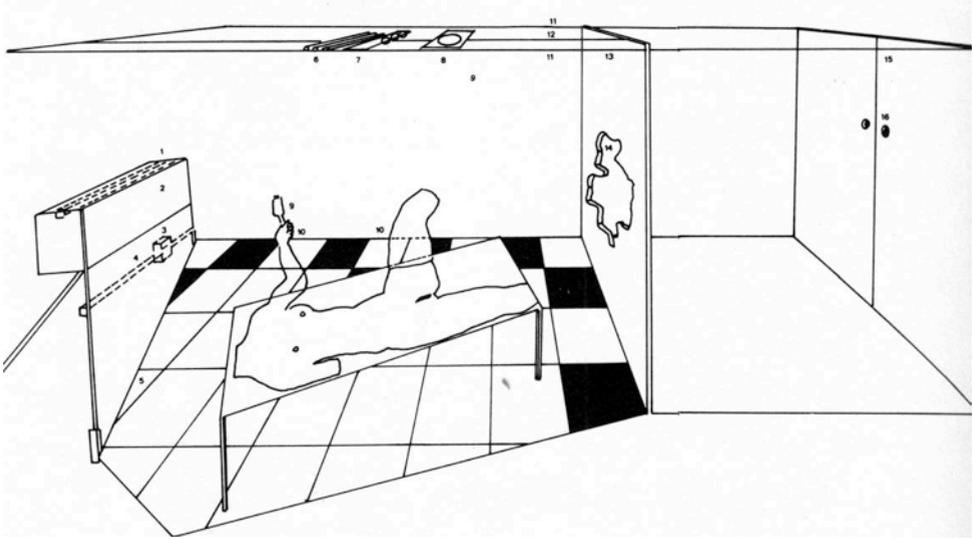
Las puertas de Duchamp, más allá del acceso al lugar, son un planteamiento del límite sobre el lugar. La puerta *Etant donnés* cierra el paso pero deja que sea permeable a través de unos agujeros que comunican ambos lados. No es el agujero de la cerradura el único que nos ofrece esta posibilidad sino dos agujeros que quedan a la altura de los ojos, la dualidad que invita a mirar, por su colocación y distancia. La puerta encontrada, desplazada, traída a la sala, colocada en el lugar concreto que debe guardar la distancia con la escena del interior: el espacio que queda detrás de la puerta cerrada y es una pantalla donde la parte de detrás podría ser una retroproyección sobre lo que sucede allí. La iluminación es intensa y la escena intemporal. La bisagra no se aprecia a primera vista pero existe para abrir la puerta en ocasiones excepcionales. La puerta, por tanto, está allí cerrada por decisión y es infranqueable para el espectador. La única forma de llegar a sentir su significado, el peso de la idea que encierra, es mirar a través de los dos agujeros que son unos anteojos, unos huecos oculares que necesitan de nuestra aproximación para que se complete la instalación. Y el sentido de la obra se cumple al mirar para saciar la curiosidad innata en el ser humano y el sentimiento de acceder a lo prohibido nos invade.

---

<sup>46</sup> Daniel Naegele, "La puertas y ventanas de Duchamp: Fresh widow, Bagarre d'Austerlitz, Puerta: 11 rue Larrey, la puerta Gradiva, Etant donnés", *Revista de Arquitectura* (RA.Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2007, 9), 43-60, <http://hdl.handle.net/10171/18047> (Consultado el 20 de mayo de 2014).

La cita corresponde a Pierre Cabanne, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, (Barcelona: Anagrama, 1972), 70 y aparece en el texto de Daniel Naegele.

En este apartado sobre “Las ventanas de Duchamp”, el artículo de Daniel Naegele junto a los textos señalados de Juan Antonio Ramírez han sido claves en la selección de imágenes y referentes para su correcto desarrollo.



20 Marcel Duchamp. *Étant donné*, 1946-1966.  
Imagen: Anne D'Harnoncourt, Kynastin McShine (eds), *Marcel Duchamp*  
(New York: MOMA, 1989)

*El simple acto de mirar se convierte en una carrera de obstáculos, donde el acto de ver se realiza a-través-de una puerta que, finalmente, se convierte en pasaje visual que nos lleva al paisaje con la mujer y la cascada; a-través-de un vidrio en que está pintada la composición y que, por su misma transparencia, se convierte en un obstáculo a la visión. Reversibilidad: ver a través de la opacidad, no ver a través de la transparencia. La puerta de madera y la puerta de vidrio: dos caras opuestas de la misma idea. Esta oposición se resuelve en una identidad: en ambos casos nos miramos mirar; nos hacemos conscientes de esa mirada que proyectamos. Operación bisagra. ¿Qué es lo que vemos?<sup>47</sup>*

<sup>47</sup> Holga Méndez Fernández, "Los límites del paraíso" (tesis doctoral inédita, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo, 2005).

El *Gran Vidrio* es una obra sobre la que se ha argumentado ampliamente. Nosotros la tomaremos como referente por la transparencia que hemos tratado en torno a la ventana. Una caja de cristal con elementos en el interior. Compleja simbología que se exhibe por ambos lados como la pintura que practicase Duchamp sobre el cristal. Un soporte nada habitual salvo en las vidrieras donde el color y el cristal son un todo frente a la luz, al reflejo y a la evocación que ese misticismo de la iluminación natural a través del cristal coloreado, cuando aparece sobre puntos exactos de los templos e invade los espacios sacros. La espiritualidad de la calidad obtenida y la percepción del efecto lumínico hasta llegar a la espiritualidad.

En el caso del *Gran Vidrio* encontramos una relación estrecha con el escaparate donde las “cosas” se exhiben, se muestran, se enseñan, se invita con ellas a pasar dentro del comercio. Un cristal que refleja y nos refleja. Miramos desde fuera una disposición articulada, pensada detenidamente con un propósito. El *Gran Vidrio*, una pecera de contenido, una caja cerrada y resquebrajada por el azar. Un síntoma que la hace única, esa fisura no puede repetirse con las mismas trazas y fractura. Un episodio que se incorpora como las marcas de los hechos que dejan su mella sobre la piel individual de quien las sufre. Ese juego que Duchamp plantea en torno a la seducción se recrea en esta forma de mostrarse. No es fácil llegar al sentido de la misma. El *Gran Vidrio* forma parte de este apartado pero volveremos a él más adelante cuando el escaparate nos invite a reflexionar sobre la ventana “pública o comercial” en la idea de exhibición y todo lo que conlleva la actitud de mostrar públicamente y mirar desde la calle, desde la sala, la vitrina, la ventana\_ventanal que ocupa una parte importante de las fachadas, integrando la mirada exterior de quienes son espectadores anónimos de su contenido.

Partimos de los antecedentes para llegar al estado actual de la cuestión tratada. Las aportaciones del hueco arquitectónico nos llevan a desarrollar la creatividad plástica, sin olvidar los matices antropológicos que intervienen. La ventana establece comunicación entre espacios, entre lugares y personas. Conecta el interior y el exterior de las construcciones tridimensionales tanto en escultura como en arquitectura. Somos por ello “hacedores” y “espectadores” a través del punto desde el que nos asomamos hacia una perspectiva que se enmarca a través de ellas o en ellas como objeto en escultura.

En la ventana está el origen de un estudio monográfico sobre los conceptos fundamentales que los huecos arquitectónicos aportan a la escultura. El espacio interior y el espacio exterior, a través de la ventana y la puerta, se pondrán en comunicación para reflexionar sobre las connotaciones que encierran y que formarán parte de la actividad escultórica que han desarrollado escultores como Eduardo Chillida, con sus puertas de la Basílica de Arantzazu y Cristina Iglesias con sus puertas para el Museo del Prado, entre otros. Los antecedentes para el desarrollo de nuestro estudio nos sitúan en nuevas formas de indagar sobre temas relacionados con nuestro proyecto desde lo cotidiano del lugar a la reflexión posterior.

En las esculturas que forman parte del mismo tema y siguen el discurso de los/as artistas que han abordado desde su perspectiva un espacio común, desde la teoría como argumento, a la práctica como escultura, hay referencias a los espacios cotidianos, a la ventana y la puerta, al umbral que separa el interior y el exterior de la casa y que en la mitología pone en comunicación dos mundos (terrenal y celestial).

Hay puertas-escultura para lugares emblemáticos; de ellas también nos ocupamos por su relación con el concepto de “ventana”, de umbral,

aunque hayan sido las primeras las que de forma más habitual centraron la atención de los escultores como ya en su día lo hicieran Andrea Pissano, Filippo Brunelleschi, Gian Lorenzo Bernini y Auguste Rodin. En la actualidad, las puertas son el acceso y las metáforas que independizadas del muro se convierten en esculturas exentas, que establecidas a lo largo y ancho del espacio son instalación.

Al tomar como referencia a la ventana en arquitectura, nos ocupamos de los elementos que acompañan a su ubicación en el muro y su inclusión como parte de la casa. Entre la ornamentación y la funcionalidad, la artesanía y el diseño coexiste con la estructura modular en su organización dentro de la retícula que sigue la rejería, la fachada en su composición.

Hay una posibilidad de penetrar al interior a través de la transparencia por la que podemos ver el espacio que queda detrás del cristal. Nosotros, desde afuera, podemos acceder al interior pero como un espectador activo, frente a este cristal o estructura que nos separa del otro lado. También nos asomamos a las pantallas del ordenador y otros dispositivos que han llenado de ventanas-pantallas nuestro día a día.

Las casas miran y respiran, se abren y cierran los espacios; se escapan las horas... se velan las miradas (a veces, por decoro) por medio de visillos y celosías. Las ventanas de Matisse fueron ventanas dentro del cuadro. Una perspectiva diferente para relacionar la ventana como cuadro para ser tema del mismo. Ventanas que se integran con pinceladas sueltas en los colores puros del fauvismo frente a los planos con los que se construye el espacio del cuadro para representar la ventana con una estructuración geométrica, entre el collage y las formas silueteadas, de los objetos que se muestran junto a ellas, delante del hueco y del paisaje.



21 Marcel Duchamp. *Fresh widow*, 1929. Réplica 1964  
Madera y cuero. 789 x 532 x 99 mm

Nuevas ventanas han llegado con los avances tecnológicos junto a una inmediatez vertiginosa. El tiempo avanza de forma diferente entre los contemporáneos del siglo XXI. La pantalla del ordenador es “Windows” pero mucho antes la televisión abrió su ventana virtual en la casa. Una ventana donde lo que encierra es la dualidad de la vida (realidad y

ficción). Se colocó en nuestras vidas y ocupó su lugar preferente como el del padre en la mesa a la hora de comer, que se respetaba y era inamovible. El lugar del padre vigilante de la puerta y rara vez de espaldas a ella. Esta nueva ventana, la televisión, que al instante nos abre nuevos espacios de referencia, es otra forma de asomarse a la realidad; corta la conversación en las reuniones familiares, rompe la soledad en las salas de estar... la ubicación de los sitios en torno a la mesa está supeditada a esta nueva forma de mirar a través de una “caja” llena de realidades filmadas.

*La ventana es un manantial de fuerza. Da luz y contacto social, dos cosas de las que no podemos prescindir. Parte del sentimiento religioso de la Edad Media está expresado en las vidrieras colosales de las catedrales.*<sup>48</sup>

Como escribiera José Manuel Vilar<sup>49</sup> en el prólogo del libro *Por la ventana. La prosémica del espacio*:

*Hay ventanas para mirar pausadamente, quiero decir, para contemplar; y ventanas para ser mirado; en realidad se trata de una misma ventana: según la posición o perspectiva, el ángulo que ocupemos ante ella o tras de ella, estaremos a un lado u otro; quizá dependa del ánimo también, y del ocio del que dispongamos para mirar. Y es que las ventanas adquieren esa doble dimensión, la de ver, la de ser vistos, la de mostrar y la de ocultar, como un juego de luz y perspectivas. Por eso hay muchas y variadas ventanas: grandes y pequeñas, robustas y nobles, humildes y sencillas; también las hay enfermizamente indiscretas como aquella a la que nos asomamos en el film de A. Hitchcock (*The rear window*, 1954).*<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> J. J. Beljon, *Gramática del arte*, (Madrid: Celeste Ediciones, 1993), 104.

<sup>49</sup> Es doctor en Filología por la Universidad de Valencia y responsable de la revista *Rehalda* (publicación semestral del Centro de Estudios de la Comunidad de Albarracín).

<sup>50</sup> José Manuel Vilar Pacheco, en Carmen Martínez Samper, *Por la ventana. La prosémica del espacio* (Tramacastilla: Centro de Estudios de la Comunidad de Albarracín, 2008), 9.

Las ventanas en el arte han sido un tema y una referencia metafórica sobre la apertura y cerramiento de los espacios, la luz que los envuelve y el espacio interior que resguardan. Una metáfora capaz de expresar sentimientos y estados de ánimo. Cuando nos planteamos realizar este estudio partimos con la información que sobre la ventana, y su mundo de ver y mirar, se tiene. Estos fueron los primeros pasos pero, en el proceso, descubrimos una rica bibliografía desde distintos ámbitos donde se mostraba la definición de la ventana como concepto literario, filosófico y artístico. Este tema inicia un estudio a medio camino entre la arquitectura y la vida. Con unos elementos tan singulares como son las ventanas pretendemos desarrollar un tema de dimensión monográfica donde, por un lado, al tomarlas como referencia se detecta la pérdida de elementos propios del patrimonio cultural y, por otro lado, al reflexionar sobre este elemento arquitectónico se acomete su revitalización por las interesantes connotaciones que posee.

La ventana desde el punto de vista arquitectónico rara vez ha sido tratada en monografías; se mantiene supeditada a las construcciones y, sobre ella, se hace hincapié en capítulos de obras más amplias. En ellos se clasifican según sus formas estructurales y ornamentación, entre los estilos artísticos y las nuevas fórmulas de cerramiento. Sin embargo, han sido tratadas de forma monográfica en exposiciones como es el caso de *Ventanas, del Renacimiento a nuestros días (Ginebra, 2013)* o *La ventana en el arte* (Bilbao, 2000)<sup>51</sup> y los estudios de Le Corbusier.

El arquitecto suizo Le Corbusier integró «le mur percé», el muro perforado, y en él la ventana, en su aportación plástica a la arquitectura.

---

<sup>51</sup> Marta Nieto, “La fascinación del arte por las ventanas se asoma a través de 56 obras de autores contemporáneos”, *Diario El País*, 26 de enero de 2000, acceso el 29 de agosto de 2008, [http://elpais.com/diario/2000/01/26/paisvasco/948919215\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2000/01/26/paisvasco/948919215_850215.html).

Abrir una ventana es perforar el muro y dotarlo de “transparencia” (por la intervención del hueco). Pasó de ser un hueco para la salida de humos, la entrada de la luz y la ventilación de las salas cerradas, a permitir comunicar espacios que están separados arquitectónicamente y ser un punto de referencia para el habitar de la casa, al incorporar la idea de paisaje dentro de la construcción.

Por otra parte, la escultura dejó de ser el bloque monolítico cuando amplió sus horizontes más allá de la representación antropomórfica para enriquecer su lenguaje con los valores internos de la masa. Los huecos, los vacíos significativos y la ausencia de material han traído un repertorio muy enriquecedor en cuanto a carga conceptual y emocional se refiere.

Desde los materiales más tradicionales hasta los procedentes de los avances que aporta la industria, la evolución plástica de la arquitectura nos permite vincularla a los cambios experimentados en escultura. Entre la etnografía, la literatura y el arte los ámbitos de los que forma parte son amplios y en cada una de las disciplinas participa de la importante tarea de hacer del muro algo permeable, transparente e integrador.

Las reflexiones que Javier Maderuelo expone en su obra *El espacio raptado* y *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo* constituyen un apoyo de gran interés sobre las interferencias espaciales entre ambas disciplinas (arquitectura y escultura). Se trata de una referencia clave para el desarrollo de este estudio, por ello, tomaremos sus palabras:

*Cada día con más insistencia, nos venimos enfrentando con esculturas que tienen un acusado carácter arquitectónico, sobre todo a partir de los años setenta con el Arch Art. Esculturas que simulan edificios que usan geometría propia de la arquitectura, que, en vez de modelarse o cincelarse, se*

*construyen, y lo hacen con materiales netamente arquitectónicos (...) al igual que las escalas que adoptan.*

La escultura actual está “raptando” parcelas del “espacio” físico y conceptual de la arquitectura al pretender extender sus límites sobre áreas tradicionalmente reservadas a la práctica arquitectónica (...).

*Se pretende evidenciar que existe un “espacio” común a ambas entretejido de tal manera que, en algunos casos, resulta difícil desentrañar, quien ha aportado la cualidad que se comparte.<sup>52</sup>*

El análisis de los conceptos fundamentales en la escultura desde los años sesenta abre nuevas vías para la investigación del espacio. El bloque cerrado tradicional, en el que la idea de escultura quedaba definida, se fue abriendo desde que el Barroco desplegó las extremidades de la figura humana para captar el movimiento en el instante en el que a la escultura quiere capturar el movimiento, el pliegue, que sólo le falta desplazarse. Progresivamente, hasta la actualidad se muestran espacios tratados con una práctica escultórica diferente. Los espacios que permanecían ocultos cuando no prevalecía un planteamiento que los exteriorizase. Podemos ver en su interior, se abren las masas para dar paso a la luz y al aire como si el escultor entreabriese “una ventana” al espectador. La luz no sólo la envuelve sino que penetra, se refleja, y forma parte de la obra. Incluso de forma independiente es obra, instalación, atmósfera.

En escultura se utilizan materiales diversos para crear formas abiertas en las que el espacio negativo (envolvente) penetra en la pieza. El pensamiento, en la mayoría de los casos, va más allá de lo meramente material. Se generan manifestaciones artísticas de naturaleza

---

<sup>52</sup> Maderuelo, *El espacio raptado*, 21.

experimental y se suman nuevas ideas para hacer del espacio una experiencia de percepción. Los cubistas, por su parte, despliegan los volúmenes; también abren las formas que tradicionalmente estaban cerradas y que mantenían un punto de vista principal. Una vez más, las formas escultóricas rompen limitaciones tradicionales al presentar formas abiertas y cerradas aportando, gracias a ello, efectos novedosos de luces y sombras, de materia horadada.

La representación de la ventana es un tema que se ha tratado con suma frecuencia en pintura. León Battista Alberti en su tratado *De Pictura* basó su método de perspectiva en un cuadro que comparó a la ventana abierta (*Una aperta finestra*). Enmarcaba el campo visual para acercarnos a su representación realista.

*La ventana abierta*, que Juan Gris pintó en 1921, es un ejemplo que escapa al academicismo con el que se han tratado a lo largo de la historia las naturalezas muertas y las ventanas. En su geometría experimenta con una superposición de puntos de vista diferentes, que se unifican en la bidimensionalidad del lienzo, con un especial interés para este estudio ya que utiliza planos, huyendo del sistema ortogonal, para articular las formas. Juan Gris compuso una naturaleza muerta frente a la ventana; se trata de una recreación sobre lienzo de una abertura donde los distintos puntos de vista utilizados recrean sobre una obra bidimensional las vistas imposibles para integrar el concepto *tiempo*. Si olvidamos este factor como mediador, entre lo que se ve y aprendemos en distintos momentos prolongados en la visión pausada de una escena, el recuerdo de las secuencias y su integración en la obra, el concepto de punto de vista único del espectador, desaparece. En esta obra, las contraventanas se inclinan con líneas oblicuas para proponer una tensión compositiva equilibrada frente a la verticalidad del eje principal marcado por la botella

situada en la zona central. La estabilidad de las franjas horizontales que quedan detrás de los objetos, representando un mar en calma y delante, una mesa inclinada, se comporta como alféizar para sostener los objetos que componen el bodegón frente a la ventana. El fondo está abierto hacia el paisaje de la marina. Una lejanía entre planos horizontales que se van sucediendo.

Juan Gris trabajó con los planos y las líneas como si fuesen recortes y siluetas que se van integrando en la composición a modo de collage; en escultura, se construyen y preparan las chapas de hierro para definir la volumetría de la obra por medio de planos. Una geometría que reúne en la forma cuadrada de la abertura la ventana y el marco. Por ello, iniciamos con pintura el tema que dedicaremos a la escultura. La ventana entraña ese saber ver y mirar que en los ojos del artista se hace único. La forma cuadrada del cuadro se abre mostrando multitud de horizontes como son las ventanas abiertas en la historia del arte. El procedimiento cubista representa en el cuadro una espacialidad no-natural, como señala Giulio Carlo Argan<sup>53</sup>, pero absolutamente real que excluye todo efecto ilusorio al tomar objetos conocidos que no requieren una visión directa. El espacio del cuadro acoge elementos como un espacio real, hasta incorporar el collage con su adición de periódicos, telas... hasta concebir un espacio muy próximo a la escultura donde el objeto es mutable en el espacio y los movimientos posibles son continuos entre los planos de color.

El espacio que capta la ventana cubista de Juan Gris parte de la visión de la perspectiva euclidiana. El horizonte se mantiene como fondo para una representación de objetos fragmentados, analizados desde la perspectiva de varios puntos de vista para representar el todo objeto

---

<sup>53</sup> Giulio Carlo Argan, *El arte moderno. La época del funcionalismo. La crisis del arte como "ciencia europea"*, vol. 2 (Valencia: Fernando Torres editor, 1976), 367.

dentro de un plano bidimensional. Se establecen relaciones entre dos modos de visión dentro de un mismo espacio.



22 Juan Gris. *La ventana abierta*. 1921  
Óleo sobre lienzo. 65 x 100 cm.  
Meyer Collection. Zurich

La ventana se abre al mar y esta línea horizontal marca con nitidez matemática el horizonte. La matriz renacentista reúne el descoyuntamiento cubista de los objetos que conforman el bodegón frente a las ventanas.<sup>54</sup>

Por otro lado, los cálidos interiores pintados por Vermeer iluminan los espacios domésticos y el mundo de la mujer, en el instante en el que quedan prisioneros en el lienzo como testigos de una época. La luz acompaña las escenas provocando una percepción cálida del espacio. Una calma casi irreal lo inunda todo; el todo del espacio-tiempo del interior del cuarto, de la sala, del espacio femenino. El interior de la casa es el espacio o escenario donde la mujer toma posición. Aparece

---

<sup>54</sup> Juan Antonio Ramírez, *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno* (Madrid: Akal, 2009), 23-24.

desarrollando tareas de la vida cotidiana (leer, escribir, bordar, tocar instrumentos,... también aparece la vanidad) en las que se exaltan las “virtudes” femeninas y con ellas se define, se marca, se limita el espacio de las mujeres en el interior del hogar; allí está su morada, apenas acompañada en el momento de la tarea, que la cálida luz de la ventana que ilumina creando atmósferas hogareñas de aspecto refinado.

En la hemeroteca del diario *El País* encontramos una noticia en la que se hace alusión a esta fascinación que provocan las ventanas en el arte. La nota de prensa está datada el 26 de enero de 2000 y el encabezamiento o título de la misma es el siguiente: *La fascinación del arte por las ventanas se asoma a través de 56 obras de autores contemporáneos*.<sup>55</sup> Se trata de una exposición que se presentó en Bilbao. En ella la BBK reunió lienzos, fotografías y esculturas, y entre los autores representados que firmaban estas obras citaremos algunos: Matisse, Chagall, Tapies, Robert Doisneau, Raymond Mason, Clovis Trouille, Jean Helion, Pol Bury, Jules Chasse-Pot, Coville...; en ellos, la ventana es tema o elemento presente dentro de la obra.

También se desarrolló otra exposición en la que “rescatan por primera vez las ventanas como objetos de arte dentro del arte”. En esta ocasión se presentó en enero de 2013 en Ginebra. El dato ha sido extraído de la hemeroteca de *El diario.es*. La colectiva presentada consta de ciento cincuenta obras que van desde el siglo XV a nuestros días. En su presentación la directora de la Fundación L’Hermitage, Sylvie Wuhrmann comentó que “las ventanas son un elemento fascinante porque se establece una relación entre el cuadro, entendido como ventana para

---

<sup>55</sup> Marta Nieto, “La fascinación del arte por las ventanas se asoma a través de 56 obras de autores contemporáneos”, *Diario El País*, 26 de enero de 2000, acceso el 29 de agosto de 2008, [http://elpais.com/diario/2000/01/26/paisvasco/948919215\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2000/01/26/paisvasco/948919215_850215.html). Existe catálogo.

algunos artistas y las ventanas que se convierten en el tema de algunas obras de arte”.<sup>56</sup> Son dos ejemplos que muestran la importancia de la ventana en la creación artística, formando parte de obras mayores e incidimos con ello en el interés que despierta la producción de obras de arte que la incluyen como parte de proyectos expositivos. La ventana que es parte de la escena, es un principio teórico para León Battista Alberti, y termina por ser un elemento de reflexión. En esta ocasión estaban representados entre otros: Durero, Monet, Magritte, Claesz, Bonnard, Max Ernst, Duchamp.

El espacio más aséptico de Hopper representa habitaciones de hotel, anónimas sin rastros personales que indiquen vida continuada en ese lugar. La presencia humana define los límites de estos espacios. En cada momento se viven situaciones distintas en un mismo lugar. La casa, las habitaciones que la forman y su entorno, va recopilando experiencias de vidas que en algunos casos dejaron huellas de su presencia entre los muros y los límites de ese espacio interior.

Tres palabras clave aportan parte del sentido a este apartado: *ventana*, *vidrio* y *mirar*. En esta breve enumeración encontramos el objeto de estudio, un material que subraya la cualidad de transparencia del propio objeto y un verbo cuya acción es necesaria para que cualquier intervención en el muro tenga su respuesta. En cada una de ellas hay una forma concreta de mirar, de captar el instante y de elegir el momento que las convierte en únicas. No son una, pues para cada mirada la ventana se hace exclusiva pero son muchas las miradas que las recorren y las atraviesan.

---

<sup>56</sup> Lourdes Abad, "Rescatan por primera vez las ventanas como objeto del arte dentro del arte", *El Diario.es*, 24 de enero de 2013, acceso el 29 de agosto de 2008, [http://www.eldiario.es/politica/Rescatan-primera-ventanas-objetos-arte\\_0\\_93791138.html](http://www.eldiario.es/politica/Rescatan-primera-ventanas-objetos-arte_0_93791138.html).

Las ventanas han sido un recurso utilizado con frecuencia en pintura para analizar lo que sucede frente a nosotros y observar el mundo desde esta agresión de forma cuadrada, rectangular o circular que se le practica al muro; esta abertura en la pared que nos enmarca el campo visual y, a través de él, nos asomamos al exterior; también, aunque de forma excepcional, este recurso ha sido incorporado al lenguaje escultórico en esas interferencias que coexisten entre escultura y arquitectura, en un campo expandido analizado por Rosalind Krauss.<sup>57</sup> La ventana forma parte de un lenguaje rico en connotaciones que desde la arquitectura se convirtió en parte de la gramática que maneja el artista. El binomio que se genera entre dentro-fuera y la posibilidad de reflexionar sobre la creación de umbrales hace que el hueco arquitectónico se retome para ser objeto de la escultura. Desde que habitamos el espacio y le ponemos techo, los huecos por los que sale y entra la luz y el aire, son imprescindibles.

En lo que hace referencia a los lugares, la ventana establece una interacción de opuestos entre el interior (de la casa) y lo que queda fuera. En lo que se refiere a las personas, nuestra posición frente a ellas, como observador o como el ser observado, es otro aspecto que también desde la fotografía y el cine han sido un recurso. Ambos medios han capturado instantes e instantáneas desde su óptica entre el *voyeurismo* y la ficción. Nos convierten en observadores pasivos de la realidad que se representa delante ya sea por la distancia física, el desconocimiento de quienes son observados, o la distancia temporal que se refleja en la ambientación ficticia de una realidad inexistente. Detrás queda patente una actitud del que mira y del que ve o se deja ver, del que se asoma o del que se oculta. Un halo de misterio se oculta detrás de un visillo o de una celosía. Una

---

<sup>57</sup> Rosalind Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (Madrid: Alianza Forma, 2009).

idea de castidad (castración) que, a veces, censura la mirada. En cine somos el ojo de la cámara, también el del protagonista que mira y participamos de la complicidad generada.

Esa dualidad queda fijada artísticamente en el *Gran Vidrio* de Marcel Duchamp. Con respecto a la desnudez del vidrio, a la “apariencia desnuda” de la que trata Octavio Paz, la obra presenta la pintura tendida porque es la impresión que provoca el soporte. La posibilidad de poder mirar el anverso y el reverso de la obra que nos lleva a la pieza reflejada en la que la derecha de un lado es la izquierda en el otro. Una fantasía visual posible. Girar para mirar y la impresión de bisagra queda patente, en el movimiento. Este acto es inevitable. Si existe la posibilidad de mirar a ambos lados, el tiempo lo hará posible.

*En El Gran Vidrio, Duchamp había presentado al eterno femenino como un motor de combustión y al mito de la gran diosa y su círculo de adoradores-víctimas como un circuito eléctrico: el arte de Occidente y sus imágenes erótico-religiosas, desde la Virgen hasta Melusina, tratados en el modo impersonal de esos prospectos industriales que nos enseñan el funcionamiento de un aparato. El ensamblaje de Filadelfia reproduce los mismos temas, sólo que desde la perspectiva opuesta: no la transformación de la naturaleza (muchacha, cascada) en aparato industrial sino la transmutación del gas y el agua en imagen erótica y en paisaje. Es el reverso, la otra imagen de La novia desnudada por sus solteros - por sus mirones. La novia: la misma".<sup>58</sup>*

---

<sup>58</sup> Octavio PAZ, *Los hijos del limo* (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1986), 156-157. Véase: Jorge Juanes, “Octavio Paz Y Duchamp”, *Revista cultural de la Universidad Autónoma de la Puebla*, 12 de agosto de 2008, acceso el 20 de abril de 2015, <http://criticabuap.blogspot.com.es/2008/08/octavio-paz-y-duchamp.html>.

Un elemento que se interpone entre ambas realidades, del adentro y el afuera, es la superficie de vidrio que separa ambas partes, aunque parezca contradictorio, por su cualidad de transparente. Es un material que cierra para que el frío no penetre pero no impide que la mirada “salga”. En su fragilidad la dualidad se mantiene y en su dureza, fría, la incomunicación puede ser total. Ver sin ser escuchado, sin oír más allá de su fina capa, de la frontera. Cerrar a todos los sentidos salvo el de la vista.

El vidrio, el que también atrapa las imágenes frente al espejo, tuvo que evolucionar como tantos otros materiales para que se fabricase en grandes láminas planas pulidas y después de avanzar técnicamente en el proceso no siempre estuvo al alcance de todo el mundo. Recordemos que los ventanales se subdividen, se cerraban con placas de piedra (alabastro) traslúcida o con contra-ventanas de madera. El vidrio de ventana se fabricaba soplando cilindros huecos que luego se cortaban y aplanaban para darles la forma de láminas o bien se utilizaban moldes. Este proceso ya se empleaba en el siglo I d. C. Hoy se han conseguido nuevos procesos para conseguir grandes superficies planas a las temperaturas más bajas.

La incorporación del vidrio a la arquitectura trae consigo una serie de fenómenos visuales relacionados con la luz y las características del material. El vidrio podemos considerarlo invisible, vemos solo su contorno. Sólo cuando no hay una transparencia total podemos apreciarlo. Pero más que el vidrio en sí mismo veremos lo que se encuentra detrás. En la percepción de cerramiento localizamos el vidrio como parte integrante de la ventana.

La ventana que trabajamos actualmente en escultura se adapta a la representación de la pieza de museo, es decir, la hemos sacado de la pared/muro para darle independencia y el carisma propio de la obra

independiente. Es la expresión tridimensional del hueco y, en sí misma, es escultura. Podemos rodearla y buscar distintos puntos de vista y proyecciones de sombra. La pieza no sólo tienen un adentro y un afuera. Es un objeto que dialoga con el espectador que la mira con todo su contenido cultural. En nuestro caso no se recurre al marco como límite; nos interesa lo que es el hueco en sí. Lo que realmente abre la ventana a la comunicación y defiende la privacidad, si es necesario.

### **- Interdisciplinariedad.**

- Arquitectura/Escultura.
- Escultura/Literatura.
- Cine-Ventana/pantalla.

En el planteamiento y desarrollo de la interdisciplinariedad se han incluido una selección de autores pertenecientes a los ámbitos señalados por su vinculación con la temática que estamos tratando. Presentamos la selección argumentando su relación con nuestra investigación.

En arquitectura y escultura la relación existente nos lleva a tomar referencias de la publicación del historiador Javier Maderuelo en *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. En esta publicación se trata esta vinculación entre ambas disciplinas que operan en el espacio y se fusionan o comparten elementos que se hacen comunes. En este apartado la interpretación del muro como cristal, espejo o huella nos iniciará para llegar al apartado 1.7.2, donde el arquitecto suizo Le Corbusier y su indagación sobre “el muro perforado” nos acercará a nuevos planteamientos arquitectónicos junto a escultoras que hicieron casas, celosías y guaridas. Nos hemos detenido en las escultoras

Cristina Iglesias, que retoma elementos de la arquitectura para situarlos en contextos diferentes y elaborar propuestas escultóricas en nuevos ambientes; Rachel Whiteread, por su aportación de los vaciados donde atrapa la esencia de la ausencia, tema que también trataremos en la obra de los escultores Jorge Oteiza y Pablo Serrano. La inclusión del espacio de dentro y la materia envolvente son imprescindibles para vincular elementos comunes. Por último, la obra de la escultora Louise Bourgeois. Su trabajo con matices autobiográficos, la concepción del espacio cotidiano, y sobre todo en la serie de Mujer-casa (*Femme-maison*) y las instalaciones tituladas Celdas, que serán tratadas más ampliamente en el espacio destinado a Escultura/Literatura donde nos lleva a la narración de historias, un aspecto que nos interesa especialmente porque somos fruto de la memoria y de la cultura de los pueblos.

En el caso de la literatura incidiremos en dos autores especialmente relevantes en el tratamiento de los espacios domésticos y las ventanas. Por un lado, la escritora salmantina Carmen Martín Gaité que tiene entre sus publicaciones el libro *Desde la ventana*, cuyo argumento hemos trabajado a lo largo de este capítulo. Como escritora, en algunas ocasiones, se ha situado frente a la pintura como espectadora para elaborar relatos que parten de la imagen visual como sucede el ensayo “Los incentivos de la pintura”, con el que participa en el catálogo de la exposición *El espacio privado. Cinco siglos en veinte palabras*, que en 1990 organizó el Ministerio de Cultura de España. En este caso reflexiona en torno a Dalí (*Figura en una ventana*), Murillo (*Gallegas a la ventana*), Maura Montaner (*Sin tarea*), Salvador Tuset (*Horas de labor*) y en su ensayo titulado “El punto de vista”, de 1996, se ocupa de la pintura de Hopper en una conferencia impartida en el Museo Thyssen Bornemisza para analizar *Habitación de hotel*. Su aproximación a la pintura se inicia a

partir de este acercamiento del que surge su narrativa en torno a las ventanas y los espacios cotidianos. Junto a ella, el poeta y dramaturgo Federico García Lorca nos acerca a los espacios domésticos como clausura. El autor nos adentra en la percepción de los espacios domésticos bajo el peso de la clausura, el lugar cerrado y privativo, y la repercusión que estos aspectos tienen en los moradores de la casa. Seleccionamos la obra *La casa de Bernarda Alba*, donde un microcosmos dificulta la pervivencia de la juventud bajo la tiranía de la madre. Una reclusión llevada al extremo como respuesta al fallecimiento del padre: ocho años de luto y toda la juventud de las hijas. Esta forma de considerar el espacio doméstico como clausura, donde asomarse a las ventanas está vedado, se incluyó en la obra como manifestación de la tiranía de los convencionalismos sociales sobre las mujeres. Una perspectiva diferente a la hora de analizar el espacio que se torna hostil por el peso de las connotaciones culturales y la hipocresía.

La interdisciplinariedad en el arte hace posible los encuentros dentro de la generación de proyectos que indisolublemente se apoyan y refuerzan con referentes teóricos de distintas disciplinas. La acción de promover el contacto entre la realidad y su contexto, la diversidad de enfoques y la validación de posibles puntos de vista han sido una constante en la investigación sobre el tema de las ventanas; al reforzarse e incidir sobre varias disciplinas, llamadas así para articular la temática que se aborda en cada punto, incidimos en una suma de aportaciones que enriquece el concepto y como punto de partida, al tratar sobre la ventana, se hace imprescindible hablar de arquitectura e incluir al arquitecto Le Corbusier. Su muro perforado (*le mur préçé*) es fruto de la reflexión sobre el hueco; mantiene la idea de ventana y el punto de vista espacial nos permite reflexionar desde la escultura. Nos sitúa frente a las

posibilidades de ese mirar desde dentro e integrar lo que queda en el exterior.

Los conceptos confluyen de forma experimental y se realiza la hibridación a partir de varios enfoques. Hibridación en unos casos, en otros interferencias (como señala Javier Maderuelo) donde es posible y vinculante una apertura a la colaboración y al enriquecimiento mutuo; una puesta en práctica para entrecruzar puntos de vista y experiencias relacionadas con la temática que estamos abordando desde un análisis, unido a la educación y a la cultura, que no debe resultar extraña, pues esta forma de involucrar a diferentes agentes, personas y medios es materia para desarrollar nuestro trabajo.

La necesidad de relacionar diferentes aportaciones a un mismo concepto para llegar a conocerlo en profundidad nos lleva a analizar la ventana desde sus orígenes en arquitectura, en la antropología del habitar, en la percepción literaria de la ensoñación y en aspectos sociológicos hasta llegar a las nuevas ventanas, las pantallas, donde la virtualidad aporta mayor realismo con la proyección de imágenes en movimiento.

Cuando iniciamos nuestra investigación, como ya hemos señalado, una de las dificultades con la que nos encontramos fue la de no hallar bibliografía que de forma monográfica aportase luz a la misma. Por ello, lo que supuso una dificultad resultó ser una apertura del tema; ahí se inició el trabajo interdisciplinar ya que se realizaron búsquedas en campos afines como era la literatura y la imagen, dentro de esta última, la fotografía, la pintura y el cine.

La ventana es el punto de partida para una ramificación temática de un proyecto cada vez más amplio, más rico. Por una parte, hemos analizado una selección de referentes en escultura y ahora nos centramos en

aspectos vinculados al concepto en sí mismo para abrir un abanico de posibilidades a la creación artística.

Una apuesta por la interdisciplinariedad acompaña a la investigación y su proceso. Completa e integra capacidades de reflexión innatas en los individuos pues tenemos un posicionamiento en el que nos sentimos, somos, parte de una serie de redes de conocimiento y socialización. La interrelación es parte de la investigación y aunque se puede concebir como metodología de trabajo en sí mismo, como acompañamiento al proyecto artístico cuando la reflexión se encamina a la generación de obra entre disciplinas relacionadas y vínculos previamente establecidos para abordar el tema de modo integral.

La palabra `arte´ es un concepto tan amplio que sus posibilidades para el individuo, o para alguien que lo vive en primera persona, no tiene unos límites preconcebidos. Más todavía, teniendo en cuenta que los límites de cada una de las especialidades, en las que se agrupaban las distintas formas de expresarnos artísticamente, el contenido intrínseco de cada una y las formas de hacer tenían una delimitación muy concreta entre arquitectura, escultura, pintura y dibujo. Fuera de estas especialidades no se concebía el arte. Aun existiendo esta agrupación por especialidades ya prevalecía entre ellas una serie de coincidencias que hacían que el dibujo, por ejemplo, siempre estuviese presente a la hora de plantear cualquier proyecto artístico fuese de una u otra disciplina. En escultura, sin embargo, se necesitan procesos complejos hasta llegar a la obra final. A la hora de proyectar, se precisa de con una serie de procedimientos complejos por el hecho de contar con la tercera dimensión y el espacio. Desde el proyecto hasta su consecución existen una serie de etapas previas que no permiten hablar exclusivamente de tridimensionalidad como forma y objeto. La materia de la creación

contemporánea no se limita a la virtuosa realización técnica y al seguimiento de unos procedimientos tradicionales.

El tiempo y el espacio son conceptos presentes en la obra escultórica y la consideración de la escultura dentro de un campo expandido (teoría desarrollada por Rosalind Krauss y Lucy Lippard) nos lleva a la interrelación entre nuevos contenidos que se entretujan. Los géneros se dilatan con enorme elasticidad sin originar fracturas distintas a las originadas en la concepción tradicional del mismo. En esta elasticidad, la escultura no deja de serlo pero adopta nuevos elementos y contenidos dentro de su concepción. En nuestro caso, la interdisciplinariedad no se refiere exclusivamente a la hibridación, a la mezcla articulada, sin dejar por ello de mantenerla presente. En la misma, más que medios expresivos, buscamos contenidos compartidos que aporten nuevas perspectivas a los conceptos que tratamos desde distintas materias vinculadas a la creación artística.

En el contexto actual la temática del artista puede ser tratada con un abanico de posibilidades ilimitado. Cabe la acción, la experimentación técnica, el tratamiento de contenidos digitales y la experimentación en un espacio “nuevo” donde las comunicaciones facilitan la inclusión de lo tangible y lo próximo. Las distancias se disuelven en unas redes de conexión donde “navegar” y el concepto de proximidad va evolucionando hacia nuevas formas de trabajo y relación social. No hay distancias o, tal vez, el hecho de que la distancia sea “cero” hace más inabarcables sus posibilidades. Una *distancia cero* nos lleva a comunicarnos a tiempo real, instantáneo, con individuos distantes. Por todo ello, incluir la interdisciplinariedad entre diferentes especialidades lleva a reconocer esos puntos de encuentro e interferencias existentes entre los distintos ámbitos que confluyen en la creación contemporánea.



23 Ostracón con inscripciones de un encargo de ventana,  
Deir el-Medineh. Museo del Louvre, París

## - Arquitectura / Escultura.

La arquitectura guarda los espacios del individuo, de sus hábitos y costumbres. El devenir humano definiría ese habitar, que es la esencia de esta disciplina. Arquitectura para cohabitar junto a la escultura. Partir de la idea de habitar para construir nuestra intención en el Arte. A partir de esta premisa, nos situamos frente a cuanto nos rodea y nos abrimos a un cosmos para iniciar el diálogo y ampliar la comunicación.

El espacio envuelve los sonidos, los mantiene en el aire por minutos, por horas... entonces se guardan en la memoria. Y en esta introspección caemos en lo autobiográfico como fuente de recursos y remanente de

conceptos. El cuerpo es nuestra casa y como tal, cuerpo y casa se mimetizan conceptualmente.

La memoria es una forma virtual de experimentar el espacio. Entramos de nuevo al lugar donde todo sucede... para cada uno de nosotros la experiencia de habitar el espacio es diferente, por vivida en primera persona y desarrollada en tiempos concretos. Compartimos la esencia pero nuestro "estar" es personal, individual. El espacio nos envuelve, nos abraza, nos cobija. También nos aterra (sótanos y desvanes). Participamos de él y somos parte de ese tiempo que ha ido transcurriendo (sin pensarlo). Atrapar un resquicio de la experiencia, de lo que sucede guardamos en nuestro interior como experiencia vivida... es concretar y el arte reúne los elementos, crea su gramática y se documenta a través de la obra; comienza a tomar cuerpo y no cae en el olvido fácilmente como las ausencias.

La memoria es una arquitectura que construye un nuevo espacio. La memoria "construye" y habitamos la mente junto a las figuras que pueblan nuestros espacios e idearios a través de los recuerdos, hasta aunar vida y obra. En nuestro caso, una casa, una ventana... la casa o la ventana y el recuerdo necesario para llegar al proceso investigador/creador.

Norberg-Schultz ha definido la arquitectura como la concretización del espacio existencial.<sup>59</sup> En arquitectura se ordenan los espacios y su disposición se ajusta atendiendo a factores tales como las diferencias culturales, los condicionantes geográficos y el desarrollo social y económico. Vivimos en el espacio como generador de los detalles objetuales y cotidianos que pueblan la existencia humana. El espacio es "existencial", al considerarlo conformado por el habitar humano y el "ser"

---

<sup>59</sup> AAVV., *Introducción General al Arte. Arquitectura. Escultura. Pintura y Artes Decorativas* (Madrid: Istmo, 1980), 28.

de cada individuo se articula en torno al “ser y estar”. Para este autor “una serie de elementos como centro y lugar (territorio), dirección y camino, área y región, así como una concepción cósmica determinada, forman parte de este espacio existencial”.

La arquitectura popular nace como resultado de una concreción espacial en el seno de contextos ligados a un ámbito de vida (socio-económica) tradicional con el que se definiría el medio rural. Desde los años setenta evolucionó hasta variar sus modelos de desarrollo. Generalmente, estos espacios fueron construidos para cumplir cometidos que se medían por secuencias estacionales, que marcaban los ritmos del habitar entre el día y la noche y las distintas estaciones. En cada caso la actividad se adaptaba según estaciones y horas de luz. Los espacios estaban concebidas para albergar una serie de actividades vinculadas a este tiempo ordenado.

La arquitectura no urbana (del medio rural) está próxima a las actividades agrícolas, ganaderas y artesanales, que fueron las tradicionales del medio rural. Estas construcciones también se erigían en las ciudades, donde la economía mantuvo relación con la agricultura, hasta que el comercio y la industria establecieron características burguesas. Estas fases de desarrollo también marcaban las diferencias entre las personas. Cada grupo social mantenía sus nexos de confluencia, de relación, de distancia. De cualquier forma, la actividad era gremial aún dentro de un espacio comunitario. Esta agrupación, en la mayoría de los casos, no se mantuvo más allá del medievo, superada en pro de las comunidades emergentes de obreros y comerciantes. Se iniciaron cambios también que tuvieron su reflejo en los espacios de la casa. Nuevas habitaciones independizaban las actividades del “estar” dentro de la casa. Las salas comunes y las individuales se diferenciaban en

espacios donde la privacidad y el recogimiento adquieren mayor relevancia.

Cuando nos referimos a la arquitectura popular, nos adentramos en el ámbito rural y sus construcciones domésticas. Todo este espacio cultural nace sin contar con los arquitectos, de los que en la actualidad es muy difícil prescindir. La arquitectura es un lenguaje formal donde varios factores se toman en consideración:

*1º. Que las formas arquitectónicas entrañan un lenguaje y un contenido significativo de por sí, formas que incluso pueden ser consideradas en términos gestálticos (psicología de las formas).*

*2º. Que el mensaje y significado arquitectónicos no pueden desvincularse del contexto humano, social y simbólico que los creó.*

*3º. Otra de las consideraciones es la del cambio de significación a lo largo del tiempo y de la evolución de la sociedad.* <sup>60</sup>

Por este hecho, en el que la sociedad tiene un marcado papel definitorio, el Arte no puede obviar las condiciones evolutivas de economía y sociedad. Nuestro mensaje, nuestra vuelta hacia atrás para avanzar, supone extraer de lo cotidiano la pequeña historia de estos espacios donde las personas fueron agentes activos sin pasar a figurar en los documentos escritos que componen la Historia.

Las ventanas y las puertas, incluso la chimenea, son las aperturas del espacio fraccionado que la construcción roba al espacio común, abierto, de un territorio. El efecto que las ventanas producen en la composición de

---

<sup>60</sup>Juan Francisco Esteban Lorente, “Arquitectura”, en VVAA., *Introducción General al Arte* (Madrid: Istmo, 1980), 27.

las fachadas, los límites, se nutre con matices de luces y sombras. Dotan de plasticidad y volumetría a un plano vertical que limita el “dentro y fuera” de la casa. Será a partir del siglo XIX cuando con la proliferación del cristal en la arquitectura y la colocación de grandes ventanales acristalados en los edificios, la superficie de los mismos se pierde parte de luces y sombras, de huecos y llenos. Las fachadas se extienden como una superficie continua que envuelve el edificio, donde el acristalamiento es una piel deslizante, continua, reflectante y en muchos casos fría.

### **- Cristina Iglesias / Rachel Whiteread**

Los avances técnicos, el diseño y la ingeniería, facilitan la colocación de ventanas que se abren mecánicamente, cuyos cristales pueden variar de color y los huecos pierden protagonismo por el diseño modular de los muros acristalados que son muros/ventana, fachada/piel. Encontramos fachadas que se construyen con superficies lisas de cristal como una segunda piel. Este juego visual entre la luz, la transparencia y los reflejos valoran su capacidad para transformar la realidad espacial donde se hallan inscritos. La observación pormenorizada de los matices y sus cualidades reflectantes nos adentran en un contexto de diálogo con el edificio, se mimetiza con el reflejo. Pueden atrapar el paisaje, el cielo, todos sus alrededores e incorporarlos a la fachada por medio de los espejos. Esta cualidad integra con una presencia engañosa que se incorpora en las fachadas acristaladas a través del reflejo. Este aspecto, tan del pasado siglo XX, se ha incorporado y, en el caso de la escultora Cristina Iglesias, las intervenciones que proyecta cuentan con el reflejo circundante sobre la superficie de la obra; la pieza incorpora el paisaje, o se diluye en él, al ser reflejado en sus laberintos. En algunas obras de Pistoletto, la colocación de espejos en la pared permite que el espacio

reflejado nos proporcione una nueva perspectiva del espacio de la sala. Hablamos de espacios interiores. Son puertas hacia un espacio irreal. El espejo nos muestra una visión virtual del espacio reflejado (imagen inversa de la realidad). Una ventana se abre aunque más allá de ese cristal todo lo que queda detrás es un misterio. ¿Qué queda del muro?

La obra escultórica se coloca en su "sitio" y el espacio que la rodea es considerado negativo. Como si se tratase de un espacio en el que el hueco que genera la pieza, dentro de él, se pudiese mantener hueco una vez retirada la escultura. Sobre esta reflexión Rachel Whiteread tiene una



24 Rachel Whiteread junto a sus esculturas en la exposición  
*A lesson in how to think inside the box*, en la Gagosian Gallery de Londres, 2013

particular forma de atrapar el aire entre las cosas, el espacio que las ordena dentro de una sala, un mueble, una estructura. Rellena el espacio y le da una forma sólida a las salas por medio de una técnica tan tradicional como es el vaciado de las piezas. Esta idea, en la que la escayola, el hormigón, la materia que fluye hasta solidificarse como una lengua de lava que se solidifica una vez cumplido su avance, ocupa el aire que rodea la forma, para apresararlo dentro, acompañado de los objetos y espacios que encuentra a su paso. Al abrigo de su poder envolvente y, a su vez, es el positivo del molde y alberga todo lo que rodea a la obra. Se interrelaciona y atrapa el aire, la luz, las sombras o más bien se las traga. Con estos efectos la escultura se integra en el paisaje como una casa que carece del cierre habitual. La piel de la arquitectura ha sido arrancada y el espacio alberga el negativo de la casa, del mobiliario. Al atrapar el aire que rodea a los objetos (sillas, camas, mesas) una función autobiográfica se enfatiza en estos objetos que quedan cubiertos por el cemento y las resinas. El espacio pasa de ser contenedor a ser contenido en una acción que al vaciar con moldes las partes de la casa subraya un vaciamiento de sí misma, de su cuerpo, de sus recuerdos, de sus dolores (como señala Beatriz Colomina<sup>61</sup>). Construye un cliché tridimensional del espacio.

Rachel Whiteread denomina “mobiliario de nuestras vidas” y considera el espacio atrapado por objetos familiares. “La primera mesa que hice en 1989 tenía que ver con el intercambio del espacio personal de uno con el de esa mesa, la fisicidad de cómo se siente uno cuando tiene una mesa ante sí” (Colomina, 1989,138). De los muebles pasó a los espacios de la casa. Lo que nos lleva a su inclusión dentro de esta tesis por la versión

---

<sup>61</sup> Beatriz Colomina, “Soñé que era un muro”, en *Doble exposición. Arquitectura a través del arte* (Madrid: Akal, 2006), 137.

que de ella incorpora desde la escultura. Atrapar el interior de las salas, hacerlas opacas y aprisionar el contenido, dejando las huellas del contenedor, supone que *Ghost*, de 1990, y *House*, de 1993, “momifiquen” el silencio de las estancias y el aire que las llena. Todos los secretos quedan dentro, y la sensación de claustrofobia es similar a las *Femme-maison* de Louise Bourgeois. En ellas, la figura humana aparece recluida por el material o las líneas de sus dibujos.

Esta nueva aportación al concepto de volumen nos lleva a la innovación en el tratamiento de las formas, que hasta ese momento había mantenido a la escultura atada a la tradición tanto técnica (al no limitar su campo de acción al modelado, la talla o la fundición) como temática. En este sentido, ya no tomamos la puerta o ventana como apertura del muro, que ceden el paso a las personas, a los animales, a la luz y al aire en las construcciones. La puerta y la ventana se separan de la casa, se independizan de manos de la acción de los escultores como elemento principal de la obra. Se sumergen en la masa y su contenido connotativo es renovado.

Definir, por tanto, estas esculturas es adentrarnos en los diferentes artistas que las han tomado como referente y, a partir de ellas, conocer su influencia y el lugar que ocupan en cada ejemplo analizado para este estudio. Desde los referentes artísticos a los ámbitos escultóricos que son interdisciplinarios con la arquitectura, el estudio se aproxima a la realidad del artista, a sus planteamientos e inquietudes.

André Salmon al observar las construcciones de Picasso, concretamente *La guitarra*, incluyó un pasaje en su libro *La jeune Sculpture Française*:

- *Qu'est-ce? Cela se pose sur un socle ? Cela s'accroche au mur?*

*Qu'est-ce, de la peinture ou de la sculpture?*

*Picasso, vêtu du bleu des artisans parisiens, répondit de sa belle voix andalouse :*

- *Ce n'est rien, c'est el (sic) guitare !... « Et voilà, Les cloisons étanches sont démolies (...) Ce n'est plus ceci et ce n'est plus cela. Ce n'est rien.*

- *C'est el (sic) guitare!... L'art va se confondre enfin avec la vie.*<sup>62</sup>

El ejemplo de Picasso es un exponente claro del cambio experimentado. Buscar una definición cerrada no es la principal tarea, si con ello pretendemos encasillar cada acción creativa en una disciplina concreta. A veces, este cajón de sastre del que podemos tomar diversos elementos para integrarlos en el conjunto de la obra no puede tildarse con un nombre concreto hasta pasado un tiempo de sosegado pensamiento poético. Vivir el tiempo pasado a través de la memoria supone una actividad vinculada al recuerdo.

La arquitectura y la escultura se ocupan del espacio real; hoy como resultado de la evolución del concepto de espacio interior y el campo expandido la evolución del concepto incorpora nuevos matices. En ambas se ha establecido la posibilidad de habitar como medio por el que la

---

<sup>62</sup> André Salmon, *La Jeune Sculpture Française* (París: Société des Trente, 1919), 103, 104  
Cita extraída del catálogo de la exposición: *Las formas del cubismo. Escultura 1909-1919*:  
Alexandra Parigoris, “El problema de los ‘agujeros’ en la escultura moderna”, Museo  
Nacional Centro de Arte Reina Sofía (12 de febrero-22 de abril de 2002), 82

Traducción propia:

-¿Qué es eso? ¿Se coloca sobre pedestal? ¿Se cuelga en la pared? ¿Qué es, una pintura o una escultura?

Picasso, vestido de azul como los artesanos parisinos, contestó con su hermoso acento andaluz:

-¡No es nada, es la guitarra!...

Y así era. Se acabaron los compartimientos estancos (...) Esto no es ni eso ni aquello. No es nada. ¡Es la guitarra!... Por fin el arte va a confundirse con la vida.

percepción y sus tratados teóricos, textos de artistas y filósofos, tienen puntos en común. Las relaciones que se establecen tienen una funcionalidad pero en algunos aspectos comparten esta posibilidad de teorizar sobre el interior y el exterior, desde la posición del espectador, en los distintos ámbitos donde la mirada es una herramienta esencial para establecer las relaciones sobre las que, tanto una como la otra, crean interferencias en una multiplicidad de posibles visiones y campos de intervención: caminar, mirar desde distintas posiciones, situarse en un sitio, permanecer, habitar... actuar, sentir, recordar.

### **- Escultura / Literatura.**

El espacio-tiempo acoge los sitios donde cohabitamos a distintas horas; pero, en cada caso, consideramos a la casa como centro del habitar y construir (construimos espacios y vivencias) en el espacio vivencial. Es en él donde las ventanas tienen un sentido estrechamente ligado a la vida. La ventana ejerce de nexo de comunicación entre el interior y el exterior pero siempre posicionando al espectador al lado del muro que le da protección y lo cobija. Las ventanas encuentran aquí su lugar como hueco para ver y mirar. Dos acciones que merodean a lo largo de este estudio pues las ventanas son los ojos de la casa, también los respiraderos para que la luz y el aire conquisten las estancias.

La experiencia del espectador es clave en toda acción que sigue a la obra, por ser testigo que toma posición frente al objeto o la instalación escultórica. En la casa cohabita la literatura y el arte. La segunda pone palabras a la primera. Nunca se quedan mudas. Dentro de la amplitud que podría abordarse en este tema, nosotros hemos seleccionado dos figuras clave. A través de la obra, tanto escultórica como literaria, el

enfoque así elaborado incide en el sentido de la tesis porque en la estrecha relación interdisciplinar que vamos elaborando completamos el ideario principal y el objeto de nuestra investigación.

## **- Louise Bourgeois / Carmen Martín Gaité / Federico García Lorca.**

En las interferencias entre escultura y literatura, la ventana ha sido objeto de análisis como sucede en las autoras que incorporamos en este apartado. Tal vez se deba a que en la ventana hay tantas palabras *tendidas* que inevitablemente la literatura era una necesidad permanente o un deseo constante, como recurso, por el fluir necesario de las palabras dentro de la obra, sin olvidar la experiencia literaria que se desarrolla en la misma. Ligar una ventana a una historia escrita, a un romance o a un ojo vigilante era inevitable. La ventana es la eterna metáfora del mirar pausadamente y de la ensoñación poética.

Las ventanas son, desde un punto de vista metafórico, los ojos de la casa. El visor abierto en los muros. El agujero, el corte, la penetración con la que se perfora el muro y deja que la luz lo atraviese. El muro se rompe para abrir una ventana, para cambiarla de lugar. Y la ventana en el muro se ciega se tapia y se cierra. El muro se queda sin la posibilidad de ver y ese flujo bilateral, casi natural para el hombre que habita, queda interrumpido. Los verbos que definen su función mantienen una relación permanente con el cuerpo: vigilar, mirar, asomarse, cegar,...

Más allá de la luz, la ventana en la literatura es una metáfora de la huida. Salir por la ventana sumidos en un sueño, en un pensamiento o en un deseo, nos lleva a la ensoñación de los momentos más íntimos y

privados. La huida se proyecta en los tiempos destinados a la introspección. Las salas de la casa permiten ubicar un rincón para estos momentos privados. El rincón que se convierte en nuestro rincón.

La literatura construye historias; atrapa pensamientos en un papel donde la palabra escrita construye. En esta nueva pauta para la creatividad, la palabra escrita inicia el mensaje y la obra escultórica lo transforma en objeto o instalación para narrar desde el arte. En ambos casos una historia guía la acción. La necesidad de contar historias, la inmaterialidad de las palabras dichas se dibuja sobre el papel. El soporte plano del que emanan sensaciones. Utilizamos la relación intrínseca entre lo visual y lo literario para iniciar diálogos entre los textos y el proceso creativo para convertirlos en materia.

La escultura también construye las pequeñas historias, nueva arquitectura a escala igual o menor de la realidad existente. La arquitectura interfiere en la escultura y viceversa. Los interiores son huecos y plenos. Hay espacios dramáticos, tensos, sugerentes. Y entre la construcción de retos espaciales, que guardan historias instaladas en celdas o construyen casas que se adaptan a los torsos de las mujeres, la ventana nos lleva de la arquitectura a la escultura, del espacio poético a la literatura y, en ese trayecto las piezas se convierten en cajitas contenedoras de significado y argumento. Distancias calculadas y recorridos sugeridos donde la comunicación fluye entre el objeto y quien lo mira. Provocar el diálogo, hacer que nuestro pensamiento dicte una narración dentro de nosotros es una necesidad para el artista que plantea su obra para ser expuesta.

Se inicia el diálogo y en ese acto cobra sentido el quehacer creativo. Son modos de comunicar unidos o vinculados. Un texto sigue a la obra. No es difícil ni distante. Los hay en los catálogos y en las notas de prensa.

Un escritor y un escultor juntos, unidos con un fin, hacer de un mismo tema una acción interdisciplinar. Comentar sin estar presente, junto a la obra, las sensaciones que provocan en el espectador. Textos previos y posteriores, la crítica y el comentario. Hay mensajes y referentes. Un pensamiento que une la filosofía, la literatura y la escultura. Una metáfora en la que recrearse para atrapar momentos en espacios poéticos que transmiten y comparten la vida.

Por estas premisas, nos hemos detenido en dos mujeres que reúnen los matices necesarios para abordar esta cuestión dentro de este apartado. Se trata de dos personas clave en nuestro proyecto, que abordan arte y arquitectura, escultura y literatura, la ventana y la casa, las celdas y la memoria.

El ensayo de Iñaki Torre Fica, Universidad de Deusto, titulado “La mujer ventanera” en la poesía de Carmen Martín Gaité, el autor hace referencia a los conflictos entre los espacios interiores y el deseo de salir por la ventana: el descubrimiento en soledad del yo profundo; el paso del tiempo; la pugna por la escritura y la exploración del ser femenino plasmado en una escritura y un estilo propios, en un peculiar enfoque desde el que contemplar el mundo.<sup>63</sup> De él tomamos las primeras notas para iniciar un capítulo en el que “contar historias” es el hilo conductor de este texto entretejido. La actividad artística es como una ventana por la que nos asomamos al mundo. En la metaficción<sup>64</sup>: la ventana, que luego

---

<sup>63</sup> Emma Martinell Gifre, (coord.), *Carmen Martín Gaité: la Semana de Autor sobre Carmen Martín Gaité*, (conferencia, Centro Cultural del Instituto de Cooperación Iberoamericana de Buenos Aires, del 16 al 18 de octubre de 1990).

<sup>64</sup> Iñaki Torre Fica, “La mujer ventanera en la poesía de Carmen Martín Gaité”, *Revista de Estudios Literarios de la Universidad Complutense de Madrid*, Espéculo, 19 (noviembre 2001-febrero 2002), [www.ucm.es/especulo/numero19/ventana.html](http://www.ucm.es/especulo/numero19/ventana.html), (Consultado el 22 de abril de 2013).

ha sido espejo, es ahora un cuadro y en él hallamos pintada una ventana, casi más real que las auténticas. La pintura es otra ventana por la que observamos la vida y en la que capturar los instantes de una escena concreta en un lugar y en un tiempo elegido. A través de ella indagamos la realidad.

Como señalaba José Carlos Mainer, Carmen Martín Gaité “desde muy pronto, quizá desde «La chica de abajo», aprendió que hablar del mundo que la rodeaba era la única puerta de acceso para adentrarse en uno mismo”<sup>65</sup>. El narrador es un testigo y la casa natal representa un bloque de tiempo con límites cronológicos. Una casa es además un referente donde se conservan los recuerdos. En estas anotaciones, donde la forma de analizar un tiempo vivido, que tomamos continuamente como un punto de partida para nuestro proceso de trabajo, encontramos pequeñas afinidades. La casa como origen, como referencia y cada periodo de tiempo o proceso, que tratamos en estas construcciones para plasmar en una caja con tejado, contenedoras de recuerdos, memoria, saberes...

El escritor es un tejedor de textos. En ellos no hay que “perder de vista los hilos sutiles que anudan las múltiples facetas de su escritura”.<sup>66</sup> El escultor teje sus idearios, las experiencias y conceptos propios del proceso creativo que le guía. Por ello, junto a Carmen Martín Gaité, la obra de Louise Bourgeois será su *partenaire*.

En la obra de Carmen Martín Gaité, “la ventana es símbolo de lo fronterizo; es limítrofe entre el espacio cerrado y el abierto; entre lo familiar

---

<sup>65</sup> José Teruel, (edición), *Carmen Martín Gaité. Obras completas I. Novelas I (1955-1978)*, (Barcelona: Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores, 2008).

<sup>66</sup> Maria Vittoria Calvi es hispanista italiana de la que incluimos su aportación extraída de *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, de la Universidad Complutense de Madrid, [https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/cmgaite/mv\\_calvi.htm](https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/cmgaite/mv_calvi.htm). (Consultado el 22 de abril de 2013).

y lo inexplorado; entre el más acá y el más allá; entre la guarida y la aventura al raso; metáfora infantil de la curiosidad, fuente de inspiración para músicos, fotógrafos, pintores y novelistas, abre una brecha redentora, es el punto de partida para viajes al futuro o ensoñaciones en torno al pasado”.<sup>67</sup>

En esta cita, entre los artistas señalados, que incluyen el tema de las ventanas en su obra, no ha incluido a escultores. El tema es atípico. En este cuadro que se “abre” o se representa en la pared no tiene mucho que ver con la escultura, una disciplina, sin embargo, cargada de límites, de tensiones espaciales, de aperturas y cierres; incluso de vacío. La ventana aparece representada en soportes bidimensionales, sobre un plano opaco donde la realidad del hueco es una percepción cerrada e ilusoria del mismo. Rara vez, una ventana ha estado representada tan próxima a su realidad espacial como se ha hecho en escultura. Representan una fracción de espacio y con su presencia activan el espacio al iniciar los juegos de relaciones presentes entre la obra, el espacio y el espectador.

La ventana, como lugar para iniciar la reflexión entre las personas sensibles a recrear los recuerdos, las ficciones o también las historias que le llevan a abandonar, con la ensoñación, las tareas que les resultan rutinarias, tiene unos valores connotativos tratados en escultura. De lo cotidiano, de lo vivido, la obra absorbe contenido.

*Estilísticamente, la base son siempre los extraordinarios tapices con los que crecí. Viví con ellos desde que nací. Tiene que ver con las historias. Estoy contando las mismas historias que contaban los tapices, pero con*

---

<sup>67</sup> Emma Martinell, “El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité”, Universidad de Extremadura (Servicio de Publicaciones, 1996).

*significados diferentes (...) los temas del Viejo y Nuevo Testamento, trataban del placer y la razón. Estos eran realmente temas cotidianos, por lo cual tenían un gran realismo. Fueron parte de mi educación.*<sup>68</sup>

La mujer y la casa. Louise Bourgeois, escultora de *Mujeres-Casa* y de *Células/celdas*. Vuelve una y otra vez a su experiencia, a la casa de los recuerdos y de la memoria. Estos aspectos conceptuales son lo que nos llevan a incluirla dentro de este apartado y no en el anterior. Consideramos que su obra es escultura por encima de todo y como tal, aunque sea una estrategia de sanación y por ello aparece como “La arquitectura del trauma”, su visión es un concepto de historia vivida, de recuerdos remarcados y de traumas adheridos. Pero también realiza libros como el titulado *L’oda à l’oublié*, donde las páginas son tejidos y retales próximos, con la esencia de quienes los han tocado, usado,... como un diario personal donde se coleccionan los recuerdos de forma ordenada y encuadrada.

*Mi madre y mi abuela pasaron su infancia en el pueblo de Aubusson, una villa que había sido fundada en el siglo XVI por unos artesanos tapiceros llegados del norte, de Bélgica y Tournais, y que se asentaron allí debido a las cualidades químicas especiales que presentaba el agua del río Creuze. (...)*

*Mi abuela tenía su propio taller. Se inició en la fabricación de tapices por el mero hecho de haber nacido en Aubusson. Se casó con un cortador de granito, oficio que era, a su vez, el más común entre los hombres. (...) Todos los dinteles de las ventanas del pueblo fueron tallados a mano a partir del granito que se obtenía de los alrededores.*<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Isabel María Jiménez Arenas, “La expresión plástica de Louise Bourgeois. Estrategias feministas para la praxis terapéutica” (tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2001), 129.

<sup>69</sup> Louise Bourgeois, *Destrucción del padre / reconstrucción del padre* (Madrid: Ed. Síntesis, 2002), 59, 60.

La casa se relaciona con la mujer porque vive dentro de ella; ambas son el cobijo y un lugar para el que está predestinada: dentro del hogar. Hasta hace un tiempo era la que más tareas desarrolla en este espacio:

Lavar, fregar, cocinar, coser, criar, etc. (Las “faenas” de la casa).

Para la arquitecta María Elena Hernández Álvarez en su artículo “Casa, infancia y afecto”, la casa no es sólo un conjunto de materiales que encierran un espacio doméstico sino que además indaga en las relaciones humanas:

*Entendemos entonces a la casa como el espacio que se habita y no únicamente como una forma que se ocupa, aun cuando se habite una forma pre-establecida. Es decir, la casa, y por ende la arquitectura, es lo subjetivo de lo concreto edificado, que necesita de lo concreto para contenerse, que es un ser vivo contenido en materiales inertes que cobran vida y se transforman en poesía con la instauración del ser humano en ella.*<sup>70</sup>

Se pregunta quién es el verdadero artífice de todo aquello:

*¿el constructor?, ¿la madre?, ¿el padre? Se mezcla una argamasa especial, por un lado los materiales utilizados (ya sean traídos o propios del lugar) y los materiales de las relaciones humanas.*

En ello, marca un matiz entre lo edificado y la casa propiamente dicha. Entre los materiales inertes utilizados y el ser humano quien dará vida a todo el conjunto, en el momento de entrar a formar parte de la construcción para aportar subjetividad y sentido a la obra. De las

---

<sup>70</sup> M. Elena Hernández Álvarez, “Casa. Infancia. Afecto”, *Arquitectura y crítica*, 1 (Univ. Iberoamericana, 1971), 395, <http://www.geocities.com/mundoincmujer/casainfancia.html>. (Consultado el 25 de julio de 2012).

esculturas antropomórficas de Louise Bourgeois destacaremos que a *las relaciones entre las funciones vitales internas del cuerpo -respiración, digestión, coordinación y locomoción- se les ha dado equivalentes arquitectónicos en el espacio.*

Esta relación entre arquitectura y obra crea vínculos donde los espacios interiores guardan los objetos como la memoria guarda los recuerdos. De vez en vez, volvemos la vista atrás para recuperar este material de valor incalculable para poder (re)construir nuestras historias fragmentadas entre puertas y ventanas, habitaciones o alcobas. La vuelta atrás nos lleva a indagar en las experiencias vividas dentro o fuera de los distintos espacios habitados, en las diferentes actitudes desarrolladas en torno a la ventana, donde ver y mirar es una acción que nos abre o cierra la posibilidad de acceder de lo íntimo a lo privado, de lo que nos rodea a lo que, en la distancia, nos es ajeno.

Louise Bourgeois, en sus obras de los años cuarenta, considera que la mujer es “casa” o está atrapada por la casa. Bourgeois se define a sí misma, como coleccionista de espacios y memorias; hace de su autobiografía y de la arquitectura los elementos básicos con los que elabora sus trabajos en escultura. La arquitectura, se convierte en espacio físico a la vez que mental y simbólico, y le ofrece la posibilidad de representar la relación existente entre el interior del individuo y su entorno.<sup>71</sup> Estas afirmaciones nos llevan a la importancia señalada en el apartado anterior. La escultura y la arquitectura en relación estrecha, mimética. En el apartado en el que situamos a la artista donde la memoria es la que genera parte de su poética y la casa es tratada como un

---

<sup>71</sup> Silvia López Rodríguez, “El túnel de las metáforas: Percepción de la vivienda y del entorno urbano como experiencia artística”, *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales* vol. VII, nº 146 (2003), [http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146\(036\).htm](http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146(036).htm). (Consultado el 12 de julio de 2014).

concepto en el que anidan los espacios y la memoria. Señala Jean Frémon que “lanzados azarosamente al infinito del tiempo y del espacio, para orientarnos recurrimos a ciertas estructuras elementales. La casa, especialmente aquella en la que crecimos, es uno de los principios de integración fundamentales de nuestros pensamientos, de nuestros recuerdos, de nuestros sueños. La casa es el primer escenario de la memoria. El sótano, le escalera, la habitación, el desván, el armario, la ventana son formas sobre las cuales, inconscientemente y racionalmente, se modelan y se fijan nuestros deseos y nuestras obsesiones”.<sup>72</sup>

En su trabajo artístico de esta época, une el cuerpo femenino a la arquitectura y la aprisiona dentro de una geometría que representa la casa. Dentro de esta construcción, de cintura para arriba o cubriendo la cabeza, la mujer queda encerrada en la arquitectura que cubre los rasgos personales diferenciadores de cada individuo; sólo muestra la debilidad de un cuerpo frágil que debe soportar el peso de la construcción que la encierra y en el que ningún rasgo de individualidad aparece. La casa tiene género como devoradora de las diferencias individuales que nos sacan de la generalidad y de la masa. Y si esa casa en la que la mujer se encierra es la casa que la cobija y detrás de las cuatro paredes se siente protegida. Esa duda queda latente en su obra.

Las *Femmes Maison* de los años 40 descubren una figura compuesta por el cuerpo desnudo y la casa que podría ser tanto refugio como prisión o claustro. El efecto es de asfixia, de claustrofobia. Se unifican en una misma figura el material rígido de la construcción con la carne del cuerpo desnudo, lo inorgánico con lo orgánico las líneas curvas con las rectas. El sentido de la obra vuelve la vista al pasado de la artista y rescata algunos

---

<sup>72</sup> Jean Frémon, *Louise Bourgeois. Mujer casa* (Barcelona: Elba, S.L., 2010), 11,12.

de sus datos biográficos. Es un material es su propia historia, el que prevalece.

La casa es una referencia para argumentar un contenido más allá de la construcción de los espacios en arquitectura y la existencia dentro del mismo es la clave de esta literatura que surge de su obra como externalización de la intimidad.

La relación entre cuerpo y arquitectura cobra un sentido simbólico para Bourgeois en la posición relativa de la mujer respecto a la sociedad. *Femme-maison* (1947), es el ejemplo más representativo. La arquitectura se convierte en metáfora de la protesta y la rebeldía ante la reclusión como imposición social. A través de varias versiones de la *Femme-maison*, que más tarde llegarán a ser casas penetradas en instalaciones como Red Rooms en 1994, Bourgeois ofrece su recuerdo de los espacios íntimos, el espectador es invitado a curiosear versiones surrealistas de un mundo pasado.<sup>73</sup>

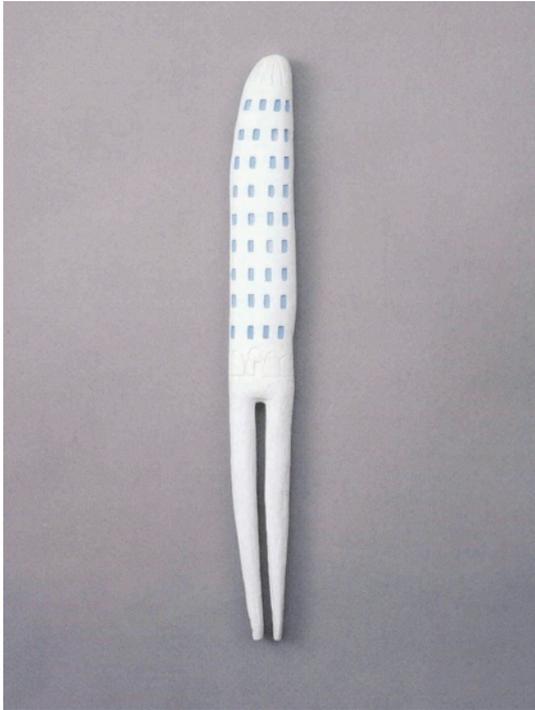
Entre 1946 y 1947 realiza la serie *Femme-maison* representadas en pintura y dibujo. El cuerpo y la cabeza están aprisionados en vez de protegidos. Es una forma de mimetizar, fundir, fusionar el volumen arquitectónico con la figura humana dotada de una fragilidad evidente. No se podría diferenciar cuál de las partes está por encima de la otra. En la cintura se produce una continuidad que provoca ambigüedad al concepto desarrollado por la escultora.

En la casa se bifurcan los sentimientos que le provocan, por un lado, la figura del padre y, por otro, la figura de la madre. Pasa del autoritarismo y el odio que siente hacia el primero a la sensación de protección y hogar

---

<sup>73</sup> Isabel Jiménez Arenas, *La expresión plástica de Louise Bourgeois. Estrategias feministas para la praxis terapéutica* (tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2001), 112.

que podría emanar del segundo. Pero esa seguridad se ve afectada por la enfermedad de la madre. La figura que es un referente, se vuelve frágil.



25 Louise Bourgeois, *Retrato de Jean-Louis*, 1947-49. Bronce.

La *Femme-maison* ha sido considerada una interpretación de la mujer confinada en el espacio doméstico sobre todo entre las feministas. La escritora Lucy Lippard tomó uno de sus dibujos (imagen 28) para ilustrar la portada de su libro *From the Center: Feminist Essays on Women's Art* lo que resulta significativo. Pero esta será una de las múltiples interpretaciones posibles. Tal vez esa mujer de cuerpo adulto y brazos diminutos es una mujer que dentro de la

casa encuentra su parte de infancia, que quedó atrapado entre los muros de la casa burguesa que la mantiene encorsetada. Este punto de vista lleva consigo la idea de reclusión que también analizamos en el apartado dedicado a la literatura de Carmen Martín Gaité. Pueden parecer puntos extremos por destacar en ambos la falta de libertad y la idea de claustro que, en algunos casos, representa la casa donde la feminidad se ve excluida de la vida pública o por lo menos debe sobrellevar su participación de un modo restringido, a partir de unos convencionalismos culturales cada vez más obsoletos.

*En último término, las Femmes-maison no son sino un ejemplo más de las ambiguas relaciones que han mantenido la mujer y la casa en el imaginario mítico: por una parte, como subraya Gaston Bachelard<sup>74</sup>, la casa, el laberinto, la tumba, la caverna y en general los continentes y cavidades aparecen ligados, una y otra vez, a la imagen del útero materno; por otra, la mujer se halla totalmente ausente de las narraciones que a lo largo de la historia han especulado sobre el origen de la primera casa, la famosa cabaña primitiva. Mencionado por primera vez en el tratado arquitectónico de Vitruvio, este mito se cristianiza en el Renacimiento. Filarete, en efecto, sitúa el origen de la cabaña primitiva en la expulsión del Paraíso: cuando Adán fue arrojado del Edén, estaba lloviendo - sugiere- y cómo no tenía a mano más protección se llevó las manos a la cabeza para defenderse del agua; surgió así la primera vivienda con tejado a dos aguas. Siglos después, la mujer-casa de Bourgeois es una especie de contrapunto de esta imagen primigenia de Adán haciéndose una casa con su propio cuerpo: no podemos evitar preguntarnos si alguna vez la Femme-maison será capaz de liberarse de la carcasa que la aprisiona y construirse, por fin, La casa de Eva en el Paraíso.<sup>75</sup>*

La casa que relaciona el mundo femenino en su papel doméstico la dota de una serie de tareas impuestas, de igual forma a como el hombre debe sobrellevar el papel de cabeza de familia y mantenedor de la economía familiar. El género permite adjudicar los papeles y de esta forma hay diferentes posturas frente al hecho impuesto. La casa no siempre es sobrellevada con ese mensaje de carga pesada. Son actitudes, al igual que podemos considerarla guarida, fortaleza, cárcel o refugio, espacio materno (cálido y protector).

---

<sup>74</sup> Gaston Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad* (México: Fondo de Cultura Económica, 2006).

<sup>75</sup> Patricia Mayayo, *Louise Bourgeois* (Guipúzcoa: Nerea, 2002). Alicia Romero y Marcelo Giménez, "Louise Bourgeois", *De Artes y Pasiones* (Buenos Aires: 2005), [www.deartesy pasiones.com.ar](http://www.deartesy pasiones.com.ar). (Consultado el 25 de julio de 2012).



En el caso que nos ocupa la casa fue para ella el dominio de su padre y que gracias a él se instaura la mentira, el consentimiento, a causa de un autoritarismo desmesurado. La debilidad que su madre manifiesta frente al adulterio, etc.

La recolección de objetos usados, en otra de sus series: *Cells*, la pátina o cadencia que estos conservan, nos remiten a las cosas como un nexo entre la vida y la memoria. En esos objetos hay algo de ayer, una sensación infraleve, de las personas que los utilizaron. Por ello, nos gusta conservar las cosas de nuestra madre, su viejo metro de costura, sus dedales... el canastillo que ella guardó de su madre, el que había pintado de ese color verde con el que lo recubría todo lo que el paso del tiempo envejecía. Añada además que la condición de habitable tiene un carácter narrativo y es en ese sentido el que nos lleva a incidir en la literatura como parte que contribuye a este pensamiento poético que compromete a los espacios con el ser que los habita.

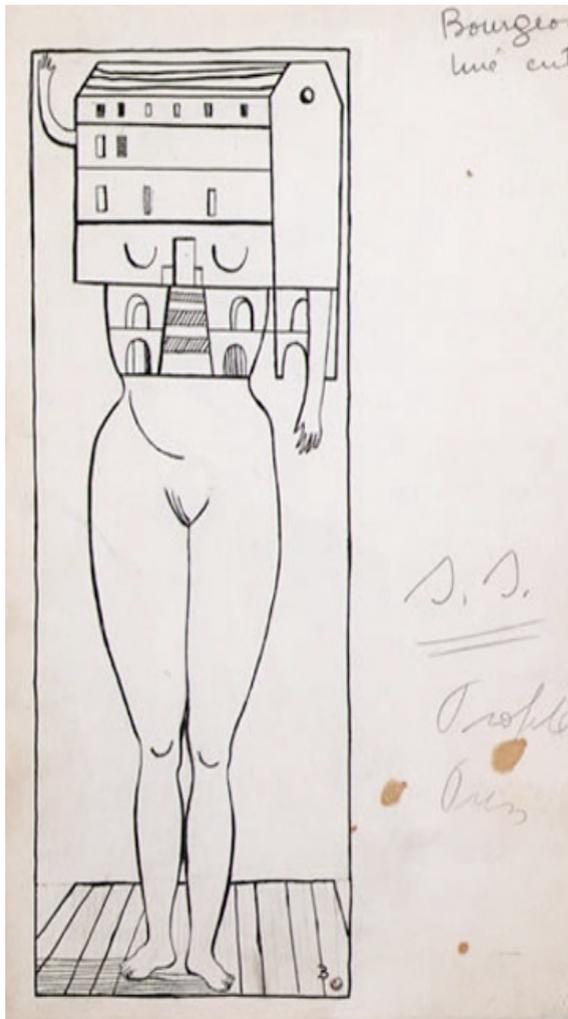


27 Louise Bourgeois. *Femme-Maison*, 1994.  
Mármol blanco.  
Private collection © Louise Bourgeois Photo: Christopher Burke.

Surge un escenario imaginario, de recuerdos y objetos subyugados. En su *Cell I* (1991) en una de las telas que aparece encima de la cama escribe: “*I need my memories, they are my documents*” (*Necesito mis recuerdos, son mis documentos*) bordado en hilo rojo.

Sorprende cómo una serie de sucesos de índole personal, que han afectado de forma íntima y traumática el paso por las diferentes fases de la formación del individuo adulto, terminen siendo parte del ideario artístico por el que se guía la obra escultórica. Hay momentos que en las propias palabras de la artista son brutales, como brutal es la situación familiar que le condujo a cohabitar un espacio donde las vivencias contenían dolor.

En cada una de sus obras vuelve una y otra vez a la casa familiar. No hay hilo suficiente para cerrar el rasgado para olvidar un pasado en el que



28. Louise Bourgeois. *Femme-maison*, 1946-47.  
Tinta sobre papel.  
23,2 x 9,2 cm

arte y memoria se construyen como una arquitectura contenedora de experiencias y situaciones que nunca han caído en el olvido.

En su obra, la araña es uno de los temas que incorpora. Un tema rara vez tratado con la monumentalidad que Louise Bourgeois lo hace. La araña es protectora y así la considera desde dos perspectivas. Por una parte, como protectora contra los mosquitos que transmiten enfermedades. Por otra, la araña representa a la madre. Louise Bourgeois realiza una labor reparadora de sí misma a través de la escultura con sus herramientas de tejedora. Hilar y tejer han sido labores que se adjudicaban a

la mujer, se consideraba una actividad estrictamente femenina, salvo en los casos en el que el hombre formaba parte del oficio en las Reales Fábricas de Tapices, cuando la pieza se consideraba obra de arte mayor. Una vez más este oficio artístico (por su técnica, los materiales, la temática y la importancia del encargo) alcanza las metas del arte

dependiendo del género del autor; para las mujeres se relegaba a las tareas domésticas que por cuestiones culturales y de género le eran asignadas.

*Toutes les femmes utilisaient des aiguilles. J'ai toujours eu une fascination pour le pouvoir magique de l'aiguille. L'aiguille sert à réparer des dommages. C'est une demande de pardon. Ce n'est pas agressif comme l'épingle.*<sup>76</sup>

La imagen de las mujeres bordadoras, o aquellas que realizaban cualquier actividad relacionada con las labores de aguja, eran representadas en pintura como símbolo de la castidad. Es una idea medieval que se mantiene, ya que la mujer se refugia en el hogar para mantenerse ocupada con los bordados y los tejidos. Vermeer supo captar estos momentos en los que la luz envuelve la escena con unas calidades que conducen a ver en estas labores un oficio relajado y tranquilo. Las condiciones de las tejedoras no siempre eran éstas y el trabajo de las hilanderas y el manejo de los altos lizos necesitaban de un esfuerzo mayor al representado idílicamente en estas pinturas que desde Velázquez nos presentan un entresijo entre la mitología y el propio taller. Hay una representación de la condición femenina en todo ello. La mujer es sumisa, guarda su virtuosismo para la casa y su trabajo está ligado a la luz de la ventana. En las pinturas de Veermer y Velázquez el oficio queda representado por las obras en las que las protagonistas son mujeres. En estos ejemplos los pintores nublan detalles y enfatizan el movimiento y la concentración. Hilos que salen de la rueca que gira y madejas que se van

---

<sup>76</sup> Todas las mujeres utilizan agujas. Siempre he tenido una fascinación por el poder mágico de la aguja. La aguja se utiliza para reparar el daño. Se trata de una forma de pedir perdón. No es agresivo como el alfiler. (Traducción propia).

devanando en un plano terrenal. El detalle minucioso de los bolillos que se entrecruzan entre los dedos; la atención concentrada en la labor iluminada por la ventana lateral. Las hebras, los materiales, las herramientas... el grupo y, en muchos casos, la soledad. Una condición que bajo la imagen idílica presentada en la pintura, es un ambiente recreado, no un tema donde la mujer es la verdadera protagonista de la obra.

*Mis obras son una reconstrucción del pasado. En ellas el pasado se ha vuelto tangible, pero al mismo tiempo están creadas con el fin de olvidar el pasado, para derrotarlo, para revivirlo en la memoria y posibilitar su olvido.<sup>77</sup>*

Este grupo de esculturas autobiográficas representan y extraen emociones conservadas desde la infancia; vuelve a ellas desde la memoria, a la que vincula con la arquitectura y la construcción. Estos dos aspectos se relacionan por medio del verbo “re-construir”. Construimos nuestros espacios domésticos donde habitan los recuerdos. La casa es un contenedor de vivencias, de goces y miedos. A veces cuando el hogar nos absorbe y nos aprisiona se generan estas creaciones que no nos dejan impasibles. Los recuerdos como la memoria nos encaminan a volver atrás y recrear, en la distancia temporal, los sucesos acaecidos. La memoria es selectiva y los recuerdos varían el tamaño de las cosas y la importancia de los hechos. No todo lo representado es fidedigno. En ciertos momentos, nuestra subjetividad interviene, incluso por pudor. En el caso de Bourgeois el pudor desaparece.

---

<sup>77</sup>Sara Rivera, “Louise Bourgeois: decir lo que no se puede decir”, *BABAB* n° 7 (2001), [www.babab.com](http://www.babab.com). (Consultado el 20 de junio de 2010).

La obra de Louise Bourgeois es un ejemplo de cómo la vivienda se convierte en recipiente de experiencias y sensaciones, de cómo “el espacio no existe, es solo una metáfora para la estructura de nuestra existencia”.<sup>78</sup>

La casa como lugar de refugio, por un lado, y como prisión, por otro, la asfixia, donde la mujer queda absorbida por el hogar como ella lo está por sus recuerdos. Su llegada a Nueva York en 1938 provocará todavía una investigación más profunda en torno a la arquitectura como proceso paralelo a la construcción de la memoria y la relación de las figuras con el espacio que habitan, como influencia de la contemplación de los rascacielos y de su nueva casa.<sup>79</sup>

El trabajo de Bourgeois es esencialmente autobiográfico y recrea las obsesiones que marcaron su infancia por la difícil relación que mantuvo con su padre, lo que le inspiró a representar la figura masculina fragmentada. A la madre la representa en la araña, que acoge pero también puede enredarnos entre sus hilos.

*Nací el 24 de diciembre de 1911 en París. Todo el trabajo que he realizado en los últimos cincuenta años, todos mis temas están inspirados en mi infancia. Mi infancia no ha perdido nunca ni un ápice de su magia, ni de su misterio, ni de su drama.*<sup>80</sup>

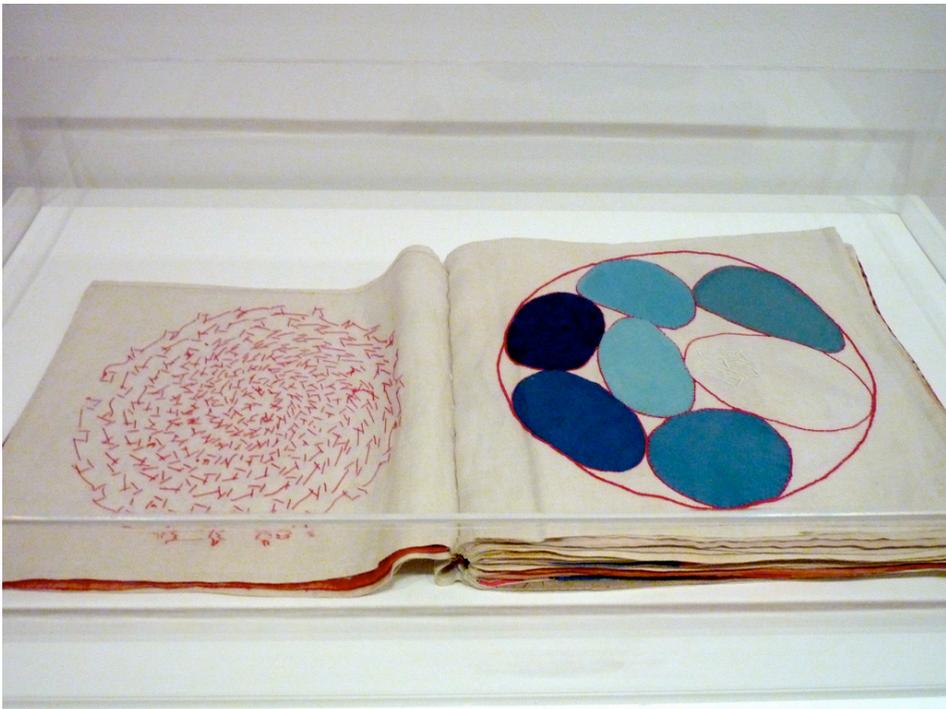
---

<sup>78</sup>Lynne Cooke, “Adios a la casa de muñecas” en *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura*, 2000, 63. Tomado de: Silvia López, “El túnel de las metáforas”, *Scripta Nova*. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales, vol. VII, núm. 146(036), [http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146\(036\).htm](http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146(036).htm). (Consultado el 17 de junio de 2014).

<sup>79</sup>Sara Rivera, “Louise Bourgeois: decir lo que no se puede decir” .

<sup>80</sup>Patricia Mayayo, *Louise Bourgeois*, 9.

Las labores de aguja, por lo general, proporcionaban mejoras en la economía doméstica y permitían desarrollar las cualidades artísticas de las mujeres, que de otra forma no podían verse satisfechas. Pero detrás de esta actividad, hay una situación social difícil para las mujeres, que siguen manteniendo su estatus un peldaño por debajo del trabajo masculino. Esa es otra forma de mantener una actividad dentro del hogar o al menos dentro de esos espacios interiores, ajenos al movimiento social exterior. Será así como la actividad artística desarrollada por el mundo femenino sigue siendo una tarea doméstica que la define como mujer de bien.



29 Louise Bourgeois, *Oda à l'oubli*, 2004  
Tela y libro de litografías a color. 36 páginas  
27,3 x 33,7 x 5,1 cm

*Una mujer hacendosa, ¿quién la hallará? vale mucho más que las perlas. Su marido se fía de ella, y no le faltan riquezas. /Le trae ganancias y no pérdidas todos los días de su vida/ Adquiere lana y lino, los trabaja con la destreza de las manos./Es como nave mercante que importa grano de lejos./ Todavía de noche se levanta para dar comida a los criados./ Examina un terreno y lo compra, con lo que ganan sus manos planta un huerto./Se ciñe la cintura con firmeza y despliega la fuerza de sus brazos./ Le saca gusto a su tarea y aún de noche no se apaga su lámpara, extiende la mano hacia el huso, y sostiene con la palma la rueca./Abre sus manos al necesitado y extiende el brazo al pobre./ Si nieva, no teme por la servidumbre, porque todos los criados llevan trajes forrados./ Confecciona mantas para su uso, se viste de lino y holanda. /En la plaza su marido es respetado, cuando se sienta entre los jefes de la ciudad./ Teje sábanas y las vende, provee de cinturones a los comerciantes./ Está vestida de fuerza y dignidad, sonrío ante el día de mañana./Abre la boca con sabiduría y su alabanza. Cantadle por el éxito de su trabajo, que sus obras la alaben en la plaza.<sup>81</sup>*

La visión que tiene Bourgeois de la arquitectura, es la creación de un espacio propio en el que recordar y proteger su intimidad. Los valores de los espacios interiores que sirven para albergar de la intemperie y para tejer la memoria donde recopilar los recuerdos como se acumulan los objetos cuyo sentido los hace únicos para nosotros. Su elección, el lugar que ocupan y las sensaciones que aportan para emocionar es la obra en sí misma. Esa acumulación de toda la potencia conceptual vertida en los objetos y concentrada en un espacio pequeño, reducido, unas veces

---

<sup>81</sup> La mujer de su casa, una mujer hacendosa. Antiguo Testamento, (Pr 31, 10-31). Biblia para la iniciación cristiana, Tomo I, Secretario nacional de catequesis (ed), Madrid, 1977, 330.

levantado con malla metálica, otras con paredes transparentes, con viejas puertas de cerramientos de tiempos pasados expresan lo que el espacio es. La opción de permanecer dentro ha sido a lo largo de la historia una imposición y la representación de la que nos hacemos eco es su expresión.

La obra de Louise Bourgeois retoma la vivienda como lugar de experiencias, casi todas ellas vinculadas al pasado; sus esculturas e instalaciones son “arquitecturas” de uno mismo y, por ello, se trata de una construcción que las convierte en recipiente de experiencias y sensaciones, de cómo “el espacio no existe, es sólo una metáfora para la estructura de nuestras existencias”.<sup>82</sup> Al ser entrevistada por Juan Carlos Rego en 1998, Elena Del Rivero explicó así su proceso de trabajo:

*Estoy en la isla, desarraigada, ¿qué otra cosa puedo hacer más que escribir? Utilizo hilo, de manera que más que escribir es bordar, y con este vocabulario secreto y ancestral voy hilvanando ideas y pensamientos. Utilizo el hilo, así como materiales perecederos, frágiles como la vida. Pero también hago uso del hierro cuando necesito transmitir otra idea. El bordado y el tejer contienen infinitas lecturas y metáforas para mí. Por un lado me entroncan con un quehacer ancestral propio de mujeres nunca consideradas e ignoradas. El tejer cartas, es para mí escribirlas, hilar pensamientos, crear una red imaginaria que nos una con nuestro inconsciente para, finalmente, vomitar algo que es universal, una sabiduría única, ...*<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup>Lynne Cooke en “Adios a la casa de muñecas”, *Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura* [Catálogo de la exposición], (Madrid: Aldeasa y Museo Reina Sofía, 2000), 63.

<sup>83</sup>Juan Carlos Rego, “Cartas de otoño. Las esperadas, las añoradas...”, entrevista a Elena del Rivero en *Arte y Parte, Revista bimestral de información artística*, nº 17. Octubre- Noviembre, 1998, 54.

A partir de los años 90 realiza instalaciones a las que denomina *Cells* (celdas). Se trata de espacios cerrados, habitaciones de la memoria, sensaciones claustrofóbicas en las que una serie de objetos simbólicos y (espejos, fragmentos...) ligados a su infancia se acumulan como en trasteros o cajas de recuerdos. Esos fragmentos son elementos para reconstruir los recuerdos que guardan cada uno de ellos o en su conjunto. Algo tan íntimo y personal como la intimidad del espacio de la casa, el que se hace inaccesible al cerrar las puertas y las ventanas; al pasar un visillo fino o una cortina. Dentro se guarda el verdadero misterio de la privacidad de la casa y las relaciones que se establecen entre los moradores de la misma.

*En la casa se vive y padece el "adentro". En ella se aprende lo que es intimidad, privacidad, respeto exquisito, y también promiscuidad arrasadora de almas. Las puertas físicas y espirituales del hogar detienen en el afuera polvo, aridez o confusión; y también en muchas ocasiones permiten que penetre o contamine el frío, la soledad y la agresión. En el "adentro", es decir, en los espacios del hogar se gesta y habita la esperanza de un mundo mejor, y también la agonía del ser humano y de su dignidad; dialéctica de la vida humana que comienza en el hogar.* <sup>84</sup>

En los 90, *Cells* serán una forma de ordenar el caos. En ellas representa pequeños espacios interiores que tienen que ser observados desde fuera. Dentro se pueden ver una serie de objetos personales. Entre los objetos que incluye con frecuencia aparecen espejos.

---

<sup>84</sup> Hernández Álvarez, "Casa, infancia y afecto", en *Arquitectura y Humanidades*.

*Le miroir signifie que l'on doit arriver à un accord avec sa propre réflexion. On doit aimer ce que l'on voit. Les miroirs concaves ou convexes permettent de jouer et d'accepter les déformations. Sur un niveau moins métaphorique, quand j'ai commencé à faire les Cells, je voulais créer ma propre architecture et ne pas dépendre de l'espace du musée pour adapter son échelle à celui-ci. Je souhaitais qu'elle constitue un espace réel où l'on pourrait entrer et dans lequel on pourrait marcher. Je n'aimais pas que l'art dépende de beaux espaces où il est simplement posé. Je ne voulais pas de ce monde fermé. Lorsque j'ai montré les cells pour la première fois, elles fonctionnaient comme un labyrinthe d'une cellule à l'autre. Je décide aussi de l'échelle des œuvres qui sont présentées au dehors.*<sup>85</sup>

La escultura se convierte para Bourgeois en una forma de supervivencia:

*Todos los días uno tiene que abandonar su pasado o aceptarlo y entonces, si no puede aceptarlo, se hace escultor.*<sup>86</sup>

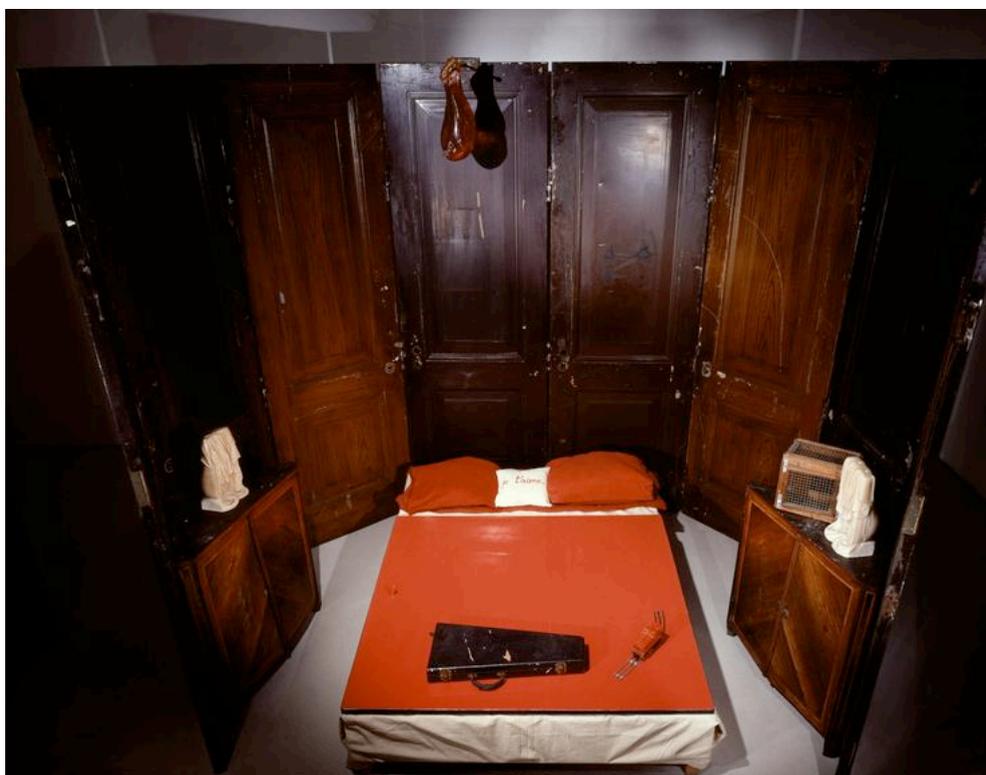
Por otra parte, tanto en la poesía como en la narrativa de Carmen Martín Gaité, la ventana tiene un protagonismo destacado. Es un límite al que recurre con frecuencia en sus escritos; incluso llega a dedicarles varios ensayos.

---

<sup>85</sup> Del catálogo de la exposición *LB œuvres récentes 98*:

“El espejo implica que se debe llegar a un acuerdo con su reflejo. Se debe amar lo que se ve. Los espejos cóncavos o convexos permiten jugar y aceptar las deformaciones. Sobre un nivel menos metafórico, cuando he comenzado a hacer las Celdas, quería crear mi propia arquitectura y depender del espacio del museo para adaptar la escala. Quisiera que ocupasen real donde se pudiese entrar y caminar. No quiero que el arte dependa de bellos espacios donde simplemente está expuesto. No quiero ese mundo cerrado. Hasta que expuse las celdas por primera vez, ellas funcionaban como un laberinto de una celda a la otra. Decidí también la escala de las obras que se presentaban fuera”. [Traducción propia].

<sup>86</sup> "Child abuse", en Bernadac C, M.-L. y Obrist, H.-U.: *Louise Bourgeois. Destruction of the Father. Reconstruction of the Father. Writings and Interviews, 1923-1997* (Londres: Violette Editions, 2000), 134.



30 *Red Room (Parents)*, 1994.  
Colección Ursula Hauseer, Switzerland

La ventana. Referente en el arte contemporáneo  
Aportaciones a la escultura desde un proyecto personal



31 Louise Bourgeois. *Red Room (Parents)*, 1994.  
Colección Ursula Hauseer, Switzerland

*Abrid ya las ventanas.  
Adentro las ventiscas  
y el aire se renueve.  
Quiero huir de los ámbitos  
calientes y tapiados,  
salir sin compañía,  
por el mundo adelante.* <sup>87</sup>

*Desde la ventana* <sup>88</sup> es una publicación que hemos utilizado como referencia literaria para aportar desde su poética la importancia trascendental de la ventana como fuente de inspiración. En esta recopilación de artículos, que se recogen en el libro, se promueve un recorrido sobre el valor simbólico de lo fronterizo<sup>89</sup>, como límite entre el espacio cerrado y el abierto.

Nos interesó especialmente este recorrido por la literatura pues la ventana como ensoñación o abertura que permite a la mujer escapar por un instante de su cotidianidad es una constante en su tratado. En este subapartado nos olvidamos del concepto estrictamente arquitectónico para dejarnos arrastrar por lo que la ventana puede significar desde las vivencias que detrás de ellas se desarrollan en el recogimiento de la casa. Estas referencias nos traían a la memoria las pequeñas historias que escuchamos con el mismo interés con el que se escucha un cuento o un relato familiar. Las palabras dibujaban pasajes de la vida; construían una

---

<sup>87</sup>Carmen Martín Gaité, “Por el mundo adelante”, *Poemas* (2001), <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero19/ventana.html>. (Consultado el 23 de junio de 2014).

<sup>88</sup>Carmen Martín Gaité., *Desde la ventana* (Madrid: Espasa Calpe, 1999).

<sup>89</sup> *Ibid.*, Emma Martinell, prólogo de la edición.

parte de la memoria, nos abrieron el interés por este patrimonio cultural que nos rodea y tomamos como referencia.

La mujer a la que hace alusión Carmen Martín Gaité en su obra es aquella mujer del siglo de oro, del siglo XIX, de los años cuarenta (¿por qué no incluirlas también?). Mujeres, en su mayoría autodidactas, que tenían vetado el acceso a la educación fuera de lo doméstico y leían a escondidas, escribían a solas y aprendían copiando letras (como nos recuerda la *Pardo Bazán*, al recordar a su abuela). Aprendían a escribir solas o de una forma restringida, de mano de la madre o por medio de copiar textos hasta llegar a comprender el método. En el libro *Desde la ventana* se trata el mundo femenino de la posguerra española, cuando la mujer está estrechamente unida a la casa y debe convivir bajo ese rol en el que rara vez disfruta de independencia. Ensayista que se involucra de tal forma que (algo raro sucede en sus textos ensayísticos) escribe en primera persona, participa. En esta publicación desarrolla un recorrido entre las mujeres escritoras que se inician como intrusas en un oficio de hombres hasta el siglo XIX, lo que justifica que no se haya producido tanta cultura del puño de las mujeres. Lo universal se determina en género masculino por lo que el lenguaje, al generalizar, debe encaminarse a evitar el género y esto es difícil porque no responde a la realidad. Lo personal y lo impersonal queda limitado.

La mujer aparece en sus relatos sometida a un código de valores que la llevan a depender del hombre, quien trabaja fuera de casa y soporta el peso de la economía familiar. Se da por hecho que la mujer, que de soltera tiene un trabajo, representativo de independencia, cuando su situación cambia con el matrimonio era habitual que abandonase su trabajo para dedicarse por entero al hogar y a los futuros hijos. Resulta curioso que al dejar su trabajo pasa a ser “el alma del hogar” cuando esta

forma de vida la somete a un mundo limitado y dependiente de la figura masculina y de la mayoría de los miembros de la familia. Tal vez esa inmaterialidad del concepto lleva consigo un doble sentido porque es el alma pero no la dueña por mucho que se hayan desarrollado una serie de frases relacionadas con el bienestar y la situación acomodada que “parece” disfrutar.

El punto de vista que baraja Carmen Martín Gaité viene comentado en el estudio de Emma Martinell que repasa detalladamente su obra para destacar los términos que extraemos y aplicarlos a nuestro análisis. Las connotaciones que aquí se incluyen representan un punto de vista desde una mujer que analiza lo “femenino” vinculado a la ventana, desde una visión que aporta connotaciones de la mujer más tiempo pasa dentro de la casa. Nuestro interés por este análisis está precisamente en ese microcosmo de las ventanas vinculado al mundo femenino, que se guardaba en el mundo interior tradicional que conocemos y forma parte de nuestra obra en escultura. También Martín Gaité trae a colación recuerdos de su infancia. Nos presenta la figura materna como mujer que descansa mirando a través de la ventana y que así se evade por nos instantes de su cotidianidad. De forma silenciosa, sin hacer partícipe a nadie, abandona el lugar sumida en una metáfora:

*(...) supe que cuando abandonaba sobre el regazo la labor o el libro y empezaba a mirar por la ventana, era cuando se iba de viaje. (...) Y en aquel silencio que caía con la tarde sobre su labor y mis cuadernos, de tanto envidiarla y de tanto mirarla, aprendí no sé cómo a fugarme yo también.<sup>90</sup>*

---

<sup>90</sup>Martín Gaité, *Desde la ventana*, 125.

Es una forma de soñar desde dentro (del cuerpo y de la casa) y de liberarse del tedio que a muchas mujeres les supone las tareas domésticas. Aunque en la actualidad estas formas de escapar, de desenvolverse fuera del hogar, están al alcance de la mayoría de las mujeres aunque esta posibilidad no siempre las libera de sus responsabilidades.

Ahora bien, como frontera en lo de dentro y lo de fuera, participa de ambos mundos, los divide y pone en contacto. Así, según se privilegie uno de los ámbitos, brindará sugerencias distintas y puntos de vista encontrados, aunque a menudo complementarios. Y este enfoque sobre la realidad exterior o sobre el universo interior emana en la mujer, centinela de sendos espacios, desde lo recóndito.<sup>91</sup>

En *mirar y ver* siempre hay una posición desde la que ejercemos esta actividad. Hay, por tanto, diferentes formas y momentos para mirar y ser visto. La ventana condiciona. A través de ella podemos mirar sin ser vistos y ese privilegio lo aportan elementos que la complementan. Para velar la luz que entra en la casa se colocan persianas, visillos, celosías, contraventanas, y cortinas. El espacio interior se preserva y se hace más íntimo y privado. El exterior observado desde esta abertura es un fragmento de una totalidad mayor que rodea la casa.

Para Carmen Martín Gaité, la casa se convierte en claustro donde el espacio interior implica estar encerrada, tener un campo de acción restringido. La existencia vista desde esta perspectiva se puede aplicar a un grupo de mujeres que vivieron condicionadas por este rol donde la mujer se debe al hogar. Es un punto de vista desde el que la escritora encuentra un punto de partida para elaborar sus relatos. Esta existencia,

---

<sup>91</sup> Emma Martinell, prólogo a *Desde la ventana*.

que cobra protagonismo en sus novelas, es restrictiva. Allí, su papel es destacado porque organiza la actividad y el orden de la vivienda.

Carmen Martín Gaité aporta un sentido poético a la obra que hemos desarrollado:

- Desde dentro, imagina lo de fuera. En nuestro caso la aproximación a la ventana siempre ha sido desde el exterior pues durante el trabajo inicial de catalogación, al realizarse en periodos invernales, la mayor parte de las casas estaban cerradas.

- La ventana es una llamada desde el exterior cuando se ilumina.

- Alimenta la curiosidad porque la ventana es fascinadora.

- Objetivo intencionado de una mirada que “reposaba” por unos instantes del trabajo cotidiano.

- A ella se dirige la mirada desde la inmovilidad del trabajo: coser, escribir, leer...

- La ventana es un viaje a lo desconocido cuando se pierde la mirada en dirección al infinito, en un momento dado para romper la rutina gracias a ese respiro.

En los muros hay ventanas, ventanales y ventanucos; en las puertas, las mirillas también han dado pie a otras miradas. Al igual que las cerraduras, todavía más veladas que las anteriores por el pequeño agujero que las define, nuestra observación es más indiscreta y curiosa, incluso vigilante desde nuestra posición “escondida”. Desde otro ámbito, el del viaje, el tren a través de las ventanillas nos asoma a los paisajes que se suceden tras las ventanas en movimiento. Con frecuencia, en el cine son punto de referencia para las despedidas. Por ello, en este hueco repetido a lo largo del vagón, hay escenas de tristeza, de soledad, de vacío, a veces, el destino es incierto. Cada ventanilla lleva una historia diferente detrás de su cristal.

Como señala Carmen Martín Gaité:

*En toda la literatura clásica española aparece con frecuencia un adjetivo hoy casi en total desuso, y que llama la atención por no venir nunca usado más que en género femenino: me refiero al de “ventanera”. Calificar a una mujer de ventanera aparece siempre una marcada carga de censura en los textos donde lo he encontrado reseñado”. Además argumenta más adelante que “la atribución de liviandad a las mujeres ventaneras –aceptación recogida todavía en nuestra literatura contemporánea por Gabriel y Galán y por García Lorca- corre parejas con la exaltación del encierro como panacea. El propio fray Luis de León, a quien hemos visto aparentemente tan preocupado por el problema del ocio femenino, concluye preocupado por el problema del ocio femenino, concluye prescribiendo de forma autoritaria: Como los hombres son para lo público, así son las mujeres para el encerramiento, y como es de los hombres el hablar y el salir a la luz, así de ellas el encerrarse y el encubrirse.* <sup>92</sup>

Esta reflexión sobre el ensayo que realiza a modo de revisión de la figura de la mujer a lo largo de la historia de la literatura española tiene marcados matices sobre la condición de la mujer frente a la del hombre en una misma sociedad. Hoy puede parecer una reflexión fuera de contexto pero hay un trasfondo, en todo ello, que maquillado dentro de un panorama social de aventura tecnológica y de imágenes publicitarias, son como guías de una sociedad en constante “avance”, pero estas citas (en apariencia tan extremas) pueden formar parte de nuestro panorama cultural, marcado por los contrastes y los valores interculturales. Estas secuencias señaladas relacionan el interés por las ventanas, desde la

---

<sup>92</sup> Martín Gaité, *Desde la ventana*, 48, 49.

literatura y el arte. En este apartado, en el que tanto Louise Bourgeois como Carmen Martín Gaité nos han llevado de la mano para asomarnos a los espacios de la casa vistos desde una apasionada revisión de la mujer y la vida, de la memoria como recurso y la autobiografía como medio.

En el análisis que estamos manejando, para aportar una perspectiva distinta a la arquitectónica, la mujer se hace fuerte frente a la vida desde un plano secundario.

- Es “el alma del hogar” pero en realidad tiene las alas atadas (está sometida y limitada).
- Las mujeres que se asomaban a las ventanas, las mujeres ventaneras, eran consideradas livianas. Por ello, era tan importante celar las aberturas de la casa y se asomaban semiocultas, siempre teniendo muy presente el recato.

En un impresionante desdoblamiento, la vivienda se percibe como prolongación de la cárcel del cuerpo y de la mente, cuyas efusiones sentimentales e intelectivas amarraban, condenándolas, los tratados y sermonarios donde se tenía por nocivo cualquier tipo de instrucción que a las mujeres no les llegara mediante los libros de devoción y la enseñanzas de índole doméstica por vía materna. A este propósito, nuestra escritora saca a relucir en su ensayo un adjetivo en extinción, extraído de sus rastreos bibliográficos por autores y autoras de los Siglos de Oro, empleado únicamente en femenino: “ventanera”, portador de una marcada carga de censura en boca de los moralistas de la época. Ellas, tachadas de “livianas” y “ventaneras”, no podían evitar levantar la vista, trascender lo que tenían más cerca; y lo hacían casi siempre con un aire retador y a hurtadillas.

No es de extrañar, entonces, que la vocación de la escritura naciese en muchas autoras como deseo de liberación y desahogo, y que ambos

afanes tuviesen como marco una ventana, que es realmente el punto de enfoque y el punto de partida.<sup>93</sup>

Carmen Martín Gaité escribe un texto dedicado a las ventanas en la pintura. Está publicado en el catálogo de la exposición que ya hemos citado, *El espacio privado. Cinco siglos en veinte palabras*. Nos detenemos en él para analizar los aspectos que incluye y que podremos integrar como parte de esta variedad de recursos y perspectivas que estamos reuniendo en torno a un mismo concepto.

La ventana, la veremos relacionada con la intimidad y las tareas domésticas. Su forma de mirar desde la ventana es acodada tras el antepecho de la misma. Dijimos de la misma que es un espacio límite entre el espacio privado y la calle pero Luis Fernández-Galeano, en la publicación a la que hacemos alusión, señala:

*(...) la intimidad enmarcada en la ventana adquiere una cualidad hermética y onírica. Si los huecos son varios y parejos, el espacio privado se ritma y codifica: si numerosos y repetidos, los alveolos íntimos se transforman en celdillas sociales.*

*(...) Pública y doméstica, la mujer media entre el ámbito íntimo y el espacio común. Si hay alguna esperanza de rescatar el espacio privado del círculo viciado y letal de su clausura, reside desde luego en estas mujeres limítrofes que se apoyan en el marco de la ventana, del lienzo, de la vida.<sup>94</sup>*

---

<sup>93</sup>Íñaki Torre Fica, “La mujer ventanera en la poesía de Carmen Martín Gaité”, *Revista de Estudios Literarios de la Universidad Complutense de Madrid*, Espéculo, 19 (noviembre 2001-febrero 2002), [www.ucm.es/especulo/numero19/ventana.html](http://www.ucm.es/especulo/numero19/ventana.html), (Consultado el 22 de mayo de 2014).

<sup>94</sup>Luis Fernández Galeano, *El espacio privado. Cinco siglos de historia en veinte palabras* (Madrid: Ministerio de Cultura. Centro Nacional de Exposiciones, 1990), 331.

Con este párrafo, que forma parte del texto que da paso al de Carmen Martín Gaité, pasamos a la escritora que nos ocupa para centrarnos en su relato *Los incentivos de la ventana*. Unos de los aspectos en los que se detiene es en la posición de quien se para frente a la ventana. Mirar desde dentro o mirar desde fuera; incluso este hecho, que puede parecer irrelevante, tiene su interés por incluir, entre sus connotaciones, la idea de propiedad del inmueble al que nos asomamos desde dentro o desde afuera. En la casa o desde la calle. No siempre se tiene la opción de entrar y si esto sucede, al igual que cuando miramos a las personas frente a frente, nuestro comportamiento está condicionado culturalmente.

*(...) cuando se contempla desde fuera puede provocar la gama más variada de emociones, deseos, recuerdos y conjeturas. El grado de curiosidad y de intriga ante la ventana como espectáculo está condicionado, naturalmente, por el estado de ánimo del espectador y su mayor o menor implicación en lo que mira, por el entorno urbano o rural y por la hora del día o de la noche en que se nos revele la existencia de las casas a que esa ventana pertenece.*<sup>95</sup>

La posición de la ventana también es importante e incluso puede aportar información de quien detrás de ella se oculta o se asoma. Esto se debe al grado de apertura: abierta, entornada o cerrada. Y si es de día o de noche, pues en este segundo caso, “por la luz de la casa lejana, la casa ve, vigila, espera... Es un ojo en la noche”. (Bachelard, 2000:50).

Federico García Lorca, por otra parte, en su apasionada literatura hará hincapié en la conversación a través de la ventana entre las mujeres de la casa y los hombres, fuera de ella. Se trata de una de escena dramática donde la relación casa-encierro-tradición, pesan en la España profunda

---

<sup>95</sup> Fernández Galeano, *El espacio privado*, 341.

de principios del siglo veinte que retrata y, en todo ello, la marginación de la mujer frente a la vida pública. Ese miedo a desvelar la verdadera realidad de la dimensión humana de los protagonistas, que se apasionan por una relación de pareja que parece imposible y deben explorarla a escondidas. Pasión acumulada, reprimida, negada. Esa misma hipocresía con la que se quiere mantener el recato que proporciona la ventana (la mujer dentro y el hombre fuera) cuando la brecha queda abierta y puede ser traspasada. La ventana como límite y como vehículo de comunicación. La ventana como lugar de encuentro.

El espacio visto desde la perspectiva literaria que se describe en *La casa de Bernarda Alba* nos lleva de nuevo a unos modos de vivir guiados por la cultura de los pueblos como normativa de los comportamientos dentro de una sociedad restringida por convencionalismo socioculturales. De forma literaria se definen los espacio en secuencias imaginadas, a partir del conocimiento que se posee de unas reglas a las que hay que tener en cuenta dentro de la actividad diaria. Romper con ellas supone la inadaptación y el rechazo, la exclusión de la vida social. Espacios donde se encierra un mundo vivo, que da origen a una situación de encierro cuya causa es un suceso que demanda esa actitud abanderada por la otra mujer (la del autoritarismo). Los espacios de la cultura, de la España profunda, son espacios físicos y psicológicos. Es fruto de una educación que promociona una actitud de sumisión adquirida al aprender unas reglas con las que se nos ha criado y unos valores con los que se rige el comportamiento social, dentro y fuera de la casa.

***La casa de Bernarda Alba. Drama de mujeres en los pueblos de España.***

(Federico García Lorca)

**Acto segundo**

*Habitación blanca del interior de la casa de Bernarda. Las puertas de la izquierda dan a los dormitorios. Las hijas de Bernarda están sentadas en sillas bajas, cosiendo. Magdalena borda. Con ellas está la Poncia.*

**La Poncia:** No hay alegría como la de los campos en esta época. Ayer de mañana llegaron los segadores. Cuarenta o cincuenta buenos mozos.

**Magdalena:** ¿De dónde son este año?

**La Poncia:** De muy lejos. Vinieron de los montes. ¡Alegres! ¡Como árboles quemados! ¡Dando voces y arrojando piedras! Anoche llegó al pueblo una mujer vestida de lentejuelas y que bailaba con un acordeón, y quince de ellos la contrataron para llevársela al olivar. Yo los vi de lejos. El que la contrataba era un muchacho de ojos verdes, apretado como una gavilla de trigo.

**Amelia:** ¿Es eso cierto?

**Adela:** ¡Pero es posible!

**La Poncia:** Hace años vino otra de éstas y yo misma di dinero a mi hijo mayor para que fuera. Los hombres necesitan estas cosas.

**Adela:** Se les perdona todo.

**Amelia:** Nacer mujer es el mayor castigo.

**Magdalena:** Y ni nuestros ojos siquiera nos pertenecen.

*(Se oye un canto lejano que se va acercando.)*

**La Poncia:** Son ellos. Traen unos cantos preciosos.

**Amelia:** Ahora salen a segar.

**Coro:**

Ya salen los segadores  
en busca de las espigas;  
se llevan los corazones  
de las muchachas que miran.

*(Se oyen panderos y carrañacas. Pausa. Todas oyen en un silencio traspasado por el sol.)*

**Amelia:** ¡Y no les importa el calor!

**Martirio:** Siegan entre llamaradas.

**Adela:** Me gustaría segar para ir y venir. Así se olvida lo que nos muerde.

**Martirio:** ¿Qué tienes tú que olvidar?

**Adela:** Cada una sabe sus cosas.

**Martirio:** *(Profunda.)* ¡Cada una!

**La Poncia:** ¡Callar! ¡Callar!

**Coro:** *(Muy lejano.)*

Abrir puertas y ventanas  
las que vivís en el pueblo;  
el segador pide rosas  
para adornar su sombrero.

**La Poncia:** ¡Qué canto!

**Martirio:** *(Con nostalgia.)*

Abrir puertas y ventanas  
las que vivís en el pueblo...

**Adela:** *(Con pasión.)*

... el segador pide rosas  
para adornar su sombrero.

*(Se va alejando el cantar.)*

**La Poncia:** Ahora dan la vuelta a la esquina.

**Adela:** Vamos a verlos por la ventana de mi cuarto.

**La Poncia:** Tened cuidado con no entreabrirla mucho, porque son capaces de dar un empujón para ver quién mira.

**(...)**

**La Poncia:** ¡Pero lo que son las cosas! A su edad. ¡Hay que ver el entusiasmo de Angustias con su novio! ¡Y él también parece muy picado! Ayer me contó mi hijo mayor que a las cuatro y media de la madrugada, que pasó por la calle con la yunta, estaban hablando todavía.

**Bernarda:** ¡A las cuatro y media!

**Angustias:** (*Saliendo.*) ¡Mentira!

**La Poncia:** Eso me contaron.

**Bernarda:** (*A Angustias.*) ¡Habla!

**Angustias:** Pepe lleva más de una semana marchándose a la una. Que Dios me mate si miento.

**Martirio:** (*Saliendo.*) Yo también lo sentí marcharse a las cuatro.

**Bernarda:** Pero, ¿lo viste con tus ojos?

**Martirio:** No quise asomarme. ¿No habláis ahora por la ventana del callejón?

**Angustias:** Yo hablo por la ventana de mi dormitorio.

(*Aparece Adela en la puerta.*)



32 La casa de Bernarda Alba. Dirigida por Mario Camus. 1987. RTVE.  
Fotograma: Adela en la ventana.

Entre las personas que cohabitan estos espacios se tejen lazos y estas ligaduras atan o unen. Hasta la decisión de escapar se ve condicionada por los límites imaginarios que nos sitúan en los espacios vividos y en los que, por el relato, hemos imaginado. Por ello, la casa familiar es

“intocable”. Podríamos sentir dolor si se alteran sus formas, si dejamos de sentirla como nuestra. Siempre que uno se desprende de la casa natal, no puede evitar mirarla al pasar y repetir la frase aprendida: nació o crecí allí.

La ventana en el cine se refleja a través de una ventana/pantalla. Una ventana dentro de otra ventana como las que incluía Matisse en sus cuadros. Los espacios se suceden, se relacionan entre sí dentro del cuadro y hacia afuera cuando tienen en cuenta la mirada del espectador. El espacio llega a la ficción al permitir que la percepción nos permita vislumbrar un espacio que no existe pero que lo sentimos como real.

Detrás del plano o dentro de él, la pantalla es la superficie de proyección donde las imágenes se mueven y, con ello, terminamos el apartado porque más allá de la pintura, la pantalla es como una ventana que puede mostrar el instante detenido, no sólo la película que se repite.

## **- Ventana / Pantalla**

El cine “abre” otra metáfora de la ventana con la proyección de imágenes luminosas sobre una pantalla. En ella, o a través de ella, se accede a espacios virtuales creados para una narración cuyo contenido es visual y sonoro. Si anteriormente nos hemos ocupado de la literatura aquí nos centraremos en la imagen que encuentra en la pantalla la ventana que nos abre un mundo de ficción, intangible, visual y sensible a la percepción humana.

El cine, desde la pantalla como espacio bidimensional, también ha marcado un adentro (hacia el interior o en el interior) y afuera (en la parte exterior, más próxima al espectador) singulares a través de unas filmaciones concretas. Las referencias que incluimos son especialmente

interesantes como complemento a esta tesis por el juego bilateral que contienen y conciben. No podemos obviar la consideración de la pantalla como una membrana sobre la pared donde se proyectan las imágenes; una ventana que abre un imaginario referencial para el espectador que contempla lo que allí sucede.

Desde una posición concreta dentro de una sala preparada para la proyección de imágenes-luz, una serie de secuencias desarrolladas en un tiempo anterior nos invitan a la contemplación. El/la espectador/a “se asoma” desde su butaca, inmerso/a en la acción que allí sucede desde un espacio a oscuras. Expectante, a veces, y observador/a siempre el/la espectador/a están rodeados de gente, que la oscuridad hace desaparecer para que el centro de atención se dirija al frente donde la acción o el relato sucede.

Rodeados como estamos de “ventanas” volver nuestra mirada al cine, para dedicarle un apartado, tiene su justificación en su relación con la narración, la luz, la mirada y la vida junto a las posibilidades de la ventana como huida, que también comentamos en el apartado dedicado a la literatura. Desde la ventana desfila la vida, que miramos detrás de un cristal colocado en un marco que lo sostiene y que nos muestra fragmentos de tiempo. Hay una separación fría y transparente que nos enajena y nos aparta de ese tiempo compartido desde el lugar de la ventana. Símbolo y metáfora de lo cotidiano es la abertura que nos deja ver más allá de nuestro espacio cerrado. Actualmente, estamos acostumbrados a las distintas formas de crear mensajes sobre las pantallas como proyecciones que pueden realizarse de formas muy diversas según el sentido concedido a las mismas. El aspecto técnico no es el que buscamos sino la idea de asomarnos a otra realidad desde la nuestra y, por medio de un breve recorrido, mostrar a través de unos

ejemplos clave varias ventanas-pantalla en el cine, donde la ficción y la realidad llegan a confundirse.

En una primera aproximación nos situaremos en la piel de las personas que asistieron a una primera proyección cinematográfica. Para todas ellas, la ficción era la realidad sintiéndose parte de la misma. Esta interrelación estrecha entre lo que quedaba sobre la pantalla y lo que quedaba fuera de ella llevaron a la confusión. El primer ejemplo, al que nos referimos, sucede en 1895 cuando los hermanos Lumière proyectan públicamente su filmación “La llegada de un tren”. La reacción del público, el desconcierto generado, hizo que naciese la primera interacción con la pantalla y el espacio virtual proyectado en la misma. Construido con luz y sombra la verosimilitud del avance de un tren con la realidad era aterradora. Muchos se consideraron parte de la ficción, sentían que lo que se proyectaba era el objeto tridimensional en movimiento (el tren que se abalanzaba sobre el público) y reaccionaron inmersos en aquella dualidad que posteriormente encontraremos en otros filmes, donde la relación entre el personaje de la ficción y el espectador se convierten en el tema central de la historia filmada.

Algunos ejemplos relacionados con esta dualidad los encontramos en: en películas como *El Sheik Blanco* (*Lo sceicco bianco*, 1951), filme de Federico Fellini; *Sherlock Jr.* (1924) de Buster Keaton; *El mago de Oz* (1939) filme dirigido por Víctor Fleming y *La Ventana indiscreta* de Alfred Hitchcocks (*The rear window*, 1954).

A través de la ventana, ya sea de una habitación de una casita en el campo o de un apartamento de una ciudad norteamericana, una sucesión de escenas nos hacen partícipes de la historia de ficción que se desarrollará en un sueño, como en *El mago de Oz* o en una sospecha

consumada en el de *La ventana Indiscreta*<sup>96</sup>; la ficción nace con la imagen en movimiento, a la que todos tenemos acceso desde un mismo lugar y de forma simultánea, sin necesidad de trasladarnos a los espacios de la representación. Es una forma que enmarca entre la metáfora y el símbolo, la capacidad humana de encuadrar desde lo literario a la forma escultórica, desde lo cotidiano a la abertura que protege y que nos permite espiar a los otros. Por todo ello, es un lugar en el transcurrir de la historia, en la indiscreción del ser humano, en la pausa cotidiana; un límite y una abertura para la huida. La ventana dirige nuestra forma de mirar, enmarca el campo visual que queda frente a ella, detrás del cristal. Nosotros somos espectadores a la espera. En este caso concreto no resulta extraño puesto que el personaje principal es un fotógrafo que desde su sillón espera a los acontecimientos mientras desde la ventana, que es una aproximación a un televisor, mira los diferentes canales (ventanas) entre los que se va moviendo tomando el teleobjetivo de su cámara como mando que le permite cambiar de canal. Se inicia la película con la apertura de los estores que velan la ventana como las cortinas se abren en el cine para dejar al descubierto la gran pantalla. Amanece y todo comienza, la actividad humana, la intromisión del personaje en las vidas ajenas desde su posición de “mirón”.

La ficción y la posibilidad de crear historias, tanto literarias como publicitarias, sobre un soporte plano precisa de un importante matiz psicológico y la aportación de quienes miran es esencial a la hora de dotar de sentido todo lo creado por los autores/as en las distintas

---

<sup>96</sup> Dirigida por Alfred Hitchcock, se basa en la novela corta “It Had Tobe Murderer”, del especialista norteamericano en narrativa criminal Cornell Woolrich (1903-1968), también conocido por su pseudónimo William Irish. Fue publicada originalmente en la revista popular “Dime Detective” (nº de febrero de 1942), el autor había variado ya el título del relato por “Read Window” cuando lo incluyó en una recopilación llamada *Alfer-Dinner Store* (1944).

disciplinas que las toman como punto de mira. La idea de un héroe o un galán que sale de la pantalla para conocer a la espectadora, que desde ese momento pasa a compartir el protagonismo de la historia que estaba viendo de forma pasiva, como sucede en el *Jeque Blanco de Fellini* (1952) donde la mujer protagonista de una luna de miel pasa el tiempo con el héroe de una fotonovela o en *La Rosa Púrpura del Cairo* de Woody Allen (1985). Más cercano a la ficción, por la incorporación de espacios diseñados por ordenador, como es el caso de *Tron* de Lisberge (1982), el espectador se identifica con un personaje que es “engullido” por el ordenador para habitar un mundo que él mismo ha creado. En este caso, a diferencia con los anteriormente citados, sucede lo contrario ya que el personaje es absorbido por la historia virtual. Esa idea de entrar y salir, de formar parte de la irrealidad que se refleja en un soporte plano, refuerza las imágenes en movimiento para generar “vida” donde sólo había ficción. Una sensación confusa, que la iluminación de la escena dota de matices tenebristas, barrocos, profundos o, como en el reflejo de un espejo, compartimos el espacio, que encerrado dentro de los límites de la superficie reflectante, nos lleva a mirar dentro de nosotros mismos.

El cuadro, como una ventana, representaba retazos de paisajes y espacios interpretados desde distintas perspectivas. Poco a poco, la ventana que nos dejaba acceder a un recorte de realidad, reducido, se fue ampliando por medio de las pantallas. Diferentes formas de mirar desde un lado hacia otro. A veces, con muros que nos separan y que de forma penetrante la ventana se convierte en agujero que atraviesa la pared para unir espacios dejando un espacio intersticial para la persona que mira.

La mirilla de la puerta, el vídeo portero, el agujero de la cerradura que tanto tiene que ver con estas formas de otear desde “el otro lado” o la cámara que filma desde una posición fija (en la calle, en una vivienda, en

los comercios) son un “gran ojo” que nos muestra la cotidianidad del reality show y ese ojo es cómplice “del mirón” que se sienta frente al televisor para ver formas de vida, reacciones de gente anónima, que nada tienen que ver con nuestra realidad particular.

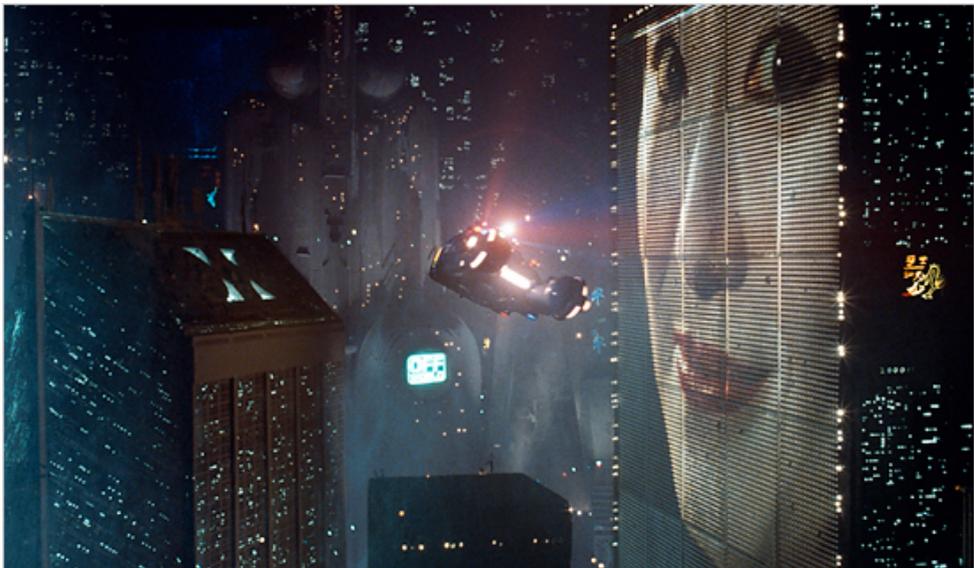
El espectador es el gran aliado del arte, tanto en el teatro como en el cine o en las salas de exposiciones. Al final nuestras historias terminan proyectadas o representadas dentro de una “caja” o delimitadas por un cuadro o superficie rectangular; por un espacio que cuenta con sus límites para centrar el espacio expositivo o de exhibición. La interrelación, la idea de hacer cómplice al espectador, ya la encontramos en el teatro de Pirandello en su obra “Seis personajes en busca de autor”. Se rompe el convencionalismo entre el adentro y el afuera y esta idea es recurrente en varias de las películas que hemos seleccionado para incluir en este apartado.

La ventana-pantalla que ha nacido con el siglo XX hace de nuestra cotidianidad una sucesión de secuencias a las que recurrimos constantemente y con las que cohabitamos en las grandes urbes. La televisión, el teléfono móvil, el ordenador, la tableta gráfica, las fachadas luminosas e interactivas. Estas últimas están sustituyendo a las pantallas tradicionales. Nunca dejamos de sorprendernos. El muro tradicional se diluye y aparece la imagen\_luz proyectada sobre la superficie de los edificios como grandes carteles publicitarios, cuyo referente más destacado lo encontramos en la película *Blade Runner*. Las fachadas digitales, las que se han transformado en pantallas las fachadas exteriores al integrar sistemas de vídeo, como sucede en la película de Ridley Scott y hacer de la *Media Façade* un muro para la difusión, abierto

La ventana. Referente en el arte contemporáneo  
Aportaciones a la escultura desde un proyecto personal



34 Fotograma del film *Matrix*, película de ciencia ficción escrita y dirigida por los hermanos Wachowski, 1999



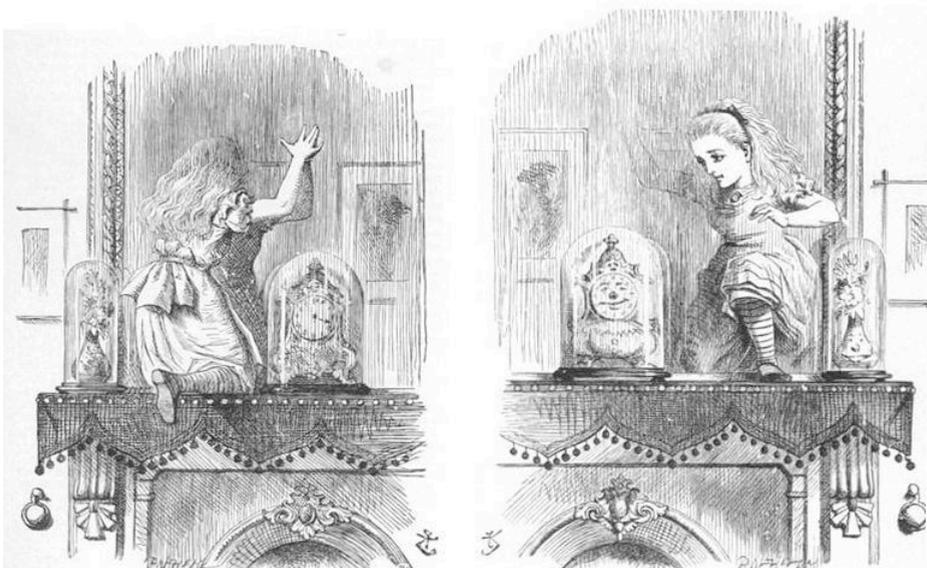
35 Fotograma de la película *Blade Runner*, 1982  
Director: Ridley Scott. 112 min. Estados Unidos.

a una revisión de su funcionalidad como soporte. Las fachadas como transmisoras de información y una piel sensible a los impulsos de luz construidas como soporte para las nuevas tecnologías dentro del espacio público. Las *media façades* alteran el paisaje urbano tradicional donde las fachadas eran un plano que mostraba pequeños repuntes de alteración física, promovidos generalmente por los cambios de luz a lo largo del día y de la noche, que en la actualidad su posible interacción añade una dinámica de cambio constante a una sociedad con grandes posibilidades para llevar a cabo las intervenciones dinámicas, en continua evolución.

Los espacios de la ficción, que nos muestran una virtualidad ya heredada de la pintura (*Della pictura*, Alberti), busca de forma incesante la respuesta a ese deseo por atrapar un relato y mostrarlo. Con la pantalla, como con el marco, recortamos espacios y los delimitamos. El punto de mira es anterior a nuestra participación. Hay una situación previa que espera nuestra llegada. De una u otra forma, la idea de filmar las historias para que perduren también introduce mundos alternativos como sucede en *El mago de Oz*, en la Ciudad Esmeralda. O al mirar a través del espejo encontrar “el otro lado”. Un espejo que da paso a otro lugar detrás del muro y que refleja la misma habitación pero con la reflexión del espacio como sucede en *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*. El espacio está en la pared y un vacío o una duda queda en su reverso, detrás de él. Un espacio intermedio que nos lleva de una realidad a otra como las puertas y los espejos de Pistoletto que con sus reflejos recrea otro espacio como ampliación del que ocupamos frente al espejo (de la pared).

**-Un mundo alternativo: *El mago de Oz* (Victor Fleming, 1939) y *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* (Lewis Carroll, 1871).**

El cine, al igual que la literatura, pone en estrecha relación con la realidad más próxima una serie de sucesos que limitan la posibilidad imaginativa del espectador. La lectura nos encamina hacia una representación personal del relato pero desde la pantalla se da todo hecho. Los personajes tienen rostros concretos y el tono de su voz, su cadencia, es la que ha sido elegida por un equipo y su director. *A través del espejo y lo que Alicia encontró al otro lado* (Through the Looking-Glass and What Alice Found There, Lewis Carroll, 1871) describe la escena:



35 Ilustración de John Tenniel, de 1871, para el cuento de Lewis Carroll, "A través del espejo y lo que Alicia encontró al otro lado"

*Ahora que si me prestas atención, en lugar de hablar tanto, gatito, te contaré todas mis ideas sobre la casa del espejo. Primero, ahí está el cuarto que se ve al otro lado del espejo y que es completamente igual a nuestro salón, sólo que con todas las cosas dispuestas a la inversa...*

(...)

*Juguemos a que existe alguna manera de atravesar el espejo; juguemos a que el cristal se hace blando como si fuera una gasa de forma que pudiéramos pasar a través. ¡¿Pero, cómo?! ¡¡Si parece que se está empañando ahora mismo y convirtiéndose en una especie de niebla!! ¡Apuesto a que ahora me sería muy fácil pasar a través! --Mientras decía esto, Alicia se encontró con que estaba encaramada sobre la repisa de la chimenea, aunque no podía acordarse de cómo había llegado hasta ahí. Y en efecto, el cristal del espejo se estaba disolviendo, deshaciéndose entre las manos de Alicia, como si fuera una bruma plateada y brillante.*

*Un instante más y Alicia había pasado a través del cristal y saltaba con ligereza dentro del cuarto del espejo.<sup>97</sup>*

En ambos casos hay una coincidencia: un espacio enmarcado donde la ventana es ventana, que a modo de película, presentan el otro lado de la realidad donde una sucesión de imágenes oníricas van apareciendo, que en el caso de Dorothy es subconsciente, tras el golpe sufrido durante el ciclón. La película de “El mago de Oz” (1939) tiene su origen en la novela *El maravilloso mago de Oz* (de L. Frank Baum) En el caso de Alicia, el espejo que cuelga en la pared podría ser una ventana que se abre hacia otro lugar en los sueños. Pero el espacio se refleja y lo que queda detrás del cristal es un espacio irreal. Detrás del cristal, del espejo, sólo

---

<sup>97</sup> Lewis Carroll, *A través del espejo y lo que Alicia encontró al otro lado* (Madrid: Akal, 2010), 152-153.

hay un muro y la disolución del cristal es tan improbable como la absorción de *Thor* por la pantalla del videojuego o de los personajes que sobrevuelan al otro lado de la ventana de la habitación de Dorothy, como un cuadro irracional cercano al surrealismo.



36 Fotograma del sueño de Dorothy en la película *El Mago de Oz*, 1939  
Filme dirigido por Victor Fleming

En estos dos casos la ventana no se abre hacia el cielo, hacia el espacio público y la luz. Sigue siendo el espacio intermedio donde una persona solitaria sueña más allá del marco que lo delimita y la define. Pero la define superficialmente, el espacio antes y el de después no tienen los límites definidos, nítidos. En una imagen fotográfica sería la toma hacia el infinito, como un horizonte que se sitúa en la distancia y desdibuja su definición por la distancia.

El siglo XX ha sido el siglo de la imagen en movimiento y se ha prolongado en las pantallas hasta convertirlas en algo tan cotidiano como la televisión en los hogares y las pantallas en los lugares públicos. La información se nos ofrece en forma luminosa, como libros abiertos que

con textos “encendidos” nos informan de horarios y de rutas. Las ventanas, además de mostrarnos la realidad paisajística nos conduce por experiencias construidas con medios audiovisuales. Interactúan, parpadean. Han pasado de ser superficies planas o curvadas para rectificar la proyección de la imagen y hacerla más verídica. Hay pantallas sobre las que se proyectan los haces lumínicos y pantallas donde la retroproyección ofrece una sucesión de imágenes sin necesidad del oscurecimiento de la sala donde se sitúa el dispositivo. El ordenador, el televisor, entre otros, son pantallas con luz propia. Su forma rectangular o cuadrada sigue recordando al origen de la ventana a la que de forma metafórica siguen teniendo su referente. Su tecnología ha evolucionado de los rayos catódicos a los píxeles. El término *ventana* se aplica a la interfaz Windows, donde abrimos ventanas y una sucesión de persianas que se despliegan frente a nosotros, en la pantalla del ordenador. Se ha incorporado el lenguaje de la vida cotidiana para abrir y cerrar ventanas, desplegar persianas, navegar, acceder,... En *La ventana indiscreta* se da la alegoría sobre los hábitos del nuevo espectador audiovisual tras la aparición en los Estados Unidos de la televisión como principal competidora de la “pantalla grande”.

Esta fascinación por la ventana, por la metáfora y el simbolismo que entraña este proceso de análisis, nos lleva a la observación del espacio desde la bilateralidad que nos sitúa en un espacio intersticial, reservado al espectador que a su vez está expectante cuando se transforma en el artista que también quiere cautivar la reacción del espectador. Un lugar entre esos dos espacios y también desde estas dos situaciones que nos llevan a ser analistas paralelamente a la creación artística con todas las dificultades que esta ambivalencia conlleva. No es nuevo considerar a las ventanas como un punto de referencia en el arte del siglo XX. Pintores

como Henri Matisse, Marc Chagall, cineastas como Krzysztof Kies'lowshi o videoartistas y fotógrafos. Rara vez se incluye a los escultores y escultoras aunque hayan sido sensibles a este elemento arquitectónico como portador de sensaciones tridimensionales, las más próximas a la realidad de la tridimensional de la ventana, arrancada del muro, convertida en objeto independiente o parte de una instalación.

La profundidad de la ventana es más intensa cuando está cerrada o abandonada. Las que he conocido en mis recorridos invernales entre callejuelas angostas de arquitecturas y trazados tradicionales. La ventana de la casa siempre está cerrada o por el cristal o por los ventanos de madera. Enjauladas por las rejas pero con una posibilidad para mirar y ser visto. La luz de la ventana es un indicativo de vida, como también lo es el humo que se escapa por la chimenea. Hay vida y se nos indica en las ventanas que se ornamentan con macetas y flores, con cortinas vistosas y volátiles veladuras de visillos y gasas; persianas que protegen del sol, del calor intenso de las horas centrales del día. Detrás de las celosías el pudor se esconde, se asoma la discreción como una norma impuesta.

La televisión entró en la casa y ocupó un lugar destacado entre las ventanas del hogar. Incluso la organización de los muebles replantearon su ubicación como punto de referencia. Anteriormente, sería la figura del padre quien marcaría el punto de partida en la reorganización de la sala. Su ubicación presidiendo la mesa y de cara a la puerta de acceso, no era un lugar nacido del azar sino impuesto culturalmente, mientras la madre tendría su lugar cerca de la cocina para entrar y salir y mantener el servicio a lo largo de la comida familiar. La televisión transformó la vida doméstica y se convirtió en la compañera fiel. Las personas mayores tienen en este medio un vínculo con la realidad que aparece por esta

pantalla. La reunión familiar pasó del fuego bajo (hogar), a la mesa de comer y después el punto central lo ocupó la televisión. Todo ello permitía reunir a los distintos miembros en torno a un centro neurálgico que siempre estaba relacionado con la sala de estar/comedor. En la actualidad la televisión compite con los ordenadores, que crean relaciones individuales para los miembros de la casa. Hay un distanciamiento generacional y un medio tecnológico que nos engulle para acceder a otras relaciones sociales, no físicas, que hace de nuestros hijos “navegadores” infatigables de las redes sociales. Si les preguntamos qué están haciendo, la respuesta más habitual es: - Nada.

La casa tenía como límites sus muros y recortaba una parcela de terreno para su ubicación. Ahora, la red nos permite acceder al mundo, a la globalización. El espacio es cibernético y la comunicación es instantánea lejos de desvelar las distancias que nos separan. Esos límites que nos permitían disfrutar de nuestra intimidad, gracias a la televisión se llenan de vidas privadas que exhiben sus circunstancias con un toque de exhibicionismo sorprendente. Llegamos a ver con normalidad escenas domésticas, sangrientas... con una naturalidad inalterable.

El mensaje televisivo nos permite identificarnos con personas, a veces personajes, y actitudes que conocemos y aprendemos a través de este medio. No hay lugar para la imaginación. Todos tienen un rostro que corresponde a una voz. Es exigente pues nos absorbe porque necesita toda nuestra atención. Su compañía es muy diferente a la de las emisiones de radio. La narración ha cambiado; la escritura es una taquigrafía juvenil nacida de unos pequeños teclados de sms que se manejan desde la pantalla del ordenador o el teléfono móvil.

Un texto de Charles Baudelaire perteneciente a *El spleen de París*, «Las ventanas», nos recuerda que:

*El que mira desde fuera a través de una ventana abierta no ve nunca tantas cosas como el que mira una ventana cerrada. No hay nada más profundo, más misterioso, más fecundo, más tenebroso, más deslumbrador, que una ventana alumbrada por una luz. Lo que se puede ver bajo el sol siempre es menos interesante que lo que sucede detrás de un cristal. En ese agujero negro o luminoso vive la vida, sueña la vida, la vida sufre.*

- **Windows** (Peter Greenaway, 1975)<sup>98</sup> es un cortometraje que presenta la ventana desde un punto de vista distinto a lo tratado hasta ahora. El elemento se relaciona con el número de personas que mueren al caer desde la ventana. La idea resulta esperpéntica, inusual. Ni siquiera se centra en el suicidio o en el accidente sino que nos presenta una serie de datos clasificados por edades, sexo, grupos... ¿una provocación? Fechada en 1975, señala que en un lugar "X", han fallecido 37 personas por caerse desde una ventana. Inicia su cortometraje construido con medios sencillos. Una sucesión de ventanas que se abren frente paisajes rurales, con escenas de la vida cotidiana que se intercala. El día va avanzando con el relato hacia el atardecer cuando termina su minucioso análisis numérico, próximo al estudio científico, estadístico y objetivo, entre causa y efecto. Una serie de imágenes que nos invitan de forma bucólica a un relato que se va tornando tenebroso casi incorrecto, por la temática o la perspectiva con la que se encara a la ventana. Una defenestración, palabra que nos lleva al acto de arrojar a alguien por una ventana (*de-*, desde, de; y *fenestra*, ventana). Accidente, intencionado, por

---

<sup>98</sup> Xavier Vidal de las Heras, 2014. Un blog de cine. Acceso el 18 de mayo de 2014. <http://cachecine.blogspot.com.es/2014/06/critica-cortos-csf-windows-de-peter.html>.



37 Peter Greenaway, *Windows*, 1975  
Fotograma del Documental-Cortometraje. 4 min.  
Reino Unido.

efectos de sustancias,... La ventana es el hueco por el que también se encuentra la muerte. Pero lo intrigante es su inicio, plácido, con una fecha muy concreta y un número muy alto de muertes por caída desde una ventana. ¿Este hecho está vinculado a un hecho real y de ahí surge la idea del cortometraje? Greenaway, comentó:

*Yo había estado horrorizado y fascinado por las estadísticas que salen de Sudáfrica -presos políticos caen de las ventanas, con excusas fatuas como que se resbalaron con un jabón, pensaron que era la puerta, etc. Convertí aquello en una ficción, tratando de encontrar todas las posibles razones por las que alguien podría caer por una ventana, y se comprime en 3 1/2 minutos, puse estos hechos atroces en contraposición con un paisaje idílico para crear la ironía y la paradoja. Creo que resume todo lo que he hecho después: se trata de estadísticas, es ecléctico, tiene un uso muy lírico del paisaje, es acerca de una muerte-cuatro características que se han quedado conmigo desde entonces.<sup>99</sup>*

---

<sup>99</sup> Véase: [petergreenaway.org.uk/windows.htm](http://petergreenaway.org.uk/windows.htm). (Consultado el 18 de mayo de 2014).

## **-La ventana indiscreta (Rear Window, 1954)<sup>100</sup> de Alfred Hitchcock.**

Al relacionar el cine con nuestro tema pasamos por otra de las disciplinas artísticas que tanto han tenido que ver con la idea de ventana, de pantalla y que incorpora la figura del observador que mira desde un espacio, un lugar diferente, al de la acción observada. En esta dualidad de posiciones aparece la figura del “mirón”, un personaje indiscreto que participa de las acciones ajenas desde una posición distante. No es un personaje que haya sido invitado, con el que se cuente de antemano pero, sin embargo, está allí sin participación directa en la acción. Se esconde para mirar, para escuchar y ocupa una posición desde la que actúa como “ventanero”.

*En La ventana indiscreta se da la alegoría sobre los hábitos del nuevo espectador audiovisual tras la aparición en los Estados Unidos de la televisión como principal competidora de la “pantalla grande”.*<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> La película se basó en un relato de Cornell Woolrich (1903-1968), también conocido como William Irish. Se rodó en los Estudios Paramount. El decorado tenía estructuras que se elevaban cinco y seis pisos. Fue el resultado de meses de planeamiento y construcción. Había treinta y tres apartamentos, con la mayor parte de la acción transcurriendo en ocho habitaciones completamente amuebladas, además de un laberinto de escaleras de incendios, terrazas, un callejón, una calle y el fondo de la ciudad. *La ventana indiscreta* fue tan meticulosamente planeada y calculada antes de comenzar el rodaje en sí del que sólo fueron descartados al final unos pocos cientos de metros de película con tomas desechables.

<sup>101</sup> Pablo Pérez, *La ventana Indiscreta/Telma y Louise*, (Barcelona: Ed. Libros Dirigidos. Col. Programa doble, 1999), 109 y ss. En este apartado se ha trabajado con los datos extraídos por esta publicación en el capítulo titulado “Un “voyeur” de sí mismo, 105.



38 Alfred Hitchcock. James Stewart en *La ventana indiscreta*, 1954.  
Fotograma.

El actor James Stewart representa a un fotógrafo con la pierna fracturada. Interpreta al personaje con el que el espectador se identifica y comparte su punto de vista; se invita a la empatía desde su comienzo cuando la ventana se abre en los primeros minutos de la proyección. En la sala de proyección se deslizan las primeras cortinas como una metáfora en la que la pantalla quede abierta como una ventana. En ella se inicia la proyección de otra ventana que también se abre al recoger de forma vertical sus cortinas. En la película, desde los primeros minutos, hay una invitación a sentirnos identificados con el personaje de Stewart. El público se introduce en el «voyeurismo» que quiere justificarse entre la intriga y el espionaje, que resulta natural para un fotoperiodista. En su caso, surge debido a una situación forzada al estar convaleciente y ocioso. Esto se

une a su trabajo que de profesional acostumbrado a mirar la realidad a través de un objetivo. En esta película se manifiesta la imperiosa curiosidad que anida en el ser humano, la obsesión por saber “de los demás” y el “voyeurismo”.

En las ventanas enfrentadas se abre una nueva posibilidad a la mirada: Ver lo que sucede en el espacio privado de “los otros”. La curiosidad humana se oculta en la distancia que separa. Una forma de asomarse a las ventanas entre la claridad de presentarse en esa actitud sin tapaduras o disimular la posición que ocupamos para, escondidos, mirar o simplemente optar por no ser vistos. Esa es nuestra decisión cuando nos asomamos plácidamente a la ventana para representar el papel de *voyeur* que a través de *La ventana indiscreta* realiza un retrato de la sociedad estadounidense de los años cincuenta abriendo en cada escena, en cada ventana y con cada personaje distintas realidades.



39 Alfred Hitchcock, *La ventana indiscreta*, 1954.  
Fotograma de escena.

Cuando nos inmiscuimos en la vida privada del otro invadimos su estar. "Hay principios de películas –escribe José María Latorre<sup>102</sup>– que marcan indeleblemente, y la obra de Alfred Hitchcock es pródiga en tales principios. Quizá el de *La ventana indiscreta* sea uno de los más memorables. Estamos ante un ventanal de tres cuerpos provistos de sus correspondientes persianas. Durante los títulos de crédito, cada una de las persianas va subiendo lentamente, una después de otra, hasta mostrar la tachada interior de un edificio, con sus ventanas y balcones. La cámara se aproxima despacio al cuerpo central de la ventana y hace un primer recorrido superficial por el patio de la comunidad que termina con un primer plano de Jeff (James Stewart) dormido y sudoroso. Sigue un inserto del termómetro indicando que la temperatura es, en efecto, elevadísima. (...) Sin una sola palabra de diálogo, Hitchcock nos ha dado ya muchos datos sobre el personaje, así como sobre la comunidad en la que vive".

Nuestra inclusión de este apartado en la tesis supone incidir en la relación estrecha que se produce entre cine y arquitectura a través de la ventana. En este sentido tomamos a Gilles Deleuze, *quien establece que una teoría de cine no es una teoría sobre cine, sino sobre los conceptos con los que el cine guarda relación y que corresponde a otras prácticas. Deleuze crea un concepto, denominado "imagen cristal"*<sup>103</sup>. La imagen

---

<sup>102</sup> El plató se instaló dentro de los estudios de la Paramount. Un inmenso decorado de cartón piedra reproducía un patio del Greenwich Village neoyorquino . Datos disponible en la web :<http://catalogo.artium.org/book/export/html/380#sthash.Iam0MSw5.dpuf>. (Consultado el 15 de junio de 2014).

<sup>103</sup> El concepto de "imagen cristal" viene desarrollado en DELEUZE, Gilles, *La imagen movimiento* (Madrid: Paidós, 1984), 22. En este sentido ver:Liliana Roldan Romero, "Arquitectura y cine: Hitchcock y Barragán", Tecne, (Portal de Arquitectura, Urbanismo, Arte y Diseño), 2012, [http. tecne.com/contextos/narrativa/a-traves-de-una-ventana/](http://tecne.com/contextos/narrativa/a-traves-de-una-ventana/). (Consultado el 15 de junio de 2015).

cristal es definida como “el objeto real que se refleja en una imagen en espejo como objeto virtual que, por un lado y simultáneamente, envuelve o refleja a lo real: hay “coalescencia” entre ambos. De esta forma una nueva relación se establece aportando desde cada una de las partes su concepción del espacio como lugar donde se desarrollan los hechos, la vida, interpretadas desde el cine con su virtualidad del relato y de la proyección sobre la pantalla de imágenes en movimiento que pueden ser vistas una y otra vez, a diferencia de lo que acontece en la vida diaria.

La creación de la escenografía es un apartado muy próximo a la arquitectura y al diseño de interiores. Las escenas se proyectan en espacios reales que establecen un juego de distancias y planos definidos por los distintos puntos de vista desde los cuales se van a tomar las imágenes y las escenas de las mismas. Fotografías seriadas que van abriendo el espacio dentro de la pantalla de proyección, en un plano sin fondo donde la ilusión de la perspectiva y de la volumetría es un proceso iniciado desde el arte. La capacidad de “ver” este tipo de concepción y de representarlo como arquitectura generada, casi de forma real, gracias al acompañamiento escenográfico es un reto que cada director de cine ha argumentado con su obra filmica.<sup>104</sup>

La arquitectura que se genera para una película tiene una existencia con un tiempo limitado. La construcción es un proyecto efímero que, a pesar de la magnitud de la misma, una vez cumple con su misión desaparece. Esta es una diferencia que establece una distancia entre ambas categorías constructivas y al igual que el concepto tiempo se plantea desde perspectivas diferentes, aunque la historia narrada se

---

<sup>104</sup>Sobre esta relación ver: Jorge Gorostiza, “Arquitectura y cine” (2008), <http://www.cervantesvirtual.com/FichaMateria.html?Ref=8581>. (Consultado el 15 de junio de 2014).



40 Gilles Deleuze y su reflejo en el espejo.

prolongase en un tiempo real, la idea es opuesta. No perdura la escenografía y el tiempo no sobrepasa una o dos horas de proyección cuando se trata de un largometraje. La idea es la misma, hay una delimitación del metraje aunque la idea de duración se traslada al espectador entre luces y sombras, de la mañana al atardecer y la noche. Para ello, las ventanas, el exterior y las luces que se encienden o se apagan detrás de ellas son las claves para situarnos en el momento temporal en el que se desarrolla la acción. Miramos, vemos más de lo que se nos muestra, se sugieren las imágenes y nuestra mente las genera. Datos que se insinúan y escenas que se pueden imaginar. Detrás de un muro, de una ventana, los personajes se intuyen y suponemos las escenas que suceden pero que no vemos. Los ojos perciben y la mente imagina.

## **PARTE I. La casa del conocimiento.**

*No existe enunciado artístico que no refleje la actitud del hombre hacia el espacio. Todo enunciado artístico es una proyección directa, aunque inconsciente, del impacto del mundo sobre el hombre: de otro modo, no podría haber sido concebido.*

*Lo mismo en sus acciones que en su arte, el hombre revela su respuesta a su entorno. Toda acción – por banal o primitiva que sea- brota de un marco de referencia filosófico. Toda obra de arte es un registro psíquico. La actitud del hombre hacia el espacio es el reflejo psíquico de su mundo visual.*

*La cualidad más genérica de todo arte es el modo en que el hombre experimenta el espacio: la concepción espacial.<sup>105</sup>*

### **I.1.Espacio / El espacio.**

En esta tesis el concepto “espacio” se incorpora tanto como tema de estudio y reflexión como por su implicación en las etapas proyectuales del mismo, en su vinculación con la obra escultórica que hemos desarrollado. Se incide en un concepto amplio que abarca aspectos relacionados con varias ciencias y disciplinas, cuyos ámbitos de conocimiento no siempre son próximos al tema que nos ocupa. El espacio, con el artículo que le precede, concreta una denominación más cercana de la palabra frente al concepto “espacio” que teoriza sobre la reflexión que en torno a él se

---

<sup>105</sup> Sigfrido Giedion, *El presente eterno: Los comienzos del arte* (Madrid: Alianza Forma, 2003), 30.

genera. De la abstracción a lo concreto pasamos de la palabra a lo que nos sitúa en el lugar. El espacio es parte de nuestra identidad colectiva y, en lo cotidiano, llega a convertirse en algo nuestro, íntimo y privado; propio. Próximos a este concepto surgen otras acepciones tales como sitio, lugar o territorio, que serán argumentados según su vinculación a la investigación que llevamos a cabo. En cada caso, con estos términos se puntualizarán algunas de las referencias que nos sitúan desde el plano teórico a la concreción del término cuando se refiere a una parcela de suelo, situada en un contexto preciso, como punto geográfico palpable. De tal forma, con esta argumentación trazamos un itinerario conceptual que nos lleva a espacios ya tratados en el imaginario literario; espacios tomados en consideración; unas veces desde la poética y en otras delimitados por la croquización de un terreno que se delimita perimetralmente, como en el caso de la casa, o que nos situará geográfica y culturalmente en el territorio. De una u otra forma consideramos que allí donde crecemos, habitamos los lugares y generamos nuestro estar, nacen connotaciones muy concretas. Hablamos de territorio y nos sentimos vinculados a él. Una serie de aprendizajes nos llevan desde el conocimiento del “yo” a nuestra situación dentro del conjunto o sociedad que nos acoge hasta lograr una relación con el espacio “entre”; es decir, la distancia que nos individualiza de los otros o nos aproxima a ellos. La privacidad y la vida pública nos hace sociales, observadores y artistas.

El espacio habitable, por tanto la casa y los núcleos urbanos donde se genera vecindad, es aquel donde el ser humano ha adecuado su hábitat con medios artificiales para solventar sus necesidades primarias (habitar, trabajar, vivir, convivir y finalmente morir) integrándose en un contexto concreto, elegido para desarrollar unos medios sociales de convivencia e

intercambio. A él pertenecemos y en él se ejerce la influencia en la concepción del lugar que construimos, imaginamos y desarrollamos desde la idea a la materialización de la misma.

*Desde un principio, entre espacio y lugar, planteo una distinción que limitará campo. Un lugar es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. Ahí impera la ley de lo “propio”: los elementos considerados están unos al lado de otros, cada uno situado en un sitio “propio” y distinto que cada uno define. Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad.*

*Hay espacio en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un cruzamiento de moviidades.*

*En suma, el espacio es un lugar practicado.<sup>106</sup>*

Los núcleos urbanos, entendiendo su correspondencia con el lugar donde se habita con los otros, surgen dentro de una evolución entre elementos articulados entre sí. La ordenación de la trama urbana, en general, bastante comunes a todas las poblaciones es un tejido en cuya trama se disponen calles y plazas que pueden diferenciarse según la tipología constructiva del lugar y la naturaleza geográfica de cada caso. Norberg-Schulz define “lugar” como espacio existencial, centro y recorridos. El arquitecto, como el escultor, no trabaja en el vacío y su proyección espacial está orientada a aportar soluciones de habitabilidad y orden. Sin embargo, el vacío es una parte integrante de los volúmenes

---

<sup>106</sup> Michel De Certeau, *La invención de Lo Cotidiano* (México: Universidad Iberoamericana, 2000), 129.

que se generan tomando mayor o menor importancia según su nivel de significado que aporta a la obra. Ya señalamos como este concepto es una de las claves en la desocupación del espacio al que Jorge Oteiza dedicó buena parte de su obra. Un vacío significativo que lo llena de sentido, intangible pero perceptible.

La arquitectura como producto (“algo” que el ser humano genera) busca establecer las relaciones con el entorno y facilitar la habitabilidad. La cuestión del interior de la casa queda definida por la particularidad del quien la habita o del carácter del lugar habitado por comunidades. Dotamos de señas de identidad y nuestra propia identidad queda presa entre las paredes cuya privacidad puede romperse.

El ser humano manifiesta su necesidad de espacio. Son importantes nuestras sensaciones frente al concepto espacial y su forma física. Nos gobierna, en cierto modo, esta necesidad. El concepto como experiencia no se limita a la expresión lineal descrita en los planos por el arquitecto, cuya formación especializada le lleva a ser el artífice intelectual de esta problemática y llegar a comprender el pasado, sus formas, su restauración, la función diferente a la que se adecua el edificio para, en muchos casos, mantenerse “vivo”.

El espacio como concepto arquitectónico puede ser contemplado desde niveles de significación que según F. Fonatti se puede dividir en siete subgrupos:

1/ El espacio visto:

- como función de actividades humanas;
- como instrumento de la existencia del hombre.

2/ El espacio visto por la situación, por la organización del entorno.

3/ La relación formal con un espacio: figura que se puede disponer para delimitar el espacio.

- 4/ El espacio definido por la voluntad de creación del hombre (el espacio cósmico).
- 5/ El espacio representado por el esbozo de las estructuras técnicas.
- 6/ El espacio definido por la costumbre, a través de un sistema constructivo.
- 7/ El espacio en la filosofía y la idea del hombre acerca del significado del espacio.<sup>107</sup>

Los “planos” son “indicaciones” dadas de forma bidimensional en lenguaje arquitectónico. En la representación a escala 1/1, en *Del rigor de la ciencia*, Jorge Luis Borges ironiza sobre la representación y el exceso, cuya descripción pone en boca de un autor inexistente un tiempo remoto:

*En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguietes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los Desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.*<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> F. Fonatti, *Principios elementales de la forma en arquitectura* (Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1988), 116-118.

<sup>108</sup> Suarez Miranda, *Viajes de varones prudentes, Libro Cuarto, cap. XLV, Lérida, 1658*. Pertenece a la obra: “Del rigor de la ciencia” de *El hacedor*, J.L. Borges (1960).

Del mismo modo Francis D. K. Ching, define el espacio como “una extensión tridimensional en la que existen objetos y ocurren cosas. En sí mismo carece de forma. Su forma visual, su cualidad luminosa, sus dimensiones y su escala derivan por completo de sus límites, en cuanto están definidos por elementos formales. En especial, se entiende por espacio, una porción de esa magnitud tridimensional separada del resto en un caso concreto o para un fin particular”.<sup>109</sup>

Christian Norberg Schulz agrupa en siete conceptos el espacio:

- El espacio pragmático, de acción física, en él el hombre actúa y se integra con el ambiente orgánico.
- El espacio perceptivo, es el que el hombre percibe y el que le proporciona su identidad como persona.
- El espacio existencial, que forma para el hombre la imagen estable del ambiente que le rodea, le hace pertenecer a una totalidad social y cultural.
- El espacio cognoscitivo del mundo físico, es un concepto que nos permite pensar acerca del espacio.
- El espacio expresivo o artístico, el creado por el hombre.
- El espacio estético, el que estudian los teóricos en arquitectura y filosofía.
- El espacio lógico, es el espacio abstracto que ofrece el instrumento para describir espacios.

Pero dentro del espacio, ese dentro o fuera que domina nuestra posición frente al concepto de la casa como cobijo y morada, nos encontramos con la carga cultural que plantea la privacidad de un espacio cerrado. La permeabilidad de los muros la conllevan los

---

<sup>109</sup> Francis Ching, F., *Diccionario visual de arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1998), 148.

ventanales, porches y vidrieras. Aberturas de comunicación, aunque sólo sea visual, de estos límites a los que todos estamos sujetos.

Fuera de la casa queda lo que consideramos la esfera social y la intimidad se reserva a lo privado de la vivienda donde se crea una esfera que guarda a la familia, la sexualidad, las relaciones afectiva y las normas del propio grupo que conllevan comportamientos jerárquicos y de género dentro de un microcosmos.

Esfera pública: concierne a la comunidad,

- lo social;
- lo político.

Esfera privada: concierne a la individualidad,

- familia;
- afecto;
- sexualidad.

Según el énfasis que se atribuye a lo “propio” y lo “privado”, entendemos que lo segundo nos lleva a la privación. El extremo más negativo de la vida privada, ya que la restricción a un espacio reducido pone límites al libre desenvolvimiento de las personas y, en general, se suele aplicar al caso de las figuras femeninas.

El espacio es una necesidad por situar la existencia humana. A un nivel geográfico prima la abstracción. Orográficamente las poblaciones se instalan dentro del paisaje natural que envuelve a los núcleos urbanos. Es anterior. Hay un espacio que envuelve y un espacio que fragmentamos para concretar ese envolverse como vía para separarnos del entorno en busca de la privacidad y del cobijo.

Las sociedades promueven los modos de convivir y, desde la perspectiva artística, la reflexión estética que subraya la identidad, la señala como parte de la convivencia enriquecida por ápices artísticos,

filosóficos y literarios. Nuestro habitar es racional y esta racionalización va desde la ciencia a lo espiritual. El espacio es lugar y límite para el individuo que busca lo social y lo privado del cobijo pero también es un punto de referencia para volver y reincidir sobre lo aprehendido. Nos enraizamos a nuestros orígenes articulando un centro de partida en la casa natal. Es nuestro primer contacto con el entorno y de ella nacen las ramas por las que nos extendemos más allá del principio para evolucionar en consonancia con los factores tiempo y crecimiento.

*En la sociedad estamental burguesa-ha comentado Donald Lowe- la burguesía, al participar más en actividades comerciales racionales, empezó a subrayar la intimidad de la familia como espacio compensatorio. La racionalidad invadió este espacio privado. La casa tenía ahora habitaciones privadas, especiales, con distintos propósitos, y no habitaciones privadas, generales para todos los fines... surgió dentro de la familia un nuevo ideal de domesticidad. La sociedad burguesa consolidó la intimidad de la familia. Promovió la separación del lugar de trabajo y el hogar (...). La aguda demarcación de los espacios público y privado en la sociedad burguesa institucionalizó la oposición contemporánea entre razón y sentimiento, entre hombre y mujer.* <sup>110</sup>

El espacio en la arquitectura y el arte, por medio de la casa, por ejemplo, nos lleva a percibir la sensación integradora al relacionar lo público y lo privado; a demarcar lo concreto y lo general, la casa y la ciudad; a distinguir las distancias y los distanciamientos. Hay separación e integración en una percepción y comprensión simultánea de la casa y

---

<sup>110</sup> José Vicente Selma, *Imágenes de naufragio: Nostalgia y Mutaciones de lo Sublime Romántico* (Valencia: Ed. Dirección general de Promoción Cultural, Museus i Belles Arts. Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia, 1996), 16.

su contexto. Estas reflexiones van encaminadas a situar nuestra selección de conceptos hacia el tema que nos ocupa: La casa y la ventana. El muro opaco y la apertura que permite los accesos a lo privado desde lo público (y viceversa). Las ventanas son los ojos de la casa y su mirada se vela/se muestra tras el cristal

Un núcleo habitado presenta una disposición articulada por sus gentes, la cultura y el entorno natural que le sirve como telón de fondo, con adaptaciones sistemáticas a la naturaleza del mismo. La configuración de un pueblo/ciudad encaja en el paisaje y el resultado de esta integración es sobrecogedor. La mimesis que se establece entre el paisaje y las construcciones tienen en común la materia que da forma a la volumetría construida. La piedra, la madera y los materiales que los aglutinan, son elementos que hemos tomado como referencias para la práctica artística ya que forman parte del paisaje, del tiempo que los marca y hace únicos, que extraídos de un entorno cercano se integran como parte del mismo. Estas cuestiones aparecen como una constante en la arquitectura tradicional. Una de sus características pasa por compartir el paisaje a partir de la materia. Las piedras, la madera, el hierro, que se puede extraer de la región, forman parte del hábitat y generan un paisaje “artificial” dentro de la naturaleza del entorno. En la región donde surge la investigación, las casas tienen características similares al paisaje, con tonalidades muy concretas, casi podríamos decir que únicas pues el color rojizo del rodano (roca arenisca característica del paisaje protegido de los Montes Universales, en la Comunidad de Albarracín) está presente en las fachadas de enlucidos rosáceos, así como en las piedras (calizas y de arenisca) que cubren el trazado de la vías y con las que se han empedrado las calles y plazas de los pueblos serranos.

La escultura ocupa espacio pero también “lo rapta”. En ese estado de luchas intestinas entre el espacio en el que “soy” y el espacio en el que “estoy”, el lenguaje va más allá de las palabras y se hace objeto escultórico. La indagación y evolución han hecho que el periodo de trabajo tanto teórico como el llevado a la praxis nos encaminase a ir más allá de la forma y de la idea. Ha ido creciendo junto a nosotros, en paralelo, trazando coordenadas de encuentros y desencuentros mientras el paisaje era un camino de vuelta a los orígenes. Allí, estaba nuestro espacio, en el reencuentro con lo vivido y lo que quedó anidado en la memoria. Un espacio que espera, que tiene memoria, con trazados y tránsitos por las habitaciones, dentro de la casa. En el espacio vamos evolucionando y creando un orden. Nuestro transitar se mueve por escaleras y salas, por calles y recuerdos. Por tanto, está dentro y fuera de nosotros. Existen espacio personal, los compartidos, los olvidados, los emulados... al final todos buscamos ese lugar de referencia que se transforma en “nuestro sitio”. Y es por ello, que como señala Certeau<sup>111</sup>, nuestro espacio es un cruce de caminos y las referencias forman parte de nuestro “mundo visual” como actitud. Esta complejidad a la hora de limitar, delimitar, lo ilimitado nos llevó a buscar estudios que de una u otra forma nos guiase para encontrar la línea argumental precisa que nos sacase de un discurso ambiguo, aunque como puede adivinarse a lo largo de lo escrito, será la arquitectura quien estructure una vez más este episodio “al caminar” por dentro y fuera de la casa. De Certeau también destaca una idea especialmente interesante en este periplo “un lugar es el orden”. En efecto, sea cual sea la forma de entenderlo, hay un orden entre

---

<sup>111</sup> Michel De Certeau, *La Invención de Lo Cotidiano* (México: Universidad Iberoamericana, 2000), 19.

las cosas que mantiene su coexistencia estructurada y hay una actitud manifiesta del individuo hacia el lugar.

En el papel de la escultura no sólo nos interesa el espacio por el lugar que ocupa; ahora, además, nos hemos adentrado en la importancia que tiene para nosotros como punto de partida o lugar de referencia. Una sensación de ir y venir. En nuestro caso “de volver”. Una actitud unida a la idea de recuerdo y de memoria, casi innata. Nacer en ciertos lugares lleva implícito, en ocasiones, esta condena. El poder de las imágenes, los recuerdos del lugar y la articulación temporal de los mismos. El lugar y las cosas. Las relaciones que interactúan entre las cosas, entre nosotros, entre nosotros y las cosas.

La condena es un peso pero a la vez una aceptación. Consideramos que en nuestro caso supone reivindicar que en la cultura de la región se trazan vínculos que nos unen y nos ayudan a diseñar una cartografía comunitaria, incluso de carácter léxico, que nos guía por el entendimiento común de aspectos culturales y sociales que, haciendo paradas en las pautas de la coincidencia y la extrañeza, abren una posibilidad al debate interno, al intercambio.

El concepto Espacio contiene formas diferentes de observación y estudio. Desde la abstracción conceptual a la concreción del lugar/sitio donde vivir es convivir y coexistir es habitar dentro del grupo.

## **I.2. Espacio poético.**

Las relaciones que se establecen entre el hombre y el espacio definen, en cierto modo, las relaciones del hombre con el mundo. Estas formas de definir el espacio que nos rodea, en el que estamos inmersos, nos abren

lugares donde la experiencia personal afecta a la percepción de los mismos. Y la casa, que hemos elegido como forma de estructurar el contenido de nuestro estudio, es un contenedor de nuestra intimidad que en palabras de Bachelard es “la topografía de nuestro ser más íntimo”<sup>112</sup>.

El espacio poético relaciona los objetos con el imaginario del lugar. La memoria afectiva, las emociones y los sentimientos tienen una conexión estrecha con los objetos y los espacios conocidos por su proximidad a nosotros. De estos espacios hay una memoria individual y, en ocasiones, forman parte de una memoria colectiva, de la que participamos desde la cultura popular y el conocimiento intergeneracional.

Hemos realizado una aproximación al espacio desde la experiencia vivencial que lo distingue más allá de la abstracción del concepto “espacio”. Al igual que en Bollnow nos interesa esta vertiente del espacio que se liga al habitar. Somos transeúntes de espacios distintos a lo largo de nuestro tiempo en la tierra y peregrinamos por ellos encontrando y tomando experiencias de cada momento.

En una reflexión vinculada en este estudio, además de iniciarla con la metáfora de la ventana, a la que hemos dedicado buena parte de nuestro recorrido artístico, incluimos una ampliación no menos interesante, al encontrar un soporte en la casa. La casa como estructuración de espacios y, por tanto, del desarrollo de actividades que van conformando el habitar individual para confluir en un habitar social y público dentro de un contexto concreto, que forma parte de la globalización. La casa, al igual que nuestro proceso de trabajo, alberga las vivencias y con ellas, a

---

<sup>112</sup>Jean-Jacques Wunenburger, *Gaston Bachelard y la vida de las imágenes*, “Gaston Bachelard y el toponálisis poético” (México, UNAM/Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 2009), 5. Acceso el 23 de abril de 2014, [http://www.crim.unam.mx/drupal/crimArchivos/Colec\\_Dig/2009/Solares/4\\_Gaston\\_Bachelard\\_topoanalisis\\_poetico.pdf](http://www.crim.unam.mx/drupal/crimArchivos/Colec_Dig/2009/Solares/4_Gaston_Bachelard_topoanalisis_poetico.pdf).

través de la creación artística, documentamos lo inmaterial de las mismas. Una ventana, una casa, un conjunto exterior con unas características de agrupamiento, son elementos que permanecen en el lugar, en la pieza que se recrea a partir de los datos extraídos. Fijamos nuestro centro de observación en la casa y en las ventanas por entender que en estos elementos de la arquitectura se alberga la esencia de la escultura. En nuestro caso la experiencia que los espacios nos proporcionan, la experiencia de vivirlos y de imaginarlos, son un incentivo para la creación ya que de todo ello nace una necesidad intrínseca por exteriorizar la experiencia a través de la obra. La obra abierta al diálogo que ocupa su lugar en la sala, en el espacio expositivo. A través de ella nuestras palabras tienen forma, cuerpo, lugar.

Cada rincón, muy ligado desde nuestra perspectiva actual, al espacio que hacemos nuestro dentro de las salas que componen el pequeño universo que se encuentra alojado en el hogar, son un espacio literario. Un rincón y una ventana invitan a la ensoñación como señalan Gaston Bachelard y Carmen Martín Gaité. Por ello, la poética del espacio, de la casa, de la ventana... no puede desligarse de nuestra forma de interpretar los espacios ya que, en ellos, hemos establecido nuestro centro neurálgico desde el que extraemos experiencias para documentar y compartir los recuerdos; la memoria, que es tan frágil, se argumenta y sirve de argumento.

Pero además el espacio de la casa, en su estructuración de espacios que representan fragmentos de un todo, resulta integradora. Los elementos que la constituyen son enlazados por medio de pasillos, escaleras y puertas que como los límites se abren y los comunican. Lo fronterizo es más extremo en relación con el exterior. La limitación espacial

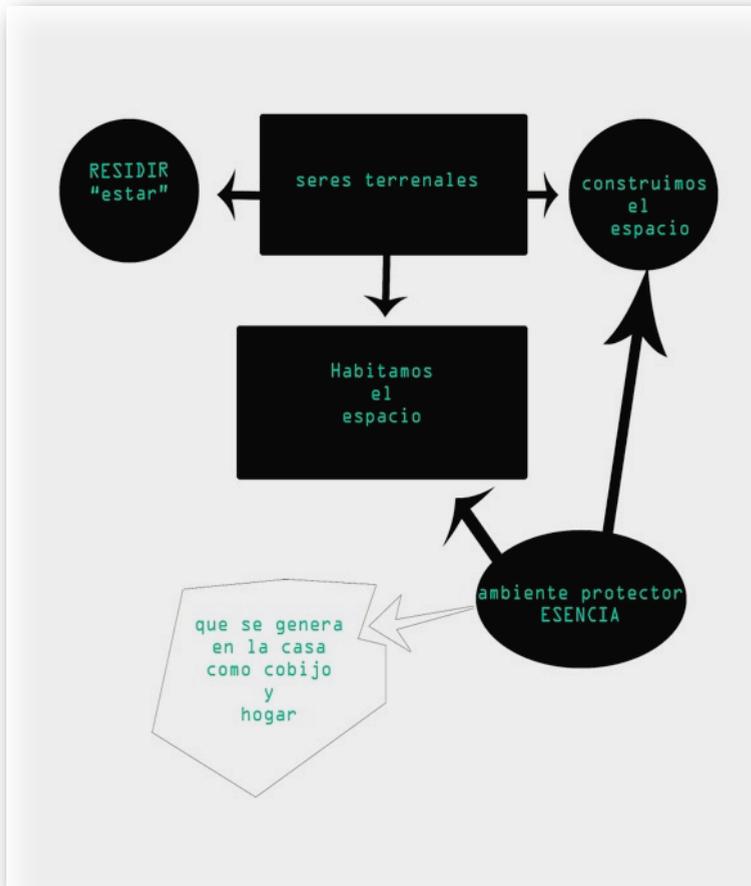
es más poderosa entre el interior y el exterior de la casa. La casa cobija y protege. Habitamos en la privacidad y cerramos la puerta.

Y uno de los aspectos más complicados a la hora de establecer dualidades y estructurarlas es la gran cantidad de las mismas. En posición: arriba-abajo, este-oeste, sótano-buhardilla; dentro-fuera, techo-suelo. En percepción: luz-sombra, noche-día, calor-frío, abierto-cerrado, etc... En la vida: Nacer-morir.

De todo lo expuesto podemos concluir que la casa, nuestro pequeño universo, va adquiriendo cualidades humanas. La casa a través de las ventanas ve o se queda ciega, la puerta engulle, los techos pesan, los rincones nos protegen, los espacios resguardan,...

El habitar poético sobrepasa y desborda la intuición objetiva del mundo ya que deja a un lado la objetividad para percibir el espacio como algo sensorial que conmueve y retrotrae. El análisis aséptico no ha lugar en este habitar, cuando tratamos el espacio desde una perspectiva artística que no olvida la ciencia, pero indaga en la subjetividad de la expresión y ve el habitar como una condición humana sobre la que la experimentación va unida a la creación de un lenguaje para expresar sensaciones y sentimientos, que conforman la esencia misma del hogar como ambiente protector sobre el que volcar nuestro mundo interior y, como consecuencia, la experiencia interiorizada vuelve al origen.

La casa, en las esculturas de Louise Bourgeois, es el cuerpo de una mujer atrapada en su seno. Con la duda de si la casa es la mujer o la mujer es una casa nos invade una idea de claustrofobia porque en su cobijo es presa o es la casa una forma antropomórfica como los santuarios. El habitar poético desborda lo terrenal. Sobre ello dirá Martín Heidegger que "el hombre es en la medida que habita". Y en este argumento podemos incluir el siguiente mapa conceptual desarrollado:



41 Esquema "*Habitamos el espacio*". Carmen M. Samper, 2015

Heidegger nos lleva hacia el poema de Hölderlin cuando trata la condición poética del habitar. Es la condición que vincula el cielo y la tierra, lo humano y lo divino. Para Heidegger el hombre habita midiendo lo que está sobre la tierra y lo que se desarrolla bajo el cielo. Hay un breve espacio en el que el individuo está, habita, siente y celebra su habitar

poético desde el arte. Sin embargo, el suelo y el tejado no son nuestro cometido principal como límites, ya que nos centramos en los límites verticales de los muros y paredes. El interior y la esencia del habitar humano, la casa como contenedor de esa esencia que nace de un tiempo que transcurre a ritmos diferentes y cuya cadencia marca la pauta; en cada caso nos lleva a los paseos interiores por la arquitectura y esos encuentros de frente con los elementos que delimitan la habitaciones nos condiciona como seres terrenales que caminan dentro y fuera de la casa.

Poetizar conlleva una forma de mostrarse ante el mundo y actuar frente a él. La casa tiene resonancias y las encontramos en el espacio vivencial entre el “ser” y el “habitar”. Imaginar el espacio de los otros, el anterior y el posterior a nosotros. “... poéticamente habita el hombre...” ya que encuentra que “habitar” no es sólo “vivir en una vivienda” sino “existir”. Ocupamos un espacio de una forma intencionada. Lo hacemos nuestro. Le dotamos de individualidad para dar cabida a los nuestros y a los venideros. Somos una confluencia de circunstancias.

El filósofo Martín Heidegger inicia su artículo con las palabras, porque son la esencia de nuestra comunicación:

*Estas palabras han sido sacadas de un poema tardío de Hölderlin (1804) que ha llegado a nosotros por un camino especial. Empieza así: «En un azul amable, dulce florece, con el metálico tejado, la torre de la iglesia...» (Stutt. Ausg. 2, 1 p. 372 v ss.; Hellingrath VI p. 24 y ss.). Para oír adecuadamente las palabras «...poéticamente habita el hombre...» debemos devolverlas cuidadosamente al poema. Es por esto por lo que consideramos estas palabras. Aclaremos los reparos que ellas inmediatamente despiertan. Porque de lo contrario, nos falta la libre disposición a contestar a estas palabras yendo detrás de ellas.*

*«... poéticamente habita el hombre...». Que los poetas habitan a veces poéticamente es algo que aún podríamos imaginar. Sin embargo, ¿cómo «el*

*hombre», y esto significa: todo hombre, y siempre, puede habitar poéticamente? ¿No es todo habitar incompatible con lo poético? Nuestro habitar está acosado por la carestía de viviendas. Aunque esto no fuera así, hoy en día nuestro habitar está azuzado por el trabajo -inestable debido a la caza de ventajas y éxitos-, apresada por el sortilegio de la empresa del placer y del ocio. Pero allí donde, en el habitar de hoy queda aún espacio y se ha podido ahorrar algo de tiempo para lo poético, en el mejor de los casos, esto se realiza por medio de una ocupación con las artes y las letras, ya sean éstas escritas o emitidas (por radio o televisión).<sup>113</sup>*

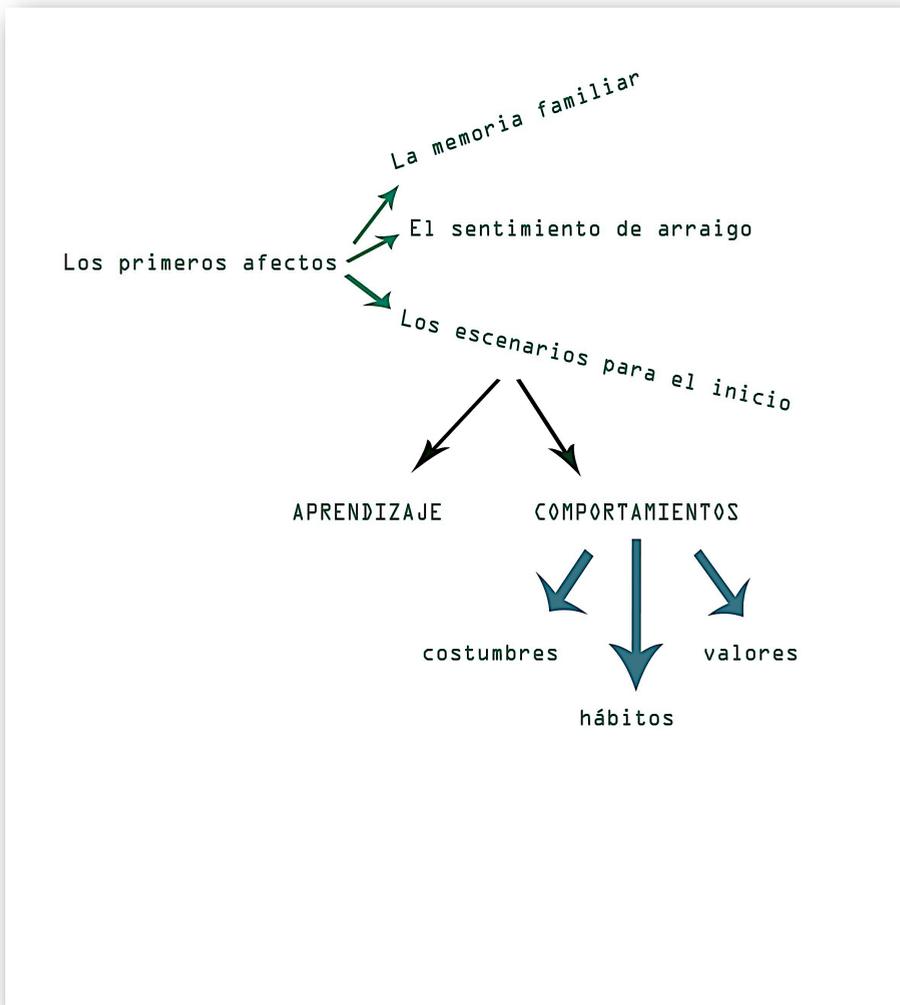
Y el habitar poéticamente tiene en Hölderlin (versos 24 a 38) una vinculación con el poema:

¿Puede, cuando la vida es toda fatiga, un hombre  
mirar hacia arriba y decir: así  
quiero yo ser también? Sí. Mientras la amabilidad dura  
aún junto al corazón, la Pura, no se mide  
con mala fortuna el hombre  
con la divinidad. ¿Es desconocido Dios?  
¿Es manifiesto como el cielo? Esto  
es lo que creo más bien. La medida del hombre es esto.  
Lleno de méritos, sin embargo poéticamente, habita  
el hombre en esta tierra. Pero más pura  
no es la sombra de la noche con las estrellas,  
si yo pudiera decir esto, como  
el hombre, que se llama una imagen de la divinidad.  
¿Hay en la tierra una medida? No hay  
ninguna.

---

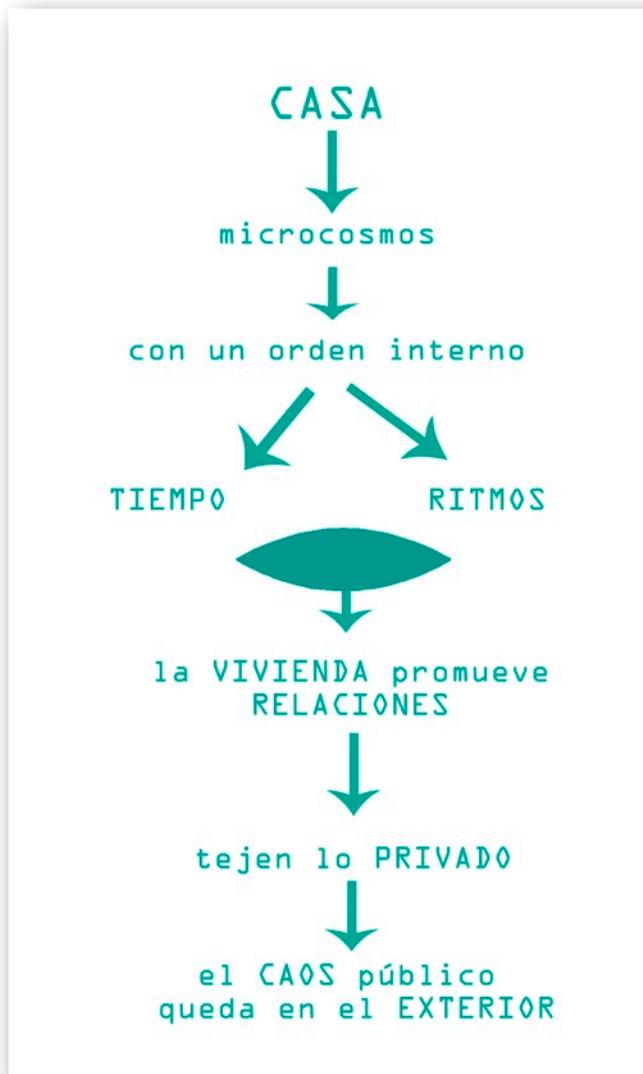
<sup>113</sup>Para ampliar información véase:[http://www.heideggeriana.com.ar/textos/poeticamente\\_habita\\_hombre.htm#](http://www.heideggeriana.com.ar/textos/poeticamente_habita_hombre.htm#). (Consulta realizada 31 de julio de 2014).

La casa nos llevaría por un deambular dentro de la evolución de la arquitectura siguiendo la cultura y la historia. No es el caso pues incidimos en la casa ligada al ser y a la evolución de las edades de las personas como aprendizajes y comportamientos sucesivos que señalamos en el siguiente esquema:



42 Esquema “Los primeros afectos”. Carmen M. Samper, 2015

Establecemos en la casa el punto en el que confluyen los conceptos tratados. Encontramos en ella el punto de inicio y el lugar donde nacen los comportamientos. La casa como microcosmos que se abre hacia las relaciones con el exterior:



En los esquemas/mapas conceptuales que hemos planteado, los espacios en blanco recuerdan los viejos poemas en los que el espacio en blanco, y un orden de versos más gráfico que silábico, dirigía la entonación y el ritmo de una lectura azarosa. Son Mallarmé y Apollinaire quienes nos dieron la pauta para incluirlos como imágenes dentro del texto. Son caminos que hemos trazado constantemente en busca de una relación textual y conceptual de nuestro propósito por establecer las relaciones conceptuales y experiencia desarrolladas.

Consideramos una condición poética “el habitar” y compartimos con Judit Uzcátegui<sup>114</sup> su reflexión, que manifiesta con respecto a la casa. En la casa se concretan dos vertientes de interés sobre las que incidimos a lo largo de los diferentes apartados que vamos desarrollando. Entre ellos la Casa como estructura arquitectónica, que es la parte objetiva del concepto, y el espacio fragmentado que esta estructuración conlleva. En la primera hay una evolución del lugar donde el ser habita y va desde Grecia a Roma y con posterioridad nos centramos en aspectos de la casa moderna. Por otro, en el espacio fragmentado hay cualidades metafóricas. Es ahí donde los autores que tomamos como referentes nos sitúan a otro nivel conceptual. Entre los principales hemos seleccionado a Martín Heidegger, Otto Friedrich Bollnow y Gastón Bachelard como figuras claves que nos aportan diferentes reflexiones que contribuyen a la consolidación del apartado conceptual que se completará con los artistas que hacen de la casa y la ventana un tema común analizado y tratado desde diferentes perspectivas, más allá de nuestra visión para no consolidar el tema de forma monofocal.

---

<sup>114</sup> Judit Uzcátegui Araújo, *El imaginario de la casa en cinco artistas contemporáneas* 29 y ss.

A partir de este mirar poético, se coloca frente a sí y frente al cosmos en una relación de correspondencias. Esta analogía, según Heidegger, se identificaría con lo poético del habitar: poetizar sería esta forma distinta de ver y de percibir el mundo. Así, el habitar poético - afirma— revela al ser humano «la medida de su propia esencia».<sup>115</sup>

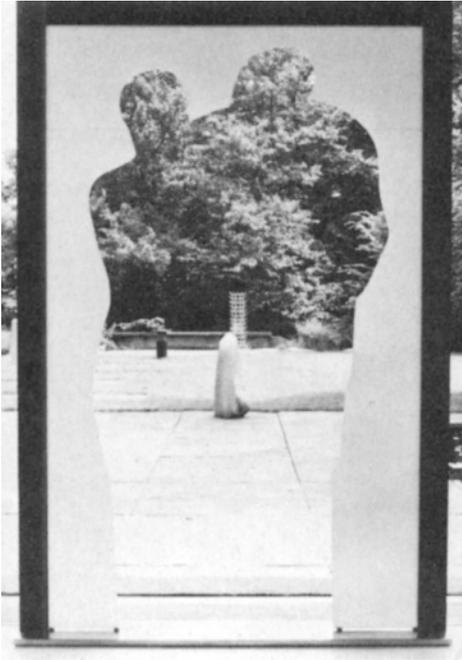
### **I.3. Espacio dentro del espacio.**

Las paredes separan, dentro de la casa, unas salas de otras; una habitación de la contigua; el espacio interior de lo que queda fuera. De esta forma, el espacio queda subdividido, fragmentado. Y en el conjunto más amplio del exterior que circunda el núcleo urbanizado, el espacio se parcela. Nos hallamos por tanto en una continua división del terreno y con ello de una apropiación del mismo.

En las paredes, que son uno de los elementos que nos sirven de punto de referencia, encontramos puertas y ventanas. Hay unos límites matéricos del interior hacia el exterior que son accesibles a través de las ventanas y de las puertas, colocadas para permitir el paso y crear ese instante en el intersticio que ni dentro ni fuera... Son espacios “entre”, a medio camino, donde lo fronterizo se disuelve en los huecos que transforman el muro y lo hacen permeable. Esa disolución en un lugar específico, concreto, puede verse con la geometría rectilínea alterada por artistas, que transforman el acceso rectangular dando formas antropomorfas como sucede en la “Puerta Gradiva” (1937) de Duchamp o en “La réponse imprévue” (1933) de René Magritte. Sólo allí donde se situaron los huecos, componiendo entre llenos y vacíos las fachadas de las casas, se humaniza la construcción.

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, 29.



44 Marcel Duchamp. *Puerta Gradiva*, 1937



45 René Magritte. *La réponse imprévue*, 1933  
Óleo sobre lienzo.

En las plantas baja y primera caben otros intercambios posibles con personas ajenas a la vivienda pero aquí, donde en muchos casos se ubican las habitaciones privadas, el espacio privado tiene un acceso restringido. También en este caso le destinamos un espacio a las mujeres, el alma de la casa, que habita en él. Bien es cierto que las tareas se desarrollan en las plantas baja y primera pero, precisamente, al situar en este bloque lo que pretendemos es delimitar lo privado que, en el resto de la casa, no siempre se alcanza.

En la casa, también se nace y se muere. Estos acontecimientos suceden en las habitaciones privadas, donde lo personal hace posible el acceso restringido a personas cuya vinculación con los habitantes de la casa es estrecha.

Perec, en su obra *Especies de espacios*, estructura el espacio como una sucesión de piezas engarzadas. Nos hace llegar a él, pensarlo, desde la cotidianidad con la que por medio del espacio nos permite llegar a los personajes y definirlos. La casa es una sucesión de espacios donde la vida sucede. Una experiencia filosófica que nos ofrece Gastón Bachelard observada como un espacio subjetivo, que se transforma en poético por medio de la ensoñación, y que sirve como “instrumento de análisis del alma humana” (*La poétique de l’ espace*, 19). En esta sucesión pone en relación el arriba y el abajo, una verticalidad con dos polaridades. La escalera comunica y permite los desplazamientos y es simbólica como medio de conexión entre los niveles que componen la vivienda. El hábitat construido por el hombre, en espacios donde la figura de la mujer recupera el protagonismo en la casa. Los espacios de la casa están cubiertos por el techo y el tejado. Esta superficie inclinada protege y cobija a los interiores y el hueco de la chimenea da lugar al imaginario popular. El humo indica la vida. Allí donde una chimenea humea hay gente en el interior de la casa. Una señal de convivencia y un espacio donde se habita.

En nuestros desplazamientos por los distintos espacios que se han dividido con los tabiques se elige donde estar. Cada uno puede experimentar en su rincón. Hacemos nuestros los espacios cuando los habitamos y los sentimos nuestros. En el rincón nos sentimos a cobijo y los pensamientos fluyen al considerar que en él ángulo confluye nuestra intimidad.

*La casa concentra, por lo tanto, una valorización del arriba y del debajo o de la topografía del mundo. El despertar de una ensoñación alimentada en este espacio, libera potentes valencias afectivas opuestas y que son paralelas a la oposición de valores racionales e irracionales.*<sup>116</sup>

Un espacio dentro del espacio, lo tenemos en el escaparate donde la exposición de los productos quedan a la vista y esa exhibición invita a entrar. El espacio comercial de la tienda, o el comercio en general, que ni está dentro ni fuera o, por el contrario, pertenece a los adentros y se exhibe a partir de la transparencia del material por antonomasia de la arquitectura del siglo veinte. Un espacio que nació como una ventana donde se dejaban ver los productos que se podían adquirir en los comercios. Espacios que en las fruterías salen directamente a la calle. Pero aquí el escaparate expone lo exclusivo. Hay una puesta en escena que organiza el espacio de exposición según la marca comercial y el lenguaje publicitario. Es la imagen tridimensional de la corporación, de las señas de identidad del punto de venta, etc.

*La casa se asoma al mundo por la ventana. Pocos barrancos tan abruptos separan el espacio privado del público como el precipicio de ésta. Su marco encuadra la vista, y crea un paisaje voluntario. El universo exterior se hace más remoto, y casi ficticio, cuando se contempla a través del artificio ordenador y geométrico del marco. De parecida forma, la intimidad enmarcada en la ventana adquiere una cualidad hermética y onírica. Si los huecos son varios y parejos, el espacio privado se ritma y codifica; si*

---

<sup>116</sup> Jean-Jacques Wunenburger, “Gastón Bachelard y el topoanálisis poético”, cap. 4, 97, en *Gaston Bachelard y la vida de las imágenes*, Blanca Solares, editor. Adriana Yáñez, Rossana Cassigoli, María Noel Lapoujade, Jean-Jacques Wunenburger, coautores. Cuernavaca: UNAM, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 2009. Acceso el 17 de abril de 2014, [http://www.crim.unam.mx/drupal/crimArchivos/Colec\\_Dig/2009/Solares/4\\_Gaston\\_Bachelard\\_topoanalisis\\_poetico.pdf](http://www.crim.unam.mx/drupal/crimArchivos/Colec_Dig/2009/Solares/4_Gaston_Bachelard_topoanalisis_poetico.pdf)

*numerosos y repetidos, los alveolos íntimos se transforman en celdillas sociales.*

*Detrás de la ventana cerrada, la mujer sedentaria trabaja; y por trabajo entiéndase costura. La mujer esencial teje, hila, corta, cose, borda: su estado es claustral y su naturaleza textil. Cuando nos da la espalda es para buscar, atareada y cuidadosa, la luz de la ventana; cuando nos mira con el rostro en penumbra sabemos de su labor interrumpida.*

*En esos interiores detenidos y exactos entra el aire de la calle cuando la mujer abre los postigos. Acodada y rotunda, la muchacha hace suyo el antepecho, el cuerpo en la casa y la mirada en el mundo. Pública y doméstica, la mujer media entre el ámbito íntimo y el espacio común. Si hay alguna esperanza de rescatar el espacio privado del círculo viciado y letal de su clausura, reside desde luego en esas mujeres limítrofes que se apoyan en el marco de la ventana, del lienzo, de la vida.<sup>117</sup>*

Esta introducción aparece bajo el título “*De frente o de espaldas. Mujeres ante el mundo*”. Corresponde al vocablo Ventana, del que Carmen Martín Gaité se ocupa más adelante. Al incluir aquí esta cita la mujer toma posición en el espacio habitado. Hablamos de un texto que hace referencia a una exposición de pintura que se organizó bajo el título *Veinte palabras* y detrás de la mayoría de estos vocablos estaba lo cotidiano y la mujer. El espacio habitado, el espacio interior de la casa ha sido eminentemente femenino como un reducto donde la mujer es dueña y presa. La historia eligió para las mujeres estos espacios detrás de las ventanas donde se ocupan de desarrollar una serie de actividades muy concretas, adjudicadas por cuestiones de género que cada día están más alejadas de la realidad del mundo de la mujer contemporánea. No se

---

<sup>117</sup> Luis Fernández Galiano., *El espacio privado. Cinco siglos de historia en veinte palabras*. (Madrid: Ministerio de Cultura. Centro Nacional de Exposiciones, 1990), 331.

niega su existencia, y por ello se incluye, ya que es una concepción muy arraigada en la cultura y la sociedad donde la mujer no era dueña de su destino.

#### **I.4. El espacio vivencial.**

El espacio vivencial está ligado al individuo y pertenece al campo de la actitud vital humana. Existe para el hombre y es inseparable de la relación que se establece con él. La posible subjetividad que puede surgir de una “vivencia del espacio” como algo exclusivamente psíquico nos aleja de un espacio considerado exclusivamente desde un punto de vista racional y matemático. Sin embargo, el “espacio vivido” trata del espacio donde el hombre vive y donde encuentra su medio de vida. Nuestro carácter espacial, el espacio concreto experimentado y vivido por el hombre, ha estado relegado hasta la puesta en valor dentro de investigaciones filosóficas que consideran el tiempo como “le temps vécu”<sup>118</sup>. Siguiendo este planteamiento traemos a colación las palabras de presentación del *Workshop Internacional de Arte de Acción*, que se desarrolló en Albarracín (Teruel) en 2012 y, en ellas, esta identidad del espacio unida a su patrimonio histórico-cultural y al carácter vivencial del mismo se expresaba en la presentación titulada “De lo material a lo inmaterial”<sup>119</sup> donde se hacía hincapié en el nexo que une el espacio y la memoria a través de esta concepción existencialista. En esta ocasión se eligió una sala para iniciar el encuentro que contenía carga emocional, además de

---

<sup>118</sup> Otto F. Bollnow, *Hombre y Espacio* (Barcelona: Labor, S.A., 1969), 21.

<sup>119</sup> Carmen Martínez Samper, coordinadora del *Workshop Arte de Acción. El patrimonio histórico como lugar para el Arte Contemporáneo*. Desarrollado en Albarracín (Teruel), con la ayuda I+D concedida por la Fundación Universitaria “Antonio Gargallo” de Teruel y el patrocinio de la Comarca de la Sierra de Albarracín, septiembre y octubre de 2012.

valores culturales tradicionales, adecuados para retomar “el patrimonio histórico como lugar para el arte contemporáneo”. Una forma de intervenir en espacios con un contenido cultural importante y la idea de indagar en la “memoria”, en el tiempo pasado, para dotar de mayor interés a esta idea de ruptura y encuentro, donde se conjugan conceptos en apariencia tan distantes en cuya permanencia o carácter efímero estaba la raíz de la experiencia. Haremos alusión al texto, sobre el que más adelante se incide de nuevo (p.391):

*En este instante, estar aquí, en esta sala (que era un antiguo “granero”) me lleva a reflexionar sobre la adaptación de los espacios arquitectónicos a diferentes usos según las épocas. Este espacio de reunión representa lo que un día fue el granero en el Palacio Episcopal y, en un tiempo más cercano, la sala donde muchos de nosotros fuimos a la escuela. Entrar aquí, a este espacio rehabilitado conlleva, en mi caso, una carga emotiva y es así como los lugares pueden ser cercanos y difícilmente analizables desde la objetividad. Se preguntarán por qué hablo de la carga emocional y para responder necesito mirar hacia atrás e imaginar una sala llena de niños, una estufa, un espacio para la leña, un crucifijo, los retratos de algún “político” de la época, el mapa de España, unos pupitres dobles de madera, que aún conservaban el agujero para el tintero (aunque ya no se usaba) y la huella en la madera para impedir que la pluma rodase hasta el suelo... y aquellas fantásticas huchas de las misiones que eran de cerámica y representaban las razas. Parece que les hablo de los años cincuenta pero no es así. Aquí, en este espacio, en el que ya no quedan rastros de lo que les comento, varias generaciones fuimos a la escuela y por ello hay muchas vivencias dentro de estas cuatro paredes. Es la memoria quien trae los recuerdos, quien*

*nos permite mantener vivo ese recurso. La inmaterialidad que lleva consigo la identidad cultural.*

*(...)*

*Por ello, esta era la sala en la que quería iniciar mi presentación porque si hay algo inmaterial en el patrimonio son todas las experiencias que se generaron de manera intangible en sus espacios y con el paso de los años, y de las personas, caen en el olvido. Las sensaciones dentro de un mismo espacio para cada uno de nosotros serán, por tanto, diferentes.<sup>120</sup>*

El espacio tiene una parte de metáfora ya señalada en el apartado anterior. Como nos recordaba en su poesía Hölderlin, “En un azul amable, dulce florece, con el metálico tejado, la torre de la iglesia... poéticamente habita el hombre...”. Evoluciona desde el lugar (como espacio físico) a la experiencia del sujeto y, con ello, a los aspectos que subyacen a la cultura, a la imagen, a la información y a un espacio contextual que dotan de sentido al habitar. La obra de arte es espacio y se atiene a él con las distintas connotaciones que el lugar y el tiempo (como *momento histórico*) representan. Se incorpora el espacio de la vida, de las experiencias del individuo y se enriquece con connotaciones de índole cultural, antropológicas y etnográficas. La obra puede ser objeto pero también se construye con la acción y el contenido que se presenta, con su carácter efímero y directo, puede ser recopilado en archivos de imágenes y sonido. La obra se documenta como un proyecto que consta de memoria. Para la fenomenología el espacio no es mensurable sino experimental. El espacio es un espacio habitado, vivencial, y contrasta con el espacio representado. Sin embargo, las cualidades que le restan homogeneidad

---

<sup>120</sup> *Workshop Arte de Acción. El patrimonio histórico como lugar para el Arte contemporáneo.* Actividad Cultural desarrollada en Albarracín (Teruel) con una ayuda concedida por la Fundación Universitaria “Antonio Gargallo”, 2012.

como hábitat lo construyen como un nuevo territorio influido por acontecimientos socio-políticos. Los espacios conllevan un componente antropológico de tipo cultural y social que promueven una actitud reflexiva frente a su entorno; allí donde los objetos se sitúan, se ordenan, se interponen y se relacionan; hay proceso, una construcción por medio de fragmentos, una obra que se abre y una posibilidad para el tránsito y la experiencia. En este punto el tiempo ha de tomarse en consideración pues la acción de recorrer, de andar y de experimentar cambios, necesita una percepción prolongada y es el tiempo individual el que participa en la gestación del sentido de la obra. El tiempo ya no es lineal, una duración del tiempo real de la conciencia, como lo entendía Bergson, sino que se entrecruzan procesos y espacialidad dando lugar al acontecimiento (Foucault) o a la paradoja del devenir de Deleuze con su doble sentido.

*Lo que se derrumba delante de nosotros es sólo esa concepción falsamente aristocrática de la disposición de las obras de arte, ligada al sentimiento de querer conquistar un territorio. Dicho de otra manera, no se puede considerar la obra contemporánea como un espacio por recorrer. La obra se presenta ahora como una duración por experimentar; como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado.<sup>121</sup>*

La expresión «espacio vivencial» puede ser fácilmente comprendida como equivalente a «vivencia del espacio», en el sentido de un hecho únicamente psíquico. Por el contrario, continuando con las palabras de Bollnow<sup>122</sup>, la expresión del espacio «vivido» tiene la ventaja de indicar

---

<sup>121</sup> Nicolás, Bourriaud, *Estética relacional* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008), 14.

<sup>122</sup> *Ibid.*, 25.

que no se trata de algo psíquico, sino del espacio mismo en la medida en que el hombre vive en él y con él, del espacio como medio de la vida humana. Esta diferencia que plantea a la hora de seleccionar una u otra expresión se debe al significado que estos conceptos tienen en alemán, donde “vivir” significa estar en vida. Como indica el autor, se puede vivir bien o mal; se vive la vida pero no se puede decir que el hombre vive algo (espacio, tiempo).

La casa analizada bajo esta perspectiva está íntimamente unida a quienes la habitan y, por ello, lleva intrínseco todos los términos derivados de esta complicidad que se establece entre la casa y quienes sienten hacia ella cierta fascinación o rechazo. Nos relacionamos entre nosotros y también con nuestro entorno. Nos hacemos dependientes de los objetos, de las personas, de las normas establecidas. Nos comportamos de acuerdo con unos modos de proceder y cada uno en su entorno se siente integrado, le resulta fácil si participa de estos valores culturales y sociales que no le son ajenos por haber crecido en ese medio social. Llegar de un lugar diferente es carecer de esta complicidad y sentirse extraño.

La arquitectura popular o tradicional hace del espacio habitado una variedad compositiva en la que cada casa es una célula con capacidad orgánica para crecer y regenerarse. A partir de esta modulación espacial la primera célula se extiende al agregarse a ella nuevas células que van dando forma a una volumetría con la posibilidad de crecimiento continuo. Cada necesidad es agregada y cobijada. De esta forma la irregularidad de las agrupaciones, siempre adaptadas al medio, iban componiendo el aspecto variado y heterogéneo de cada núcleo.

Del análisis de estos comportamientos tan ligados a la antropología hemos derivado a las interpretaciones de los mismos desde una perspectiva artística como medio integrador de la cultura y la sociedad.

Cada individuo la tomará según su forma personal de fijar y descifrar la suma de conceptos extraídos de un observatorio que se construye día a día.

*Plinio hacía una interesante recomendación para la preparación de la mezcla que se iba a utilizar en la construcción de una casa, que consistía en añadir a la argamasa un poco de tierra sacada de debajo del pie derecho cuando se oye cantar un cuclillo, para alejar del edificio en construcción al flagelo de las pulgas. Los papúes kiwai están convencidos de que la vivienda debe ser la imagen de un jabalí gigantesco; por ello, se entierran bajo una jamba unas pezuñas, bajo la entrada se pone la mandíbula, y adosan a la chimenea la columna vertebral del animal en cuestión. Para los dogon del Sudán occidental, la morada de una familia representa la unión de los antepasados y las partes del edificio se relacionan con las partes del cuerpo.<sup>123</sup>*

Cuando salimos del claustro materno y aprendemos a valerlos por nosotros mismos, construimos un mundo donde crecer. No tiene por qué ser grande ni físicamente ilimitado. En ese espacio donde nos apartamos de todo lo externo, que pueda afectarnos, desarrollamos el día a día más íntimo e incluso solitario. Los pensamientos lo llenan todo. Las ideas se convierten en formas y las personas que pasan por él dejan su estela. A ese espacio lo llamamos casa y es el origen de una forma de vivir independiente.

---

<sup>123</sup>E. Camesasca, “Idea de la vivienda”, *Historia Ilustrada de la Casa*, (Barcelona: Noguer, 1971), 395.

*Los espacios físicos y afectivos de la infancia son vitales para nuestra existencia, sin alguno de ellos, los seres humanos quedamos profundamente descubidos. La casa materna es el cosmos existencial primigenio, es el segundo vientre que, de una u otra manera, protege y acompaña al ser humano a lo largo de toda su existencia y aún después. Así, en los espacios de la infancia es en donde recibimos, o no, los afectos que marcan toda nuestra la vida.*<sup>124</sup>

Toda casa esconde la posibilidad de nacer y morir. Es la cabaña, el refugio, el lugar de referencia para volver algún día después de alejarnos de nuestros orígenes. La casa siempre espera como una paciente caja de recuerdos a la que regresar para retomar el ayer y reconstruirlo; es una suma de vivencias compartidas que despiertan al poner la llave en la cerradura de la puerta. Damos el primer paso para entrar de nuevo en el mundo mágico del que partimos; es el hogar cálido donde los aromas lo perfuman todo. Es, por todo ello, la casa de las vivencias.

La casa está viva o dormida. También se desmorona como las personas cuando se inundan de ausencia. Los muros se llenan de marcas como rostros ajados que sólo el tiempo es capaz de imprimir con la nitidez de las arrugas. Nos hablan a través de ellas. Son espacios de la ausencia, de la espera contenida, del abandono más absoluto. Pero entre sus muros se guarda cada instante. Es la casa de la memoria donde se conserva nuestro conocimiento.

Dentro y fuera de la casa las personas y su devenir evolucionan a lo largo del día. El detalle cotidiano, visto a través de las ventanas, será una referencia incluida en este estudio. Lanzan mensajes no verbales cuya

---

<sup>124</sup> M. Elena Hernández Álvarez, “Casa, infancia, afecto”, *Arquitectura y Crítica* n° 1, Univ. Iberoamericana, 1997.

poética es compleja, mucho más rica de lo que en apariencia nos revelan a primera vista.

*El espacio vivencial del hombre se forma por la relación fluctuante del espacio interior y el espacio exterior.*

*El edificio como imagen plástica es asignado el concepto de espacio exterior; el edificio es visto como espacio hueco y definido como espacio interior.*

*Cuando el hombre está directamente cercado por un espacio hueco, surge la sensación de espacio interior.*

*El concepto de espacio y, en especial, el de espacio interior se establece por la proximidad con el hombre.<sup>125</sup>*

Del análisis de estos comportamientos tan ligados a la antropología hemos derivado a las interpretaciones de los mismos desde una perspectiva artística como medio integrador de la cultura y la sociedad. Estos valores afectan a la temática que estamos desarrollando para reinterpretar nuestro medio. Nuestro espacio vivencial tiene un marco geográfico concreto que limita el estudio, extraemos un lenguaje para expresar el mensaje que conlleva la representación tridimensional de los objetos realizados. Las cosas y su espacio. Para Otto Friedrich Bollnow, el espacio vivencial está unido al habitar y el habitar convierte un lugar en un “sitio” donde pertenecer. Una parte del espacio, que hacemos nuestro, nos lleva a diferenciarlo porque en él hay una carga de experiencias propias que lo extraen del concepto general de espacio. La abstracción se centra en el individuo que lo habita y el espacio vivencial es un espacio vivido “cerrado de amparo y seguridad frente a la amenazadora vastedad

---

<sup>125</sup> F. Fonatti, *Principios elementales de la forma en arquitectura* (Barcelona, Gustavo Gili, 1988), 120.

del mundo exterior”.<sup>126</sup>Establece núcleos dentro de la casa, entre ellos las aberturas. Las puertas y las ventanas ofrecen seguridad dentro del espacio (hogar) y dejan libertad sin por ello dejar de controlar los accesos. Las ventanas son el medio de establecer contacto al permitir visualizar desde dentro lo que acontece en el exterior. El espacio es el soporte de las vivencias durante el tiempo en el que vive y actúa el individuo. Este espacio vivencial no es mensurable, como sucede con el espacio matemático, que encaja el término en aspectos alejados de nuestra percepción del mismo, que pasa por establecer conexiones entre la sensibilidad, la espiritualidad y la vida. Sin embargo, en el espacio “vivido” existe un orden de las cosas, una estructura, donde la experiencia individual prevalece. En él suceden los hechos y supone un soporte concreto para cada individualidad observada como si se tratase de un contenedor más que un sistema de relaciones.

El espacio es un reflejo de nuestro pensamiento y, por ello, tiene unos límites que se rompen en la mente o se transforma en una extensión ilimitada en el campo de la abstracción humana. En lo concreto, el espacio está relacionado con las acciones que se despliegan en él. La casa es un referente porque el individuo necesita un centro que lo ate al territorio, al espacio habitado. Dentro de la casa hay un lugar central donde el espacio es vivido al adquirir cualidades sentimentales. De igual forma, el lugar donde vivimos se define gracias a la transformación que experimenta de acuerdo con las formas de vida que hacen visibles tanto los rasgos culturales como los avances, dentro del sentimiento que se vierte en las unidades espaciales.

La cotidianidad hay que enmarcarla dentro de un contexto. Lo cotidiano hace referencia a lo que sucede diariamente. Pero en cada

---

<sup>126</sup>Otto Friedrich Bollnow, *Hombre y espacio* (Barcelona: Ed. Labor, 1969), 151.

cotidianidad se guardan variadas y pequeñas historias. Los lugares cotidianos tienen un claro referente en la casa como uno de los centros de nuestro estudio y las pequeñas historias, más pequeñas que la historia local, es un proceso que puede generalizarse para retomar conceptos que afectan a la experiencia del individuo.

En este proceso de comunicación desarrollamos la interdisciplinariedad de las artes entre arquitectura y literatura en las que nuevos espacios, reales e imaginarios, facilitaban “material” donde encontrar referentes y abrir posibilidades para los nuevos modos de hacer. El espacio vivido nos ha llevado a relacionar los temas escritos con la recopilación de vivencias que dan un sentido conceptual a la obra, es decir, la dota de mensaje. Es, en ambos casos, donde la posibilidad de imaginar situaciones nos proporciona la manera o los modos de hacer arte contemporáneo a partir de contenidos etnográficos, antropológicos y literarios.

*Esta integridad del espacio con los seres vivos nos permite identificar que el espacio es un cuerpo, tiene emociones, es material, es imaginado, es matemático, es intencional y tiene un idioma propio, por tal motivo el espacio es reflejo de la personalidad del ser humano aunque tiene características propias, pero es definido como espacio con la presencia de las personas.<sup>127</sup>*

## **1.5. La proxémica del espacio.**

El término proxémica fue utilizado por el antropólogo Edward T. Hall en 1963. Su estudio establece las distancias medibles en las relaciones entre personas, es decir, cómo éstas interactúan y su mayor o menor

---

<sup>127</sup> Héctor Maldonado, coord., “Hombre y espacio. Otto Friedrich Bollnow (1969). Análisis crítico”, (San Cristóbal: Universidad de Los Andes, 2007), 17.

aproximación espacial afecta a la hora de establecer una relación social. De alguna forma marca nuestra territorialidad frente a los otros y cómo usamos el espacio partiendo de las posibles interferencias con los demás. Incluimos en el estudio esta referencia porque desde la percepción del espacio y de las distancias hay una condición intrínseca en el desarrollo de las relaciones humanas, en nuestro estar-en el espacio físico, en la definición de la intimidad, en la comunicación con el otro; se establecen unas distancias que han sido analizadas por su influencia en el comportamiento del grupo y del individuo dentro del mismo. Estas distancias que tanto influyen en el desarrollo de las especies confinadas en poco espacio (por ejemplo, animales para el engorde) precisan de “un clareo” para que adquieran mayor tamaño. Por ello, ese dato que afecta al desarrollo de los animales, si están o no confinados, también afecta indiscutiblemente en los seres humanos.

Nuestro interés por la proxémica parte de una reflexión en la que el espacio sin interferencias no lo consideramos activo. No sólo los aspectos materiales influyen en nuestra forma de comportamiento, en la extensión matemática de espacio. En algo tan racional como medible, los contactos entre individuos, el espacio entre, las distancias... modifican nuestra manera de *ser* y *de estar-en* y *dentro del espacio*. Los espacios interiores, las calles amplias, los momentos de privacidad o de masificación nos llevan a modificar nuestro comportamiento o a comportarnos inconscientemente de una forma previsible. La cultura nos enseña a reaccionar frente a ciertos sucesos.

El interés por la misma también nos conduciría hacia una actitud frente a la obra, en un cómo nos sentimos y nos manifestamos frente a la distancia.

La capacidad de los espacios para contener, su amplitud o calidad opresiva, afecta a la identificación y relación de arraigo. La memoria “colecciona” espacios y en la distancia temporal somos parte de los mismos pero con la adecuación que realiza el recuerdo. A veces falseamos los datos en busca de una positividad inexistente o agrandamos su verdadera dimensión porque nuestro recuerdo parte de una visión desde la perspectiva infantil. Todo, entonces, se agranda en el recuerdo. Se conoce por proxémica a la parte de la semiótica dedicada al estudio de la organización del espacio en la comunicación lingüística; más concretamente, la proxémica estudia las relaciones -de proximidad, de alejamiento, etc.- entre las personas y los objetos durante la interacción, las posturas adoptadas y la existencia o ausencia de contacto físico. La proxémica<sup>128</sup> hace referencia a la organización del espacio y la actitud de las personas frente al espacio, y en relación tanto con él como con todo aquello que nos rodea o está próximo a nosotros, desarrollan áreas interpersonales con matizaciones socio-culturales bien definidas.

---

<sup>128</sup> Centro Virtual Cervantes © Instituto Cervantes, 1997-2012. Consulta realizada el 4 de febrero de 2012.

La palabra ‘proxémica’ también puede escribirse como prosémica. Las referencias sobre las que se ha trabajado presentan ambas grafías, aunque se tiende a considerar más correcta la grafía con “x” por la etimología de la palabra. Adjuntamos dos ejemplos de su uso con “s”, que es el más controvertido según veremos. En el texto de la publicación de Bruno Munari: *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual* (Ed. Gustavo Gili, 2015) se incluye un capítulo dedicado a la prosémica y, esta fue la fuente de referencia para el título de la publicación *Desde la ventana. La prosémica del espacio*, que aparece citada en esta tesis y de cuya publicación soy autora. Pero hay otros referentes vistos como la publicación *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de la II jornadas de teatro clásico*, celebradas los días 14,15 y 16 de noviembre de 2003; el artículo de Enrica Candelliere: “Espacio y tiempo en el teatro de Calderón” hace referencia a este término, vinculado al actor y al espacio en el que se mueve, estableciendo relaciones de proximidad y alejamiento en la interpretación dramática. Es en esta proximidad donde la palabra se acerca a su grafía con “x” pues su origen etimológico está en *proximus*, de *prope* = cerca y *-ximus* = más. En cuanto a proxémica su uso es más frecuente y será el que utilizaremos a lo largo del texto.

En La dimensión oculta, Edward T. Hall describe las distancias subjetivas y las distancias físicas que nos separan o nos aproximan a nuestro alrededor y al conjunto de personas que comparten un espacio junto o frente a nosotros. Hay una serie de apreciaciones que vienen determinadas por razones culturales y, por ello, nuestra actitud entre el “yo” frente o junto-a los demás establece distancias no apreciables (en primera instancia) pero lógicamente existentes y determinantes. En este estar-en el espacio, las personas desarrollan una posibilidad de interacción según unas coordenadas en las que además del espacio interviene en tiempo y que en cierta medida también tienen unas limitaciones definidas culturalmente por una comunidad. Se pueden desarrollar restricciones según sexo o edad y también la sectorización previa de un espacio en el que se reservan sitios a determinadas personas (el estatus o la profesión puede marcar la posición). Se puede sintetizar en algunos aspectos. Esta ciencia, que en un principio observaba el comportamiento animal, pasó a considerar la posibilidad de ciertos cambios e interacciones entre individuos dentro de unas normas de comportamiento comunes. Los encuentros, el contacto físico son algunos de los aspectos que se ven afectados por estas situaciones y también por el tipo de relación que mantengan entre sí. Así esas distancias, no apreciables a primera vista, pueden ir desde el contacto físico a la distancia que se establece en una conferencia, entre su persona y el público. En este caso, la distancia debe permitir que se pueda escuchar la comunicación sin problemas.

La división que Edward T. Hall (6 de mayo de 1914-20 de julio de 2009) hace que el espacio y las distancias que determinan nuestras relaciones estén definidas por la clasificación del espacio entre fijo y semifijo; encuentra en esta primera aproximación una estructuración del mismo

que puede modificarse o no. Si el primero está marcado por estructuras, el segundo depende de los diferentes aspectos culturales característicos de las diferencias interculturales. De esta percepción aprendida del espacio tenemos que ser conscientes de que nuestra forma de movernos dentro de él, en cierta medida, es previsible. Experimentamos actitudes y comportamientos que pueden ser censurados por el resto o por nosotros mismos. Un ejemplo podría ceñirse al hecho de permanecer sentado cuando hay personas de pie, a los que se les considera con más derecho para ocupar los asientos. Hay actitudes a nuestro alrededor, que nos harían sentir incómodos de tal forma que tenemos la sensación de estar actuando de forma errónea o no aceptada por el resto de individuos de una comunidad.

Comunicamos desde nuestro lugar en el espacio y las distancias que existen entre individuos también fueron analizadas con anterioridad por Hedigger quien se centra en la comunicación no verbal, es decir, aquella que percibimos a través de los sentidos. En esta comunicación los sentimientos, emociones, valores personales y culturales, entre otros, se transforman en gestos, posturas corporales,... tan importantes en el cine mudo de Charlie Chaplin y que forma parte de la kinética.<sup>129</sup>

Nuestra mirada cultural entrevé una conexión entre los usos y los cambios que experimentan los espacios. “Podemos imaginar una casa construida para el disfrute y la comodidad de los que vivirán allí. Los espacios se distribuyen en ella y las cosas se ubican de forma tal, por ejemplo, el cuarto de baño no se aparta demasiado del dormitorio...”<sup>130</sup>

---

<sup>129</sup> Para una definición más extensa de este concepto véase Mark Knapp: *La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno* – (México, Paidós, 1991) y Marco Pacori: *Come interpretare i messaggi del corpo* – (Milano: Del Vecchi Editore, 1997).

<sup>130</sup> Michel Serres, *Atlas*, (Madrid: ed. Cátedra, 1994), 28.

Por otro lado, Hall analiza cómo la distancia social entre la gente, está generalmente relacionada con la distancia física que nos aproxima o nos aleja. Esta distancia según afirma Edward T. Hall, en “Las distancias en el hombre”<sup>131</sup>, han evolucionado paralelamente al comportamiento de las personas y algunas de ellas han sido eliminadas de nuestro comportamiento habitual como, por ejemplo, la distancias de huida. Este modelo de observación le permite establecer unos comportamientos e inscribirlos dentro de cuatro tipos de distancia. Estas distancias serían subcategorías del espacio personal o informal. De todo lo expuesto no olvidemos que el sonido, la voz, la necesidad de cierta proximidad para establecer una conversación. Hall, además, dentro de estas subcategorías establece otras dos fases (próxima y remota).

■Distancia íntima: hasta los 15 cm y desde 15 a 45 centímetros.

Establece una cercanía entre los individuos que sólo suele propiciarse entre los amigos, parejas, familia, etc. Dentro de esta zona se encuentra la zona inferior a los 15 centímetros del cuerpo, la llamada zona íntima privada de la fase próxima donde se producen los contactos físicos, los actos morosos, los de lucha, los de consuelo, protección y afecto. En la fase remota, nos vemos distorsionados según la cercanía y podemos percibir el calor del otro, el aliento... Entre los norteamericanos, con los que realizó el estudio, esta distancia les producía malestar.

El filósofo francés Michel Serres define al plano arquitectónico de una morada como (1994; 39/40): “conjunto de circulaciones que favorecen las cercanías más inmediatas, salvaguardando determinados márgenes”. Es de esta forma como por medio de la planificación establecemos las

---

<sup>131</sup> Edward T. Hall, *La distancia oculta*, (Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2003 [primera edición en castellano en 1972]), 139 y ss.

distancias dentro de la casa. Las distancias dentro de espacios concretos, la distancia íntima. Antes de que existan ya se han plasmado sobre el papel para darles forma y sentido en el momento previo a su construcción.

- Distancia personal: Se da entre 50 y 70 cm cuando es próxima. La sensación cinestésica de proximidad deriva, en parte, de las posibilidades que existan para cada partícipe de alcanzar al otro con sus extremidades. A esta distancia se puede sujetar o asir a la otra persona. Estas distancias se dan en la oficina, reuniones, asambleas, fiestas, conversaciones amistosas o de trabajo. Si estiramos el brazo, llegamos a tocar la persona con la que estamos manteniendo la conversación.

Si la distancia personal es remota llega a 1.20 m. Constituye el límite de la dominación física en sentido estricto y material. A partir de esta distancia ya no se puede fácilmente “ponerle la mano encima” a otra persona. Dentro de esta distancia se pueden tratar y discutir temas de interés común para ambas partes.<sup>132</sup>

- Distancia social: se da entre 120 y 360 centímetros. Es la distancia que nos separa de los extraños. Comprende el “límite de la dominación” .En esta distancia se tratan temas de índole impersonal. Ciertas posturas frente a los otros puede mostrar aspectos de dominación. Se utiliza con las personas con quienes no tenemos ninguna relación amistosa, la gente que no se conoce bien. Por ejemplo: la dependiente, los proveedores, los nuevos empleados y su jefe, etc. Es importante el mantener la mirada pues la distancia precisa de este punto de referencia para mantenernos conectados y el tono de voz varía.

---

<sup>132</sup> Edward Hall, *La distancia oculta*, 148.

■Distancia pública: se da a más de 360 centímetros y no tiene límite. Es la distancia idónea para dirigirse a un grupo de personas. No hay una implicación entre la persona que comunica y los receptores. El tono de voz es alto y esta distancia es la que se utiliza en las conferencias, coloquios o charlas.

La mayor parte de los actores teatrales saben que a los nueve o más metros de distancia se pierden los matices sutiles de significado que se pretende transmitir por medio de la voz normal, desdibujándose, igualmente, los detalles de la expresión facial y del movimiento. Por ello, no sólo la voz, sino también todo lo demás tiene que ser exagerado o amplificado. Gran parte de las comunicaciones no verbales dependen de los gestos y de la posición del cuerpo.<sup>133</sup>

La arquitectura envuelve el devenir de una vivienda y dentro de ella las historias que día a día establecen una conexión entre el interior y el exterior de sus espacios. La chimenea como un hueco más nos da indicios de vida, de personas que se reúnen junto al calor del hogar. El humo es una señal. Conecta diferentes alturas horizontales de la vivienda como una escalera inmaterial. Esta inmaterialidad que cohesiona está presente en el hogar como lo está la distribución de los objetos y cómo nos movemos entre ellos. Cada uno en su lugar cada posición está diseñado para cada cual. Dentro hay un orden preestablecido. Aprendemos, por ejemplo, que quien preside la mesa es el padre y suele situarse frente a la puerta. Son posiciones y distancias que culturalmente nos va situando y nos muestran el orden y el lugar de cada uno en una proxémica conocida de distancias ocultas que vamos asimilando desde la infancia. Diferentes ambientes culturales también presentan diferentes

---

<sup>133</sup> Edward Hall, *La distancia oculta*, 153.

formas de distanciarnos los unos de los otros. Prioridades y preferencias. Lugares y sitios que ocupamos de manera inconsciente.

La configuración de los espacios interiores se determina a partir de una evolución funcional de los mismos. Actualmente responden a otro sistema de valores y a una serie de comodidades que facilitan el *confort* en las viviendas, que actualmente cuentan con medios para caldear, calentar, la mayor parte de las habitaciones de la casa. La mejora de los medios hace más cómodo sentirse bien en los rincones del hogar y aunque hay salas comunes para la convivencia, la casa no tiene ese centro neurálgico frente al hogar que era la clave o el punto de referencia en las amplias cocinas con sus bancos de madera. La vida puede transcurrir en otras áreas, aunque siempre hay un espacio señalado para la reunión, la charla, las comidas familiares, etc. Y cada uno tiene su lugar.

Los bajos de las construcciones no siempre conservan sus cuadras para los animales. En muchos casos su transformación se pone al servicio de otras necesidades, como el aparcamiento pues es un nuevo elemento incluido como indispensable en núcleos rurales donde el transporte público está muy limitado.

A través de las ventanas como miradores observamos el devenir de la calle. Abrimos sus hojas y establecemos una comunicación más directa. Las antiguas celosías de madera, que todavía se conservan en algunos de los pueblos (el caso más conocido se encuentra en Albarracín) dejan que se mire sin ser visto. Desde dentro podemos participar de exterior con la discreción de la intimidad soterrada propia de las culturas árabes. Hoy muchas de estas celosías se conservan sin que ejerzan el uso vigilante hacia la entrada principal de la casa para el que se las colocó o mantener una discreción más propia de otros tiempos.

La propia construcción guarda entre los gruesos muros todo el mundo interior de cada familia, sus recuerdos, su distribución y los muebles que nos permiten recrear ambientes. En los rincones, a veces, como retazos del pasado muchos objetos cotidianos se han transformado en elementos decorativos. Una tinaja, el mortero, un perol, las planchas de hierro... algunas piezas por ser reflejo de la dureza con que se vivía el día a día se han perdido, se las ha vendido o cambiado a anticuarios. Con su pérdida, tal vez, se pretendía borrar esas miserias vividas que no por ello dejan de existir en el recuerdo. El espacio personal es territorial y nos crea con nuestro tiempo interior cuando pretendemos abordar desde dentro la obra venidera.

Así unos y otros dibujamos paisajes interiores y miramos desde ellos los paisajes exteriores. Hacemos nuestros hogares más nuestros y la memoria de cada uno construye los diversos aspectos cotidianos, las pequeñas historias que dan el sentido propio de los núcleos rurales y sus pobladores. Es un tema complejo pues se enfrentan los vestigios del pasado con un espacio que mantiene enormes diferencias con las ciudades actuales pero que está desarrollando un proceso de cambio que avanzó a pasos agigantados por la influencia de los medios de comunicación.

El espacio en el ámbito de las relaciones sociales se privatizó con la familia y la separación del tiempo de trabajo y de ocio. Según Antoine Proust <sup>134</sup> el trabajo emigra fuera de los domicilios y se establece en lugares impersonales que están regidos por normativas.

Estas fronteras nos llevan a reflexionar sobre los usos de lo público y lo privado, sobre lo que queda dentro de la casa como morada y de aquello

---

<sup>134</sup> Antoine Proust., “Fronteras y espacios de lo privado” en *Historia de la vida privada* de Philippe Ariés y Georges Buby. 5 vols., (Madrid: Taurus, 2001).

que dejamos fuera como lugar social de ocio y trabajo. Esta opción está muy ligada a la diversidad cultural y los momentos históricos de cada espacio observado desde esta perspectiva. Hay un movimiento entre las actividades que se dan en uno u otro sentido.

La proxémica, en cuanto a su significado de proximidad, se extiende al espacio doméstico que nos ocupa de manera destacada. Este espacio, el doméstico entre otros, lo consideramos nuestro. Para los habitantes de espacios, aquellos en los que nos encontramos íntimamente vinculados al hábitat, el espacio es considerado una prolongación del propio cuerpo. En el medio rural la relación que establecemos es distinta a la aglomeración densa que se concentra en ciertos momentos de la vida urbana.

La ventana, como tema, resulta evocadora por las numerosas connotaciones que guarda. Hablamos de paisajes interiores en la casa y en este mundo particular, la mujer solía coser junto a ella, bordar realizar algunas tareas domésticas a la luz que por ella accedía al hogar. Se ventila y solea la ropa, se mira el devenir de la gente, la llegada de los trabajadores del campo y el propio ganado cuando regresaba de los pastos. Desde la ventana se llama a los niños para que acudan al hogar. Muchas de las tareas domésticas tienen que ver con este hueco de la fachada desde el que miramos y nos dejamos ver. Esa distancia que nos permite ver desde una posición que nos transforma en espectadores capaces de participar de lo que sucede en el exterior sin involucrarnos. Esta percepción que el ser humano tiene de su espacio físico, social, íntimo y personal es lo que nos lleva a la consideración del concepto proxémica como parte de nuestro estudio.

Entre la tradición y la cultura hemos ido definiendo los espacios tal y como los conocemos. En ellos hemos desarrollado vivencias y en cada

rincón conocido permanecen las personas que, de una u otra forma dieron vida a las estancias.

No se puede pasar de largo sin detenerse a mirar las casas con interés antropológico, artístico y social nos han marcado de alguna forma nuestro día a día. Las relaciones sociales y las relaciones con el espacio pues es en ella donde damos nuestros primeros pasos y aprendemos a establecer las distancias entre las personas y las cosas dando forma a una estructura social que nos coloca como miembros de una comunidad.

Hemos incluido el concepto proxémica que hace referencia al conjunto de las observaciones sobre la utilización humana del espacio. La proxémica, como nos señala Munari<sup>135</sup>, estudia la relación entre el individuo y su ambiente, junto a las situaciones de contacto y de no contacto entre personas. En estas distancias y acercamientos, las ventanas nos aíslan o inician la comunicación entre un espacio que se abre al bullicio de la calle, al silencio de la noche,... y otro que se cierra creando un mundo paralelo, personal, a veces compartido y otras, aislado. Nuestra concepción del mismo se diferencia de un ejemplo propuesto por el autor y que hace referencia a la casa japonesa sin muebles ni espacios definidos donde uno mueve las paredes y las ventanas son continuas, donde la habitación vale por el vacío que ofrece. La idea principal de este apartado es enlazar la funcionalidad de las ventanas con la vida cotidiana de la comunidad, es decir, de la casa con quienes la habitan. Si la ventana permanece cerrada o se abre. Se trata, por tanto, del vínculo que relaciona ambos lugares por medio del hueco arquitectónico y la ordenación espacial de la casa según la correcta habitabilidad, los lugares de paso, y dimensiones preestablecidas.

---

<sup>135</sup>Bruno Munari, *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual* (Barcelona: Gustavo Gili, 2004), 348-9.

## I.6. El lugar de las ventanas: mirar y ver.

*De la ciudad moruna  
tras las ventanas viejas,  
yo contemplo la tarde silenciosa,  
a solas con mi sombra y con mi pena.<sup>136</sup>*

Hay ventanas y balcones. Los huecos que nos permiten mirar al exterior y asomarnos para ocupar un espacio a medio camino entre la vida privada y la calle. La puerta principal, tan importante para abrir o cerrar los accesos, pone en conexión a la casa con sus alrededores a “pie llano”. Mientras en las plantas superiores es la vista quien se asoma, salvo el espacio posible que puede definir un balcón, en el acceso principal salimos y entramos a espacios amplios sin tener los límites que marcan el espacio saliente y reducido de un balcón; sin depender, para ello, de la acción de asomarnos al quicio de una ventana. En las casas de la tipología con la que se inició este estudio no son frecuentes las galerías y balconadas pues la climatología no aconsejaba el uso de las mismas salvo en aquellas cuya orientación hacia el sur abría la posibilidad de contar con aberturas mayores que las destinadas a las ventanas. Hablamos de las galerías y solanares, donde se tendía la ropa, al resguardo del frío y de la lluvia. El balcón “se asoma” y la ventana se repliega.

*La cultura integra la personalidad aislada dándole un sentimiento de seguridad en un mundo ordenado y basado en interacciones significativas. Los símbolos comunes nos capacitan para alcanzar objetos que serían inaprehensibles para el individuo aislado, dando lugar a un mundo versátil y diferenciado.<sup>137</sup>*

---

<sup>136</sup> Antonio Machado, “Caminos”, de su obra *Campos de Castilla*, 1912.

<sup>137</sup> Christian Norberg-Schultz, *Intenciones en arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1998), 52.

Las ventanas pertenecen a la arquitectura y, en torno a ellas, se ha desarrollado un mundo de sensaciones y vivencias que nos impiden limitar su campo de influencia al mero trazado geométrico de un hueco vaciado en la pared sin detenernos a reflexionar sobre los valores antropológicos que se derivan de su posición en el espacio habitado.

Las ventanas y las casas ocupan un lugar en la teoría y la práctica artística. Es allí donde se transforman en espacios de convivencia y comunicación. Inician el diálogo entre el espectador y la obra escultórica, entre el habitante que habita y el que analiza el hábitat, donde trazar recorridos a través de la experiencia directa de sentir la arquitectónica nos lleva a las intervenciones artísticas: instalaciones, obras exentas, arte sonoro... Espacios para el arte.

El crecimiento de las ciudades, en la postindustrialización, contribuyó a su alteración formal y facilitó la destrucción o sustitución de muchos de estos elementos tan arraigados en las construcciones tradicionales. Su forma y su función aportaban a las mismas una serie de connotaciones que las vinculaban al lugar. Esta evolución de formas y medios modificó la fisonomía del paisaje urbano donde nuevos materiales daban paso a un estilo diferente de construir.

Las ciudades postindustriales buscaban un encuentro más humano con el entorno en el diseño de sus ampliaciones (ensanches). Sin los cascos antiguos no existiría una identidad coherente para cada caso salvo en construcciones estrella (macro-arquitectura) como centros culturales o rascacielos que serán obras emblemáticas representativas de ciudades concretas las nuevas zonas construidas no cuentan con identidades propias, en la mayoría de los casos, dentro de un mismo país. Los periodos históricos tienen unas características definidas y este hecho se reflejan en la arquitectura marcando estilos y épocas. El racionalismo,

el mudéjar,... la aplicación de cerámica, molduras, ornamentación, vidrio... van muy unidas al gusto y las fachadas se definen creando estilo.

*Al mirar, sin embargo, proponemos una suspensión del transcurrir de lo temporal, captamos, y hacemos nuestro, ese tiempo inestable de la memoria. Lo incorporamos, por tanto, a nuestra contemporaneidad y lo hacemos partícipe en esa aventura sin cronología de la creación.*<sup>138</sup>

El crecimiento de las ciudades facilitó la destrucción o sustitución del patrimonio popular más singular por nuevos valores enfrentados a la herencia cultural de los pueblos. Por norma general, esta tipología, a la que aludiremos, se ve ligada a actividades económicas relacionadas con la agricultura y la artesanía; en general, son aquellas que denominamos tradicionales y que son anteriores a la industrialización de los oficios donde la relación entre el “hacedor” y el “consumidor” era estrecha y cercana.

La arquitectura actúa como un embalaje que envuelve los espacios interiores y éstos, llenos de los detalles cotidianos, de los objetos, de lo inmaterial del patrimonio y de la vida cotidiana, varían al modificarse los hábitos y costumbres del devenir de los tiempos. Nuevas formas de intervención dejan su huella en las marcas que diferencian lo añejo de lo contemporáneo, con la estructura regular de las nuevas construcciones y el rigor geométrico con el que se proyecta. Sin embargo, hay un gusto por mantener lo que queda como una forma de definir la identidad de sus pobladores. Sin embargo, han sido numerosas las variantes introducidas, la destrucción de casas tradicionales, la ordenación diferente del territorio

---

<sup>138</sup>Juan Miguel Hernández León, *Conjugar los vacíos. Ensayos de arquitectura* (Madrid: ABADA Editores, 2005), 37.

pero, en la mayoría de los casos, se mantiene el respeto por lo existente como un deseo que prevalece para no borrar las huellas del pasado, que con una fuerte carga más emotiva que práctica, en algunos casos significaba recordar la infancia con sus dificultades y alegrías. Por otra parte, este paisaje cuidado se ha transformado en fuente de recursos y la región que nos ocupa tiene un importante papel en el desarrollo turístico de sus recursos. En cuanto a otra de las dificultades que tuvo que afrontar una parte de la población fue la necesidad de partir, unas veces por dificultades económicas y otras por cuestiones políticas, de tal forma que la casa del pueblo suponía el recuerdo de un pasado no siempre grato y, por ello, en torno a los años setenta se trasladó una nueva concepción de la vivienda, la que para muchos llevaba implícito el concepto de prosperidad. De esta forma, la “nueva casa”, la que quiere representar la prosperidad encontrada en las ciudades, dio paso a la sustitución de la sencilla casa tradicional por construcciones de hormigón y vigas prefabricadas. Actualmente prima el respeto y la reconstrucción respetuosa del hábitat con las comodidades que tenemos a nuestro alcance.

En la casa extrapolamos el deseo de recordar, de olvidar y el nuevo estatus encuentra en la casa una imagen de referencia que queda manifiesta en un intento de jerarquización moderno. Al volver, esta nueva casa es el reflejo del nuevo estatus aunque visto desde un análisis externo representa, en muchos casos, un reflejo de la importancia que se da a las “apariencias” en las poblaciones pequeñas. Con frecuencia, enseñar la casa a los invitados es una forma de mostrar esta actitud.

La arquitectura popular frente a la Arquitectura tiene una marcada diferencia en la autoría. La popular es un producto anónimo y colectivo. Surge de una sociedad concreta donde las necesidades definen sus

formas al servicio de su carácter funcional y del lugar al que pertenecen, enmarcadas dentro del momento histórico que las ordena con las características de una época y su tipología. Con estos rasgos se ha generado un amplio catálogo de variantes muy significativas, dentro de la sencillez de los medios con los que cuentan. Lo común a todas ellas es su funcionalidad, que atiende a la economía de carácter agropecuario y en la mayoría de los casos de subsistencia. En este estudio hemos seleccionado un área enclavada en el medio rural de montaña con los agrupamientos que generaron una región concreta como es la Comunidad de Albarracín. De ella estudiamos los valores antropológicos para reflexionar sobre su función al servicio de unos condicionantes socio-económicos y profundizar en sus posibilidades como generadoras de valores tanto simbólicos como representativos de un modo de vivir y de adaptarse a los condicionantes del medio geográfico donde se ubican las construcciones donde se sustentan. Estos datos ampliados fueron publicados en el libro *Por la ventana. La prosémica del espacio*<sup>139</sup>.

La función de la arquitectura para el hábitat es servir de cobijo para el ser humano y los animales con los que convive; protege de la intemperie: del frío, del calor, del agua de lluvia y de la nieve. Crea un espacio interior donde lo cotidiano se adapta al medio y la vulnerabilidad de las personas se ve atenuada. Ligado a este aspecto viene la comunicación cultural que se engloba en el patrimonio inmaterial de los lugares.

La arquitectura construye un lenguaje formal que comunica un peculiar mensaje, del que podemos tomar varios factores en consideración:

---

<sup>139</sup>Carmen Martínez samper, *Por la ventana. La prosémica del espacio* (Tramacastilla, Centro de Estudios de la Comunidad de Albarracín (CECAL), 2008).

- 1º. *Que las formas arquitectónicas entrañan un lenguaje y un contenido significativo de por sí, formas que incluso pueden ser consideradas en términos gestálticos (psicología de las formas).*
- 2º *Que el mensaje y significado arquitectónicos no pueden desvincularse del contexto humano, social y simbólico que los creó.*
- 3º *Otra de las consideraciones es la del cambio de significación a lo largo del tiempo y de la evolución de la sociedad.*<sup>140</sup>

Para desarrollar esta investigación hemos analizado las ventanas de los pueblos de la provincia de Teruel, concretamente las pertenecientes a la sierra de Albarracín, dentro de su Comunidad (un ente administrativo formado por veintitrés pueblos de los que Albarracín es cabecera). Con ellas, nos aproximamos a la arquitectura tradicional cuya traza está supeditada al clima, entre uno de los aspectos determinantes a la hora de diseñar los aspectos formales. Todo ese proceso de observación se fue formulando a través de la escultura y las piezas realizadas eran un compendio de conceptos y experiencias aprendidas durante las fases de trabajo.

En esta investigación ponemos de manifiesto el interés que los huecos arquitectónicos, en concreto, por las ventanas cuya dimensión connotativa permite analizarlas más allá de lo meramente formal. Su calidad plástica, además de su valor antropológico, les proporciona el atractivo sugerente como protagonistas de numerosas intervenciones artísticas en distintas disciplinas. Son los ojos de la casa. Nuestros ojos y nuestras palabras.

Los muros exteriores cierran los espacios interiores con una diferencia de grosor muy marcada. Su espesor queda patente en el espacio que distancia la abertura exterior con el lugar que ocupa la carpintería. Entre

---

<sup>140</sup> Juan Francisco Esteban Lorente, "Arquitectura". En *Introducción General al Arte* (Madrid: Istmos, 1980), 27.

el plano de la calle y el de la casa, es decir, las dos caras del muro, pueden aplicarse distancias desde cuarenta a ochenta centímetros y esta forma de preservar el calor de la casa también subraya la intimidad de la misma. Un dato a tener en cuenta es que en esta región las variaciones térmicas llegan a veinte grados de diferencia entre el día y la noche.

En el emplazamiento de la vivienda y en la propia vivienda aparece la arquitectura como un ente inseparable del lugar. Dependen del entorno, del aprendizaje adquirido, de la experiencia acumulada. Esa adaptación al medio permitía conocer los recursos que tenían a su alcance y se establecía una ligazón entre el hombre y su entorno. Entre las soluciones plásticas y la organización espacial en las que primaba el sentido común, que posteriormente se observa desde un punto de estético.

La remodelación de los volúmenes y los huecos ha sido importante en número de intervenciones, con el deseo de adaptar a la modernidad unas estructuras cuyo cambio de uso convertía en vulnerables, incluyendo contrastes tan evidentes que resulta fácil identificarlos. Estas alteraciones no respetan el urbanismo local, ni su arquitectura, ni la memoria de sus verdaderos dueños. Nos encontramos frente a una arquitectura “industrial” en una estructuración que no lo es.

La construcción ha generado nuevas formas de definir los espacios domésticos pero no se resuelve la problemática local de las gentes y su hábitat. Una forma de mantener la economía de una parte de la población depende, en muchos casos, del respeto y el mantenimiento de la identidad de cada núcleo, que se pone al servicio de quienes desean de disfrutar de un medio singular, y que marca líneas de actuación reconocidas a nivel internacional, al encontrar en los estilos más cuidados la definición apropiada de un conjunto concreto y unas señas de identidad propias. Señalar en este sentido la propuesta a formar parte del

Patrimonio de la Humanidad a la ciudad histórica de Albarracín. Ejemplos de núcleos rurales con características que definen su fisonomía también los encontramos en el Pirineo, cuyas particularidades arquitectónicas deben estar en los Pirineos y las de los pueblos serranos de Teruel. Y estas mezclas tan heterogéneas se han dado. Sin embargo, son excepciones, y por ello Ródenas sigue siendo rojiza y sorprendente como la piedra arenisca que le rodea, utilizada en la construcción de sus casas y calles; Orihuela del Tremedal es blanca como la cal que cubre sus fachadas, y el perfil de la Iglesia de Pozondón se define desde la lejanía con su torre, que más que campanario es una torre almenada para vigilar y proteger. La población de Jabaloyas es un viajar en el tiempo y nos invita a ver a través de sus ventanas góticas aún vigentes en su conjunto.

La casa tradicional en el mundo rural está adaptada al medio donde se ubica. La utilización de materiales constructivos propios de la zona facilita su adaptación al medio y permiten superar dificultades climáticas, necesidades económico-sociales además de participar de una herencia cultural propia. Con todo ello, las construcciones forman parte de un paisaje en el que se integran sin grandes contrastes. En algunos casos se identifica de tal manera que se mimetiza con él. Sin embargo, en los pueblos analizados apreciamos la existencia de una diversidad constructiva lógica, aunque prevalece cierta semejanza por la equilibrada utilización de los medios materiales del entorno. La casa, en sí misma, no es un hecho aislado. Junto a ella una serie de estructuras auxiliares y edificaciones rústicas, ligadas a la economía del medio, aportan al urbanismo rural la unidad y armonía, que acompañados de una funcionalidad necesaria resulta sorprendente.

Las ventanas forman parte de la ordenación cromática y formal de las fachadas; aportan un ritmo compositivo donde los llenos y los vacíos se

alternan en una disposición que, aunque funcional, parece ser fruto del azar. Esto puede observarse en la arquitectura tradicional porque en ella las ventanas alternan su tamaño entre las aberturas grandes y las pequeñas. Las rejas que las cierran y protegen están dotadas de una ornamentación y un diseño distinto dentro de una misma fachada. No existe una homogeneidad preconcebida en un proyecto técnico previo a la construcción. En cambio, en las edificaciones donde se albergan comunidades de vecinos las fachadas siguen un diseño homogéneo y repetitivo. Ambas fórmulas de habitabilidad parten de planteamientos distintos en los que la individualidad se contempla desde una perspectiva diferente vinculada a la gestión de los espacios.

Nos ocuparemos de las ventanas como elemento arquitectónico con el que se ha dado solución a la necesidad de iluminación y de renovación del aire en los interiores de los espacios habitados. Para ello, las personas han practicado huecos en los muros por los que se puede conectar el espacio privado de la casa con el exterior de la misma. Su presencia establece la dialéctica entre el espacio interior y el espacio exterior de las construcciones como una constante en el hábitat humano; esta dialéctica proporciona un vínculo entre ambos espacios y establece la comunicación por medio de las puertas y de las ventanas. Estos dispositivos hacen que la separación sea relativa o absoluta según decidamos que los espacios se abran o cierren.

En la etimología del vocablo “ventana” encontramos el sentido de la palabra, el origen de su sonido y el supino de ‘venio’ es *ventum*, de donde procede *ventus,-i*, que dio en castellano *viento*. Algo parecido sucede en inglés, *window*, y su raíz *wind*. El sentido de llegar lo obtenían los latinos con el prefijo *ad-*, formando el verbo *advenire* (*advenio,-is*), a partir de cuya forma supina *adventum*, se derivaron palabras castellanas como

*adviento y advenimiento*.<sup>141</sup> Tal aportación nos conduce a los espacios donde la espera y la ventana se entrelazan. En diversas culturas son espacios destinados a las mujeres donde lo cotidiano se torna tema para dar sentido a unos lugares que conservan la raíz de las costumbres cuya prolongación en la espera genera la condición femenina dentro del propio hogar. Mientras para nosotros “venir” contiene “ventus,-i” para los clásicos su significado se amplía para centrarse en tiempo de espera, tiempo de adviento. Y en ello imaginamos las escenas de los interiores de Vermeer donde la serenidad de las escenas parece hablar de un tiempo de secuencias lentas.

Detrás de las ventanas se oculta o se muestra lo que es y lo que no es conveniente. En el convento, en ese con-venir, no siempre las ventanas son convenientes, o por lo menos su uso está regido por un orden moral de comportamiento y convencionalismos. Pero también en la sociedad rural de fuerte raigambre cultural se tenía espacial cuidado en su uso indiscriminado. Esta imagen es una constante en la literatura y tenemos un ejemplo de *La casa de Bernarda Alba* donde el espacio interior de la casa, por el cumplimiento de un luto riguroso, se transforma en una condena para las mujeres, en la asfixia que sufren las hijas de Bernarda Alba y que con tanto dramatismo expresa la obra de Federico García Lorca. Una obra de 1935 que refleja la opresión y el control establecido entre el simbolismo y la tragedia muestra en las ventanas como un filtro y un límite.

***Bernarda:*** (...). *En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Haceros cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y*

---

<sup>141</sup> Estos textos han sido extraídos de los libros de Ricardo Soca *La fascinante historia de las palabras* y *Nuevas fascinantes historias de las palabras*. Disponible en web: <http://etimologia.wordpress.com/2006/12/12/ver/>. (Consultado el 20 abril de 2012).

*ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo. Mientras, podéis empezar a bordaros el ajuar.*<sup>142</sup>

Hay una serie de características propias de la arquitectura popular que la definen frente a la considerada culta: <sup>143</sup>

- Enraizamiento en la tierra y en el pueblo.
- Predominio del sentido utilitario.
- Ligazón a la tradición de la zona.
- Sentido común.
- Solidez constructiva.
- Sencillez.
- Empleo de materiales naturales.
- Simplicidad de recursos constructivos y economía de medios.
- Espontaneidad.
- Intemporalidad.
- Búsqueda de perennidad.
- Importancia de las construcciones accesorias.
- Vitalismo.
- Carencia de intenciones especulativas.
- Nula voluntad de representatividad y de monumentalidad.
- Ausencia de confort (busca cubrir las necesidades básicas).
- Adaptación al medio.
- Carácter rural.

---

<sup>142</sup>Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba. Drama de mujeres en los pueblos de España*. (Acto primero), 9, <http://www.espacioebook.com/ebook.aspx?t=La+casa+de+Bernarda+Alba>. (Consultado el 20 de marzo de 2015).

<sup>143</sup>Escar Hernández, “La arquitectura ante la conservación del espacio natural”, [Ponencia]. *Cederul*, X Simposio sobre cooperativismo y desarrollo rural: “Patrimonio natural y cultural y desarrollo rural”. Morillo de Tou, Huesca, 1997, [www.cederul.unizar.es/revista/num01/p.22.htm](http://www.cederul.unizar.es/revista/num01/p.22.htm). (Consultado el 29 de noviembre de 2010).

- Más interés volumétrico que espacial.

A este tipo de construcciones las distingue un equilibrio entre la forma y la función, que comienza a tenerse en consideración y a revalorizarse, por encima de las transformaciones tipológicas de los paisajes rurales y patrimoniales. Se han tomado como objeto de estudio por toda una serie de connotaciones que hacen de ellas testigos de diferentes épocas. Las ventanas son soportes de simbología y memoria, de tradición y cambio.

¿Cuáles son los principales condicionantes que las definen dentro de una tipología? Entre otros, podríamos destacar:

1. Climáticos.
2. Entorno geográfico.
3. El devenir histórico.
4. Las motivaciones económicas.
5. Las motivaciones sociales.

En las agrupaciones rurales de casas y personas, los animales como parte indispensable de la economía y del estilo de vida, compartían en muchos casos la vivienda con sus propietarios. En las viviendas se reservaba la planta baja para las cuadras donde se resguardaba a los cuadrúpedos. Si el ganado pastaba fuera del núcleo rural, se construían las parideras (también los “torrucos” o refugios de pastor, situados en el campo, contruidos con piedras irregulares formando una bóveda, para el resguardo) por la necesidad de refugio en el monte o para cuando permanecían varios días en los pastos más alejados. Las cuadras, en los bajos de las casas, permitían aprovechar el calor emanado por las bestias y, a su vez, tenerles protegidos ya que su mantenimiento era clave para la economía familiar. Estas tipologías en las edificaciones son una prueba tangible de la arquitectura local. Una casa central con su anexo (corral o patio). Actualmente, se conservan muchas de las construcciones con su

aspecto original y nos permiten observar el sistema constructivo, los elementos y materiales utilizados. Las que están parcialmente derruidas nos muestran sus estructuras y cómo se iban integrando los elementos sustentantes en el conjunto de la obra. Maderas, yesos, piedras, cal, hierro... Y las ventanas, que aparecen con sus tonalidades perdidas, veladas, repintadas, dentro del aspecto ajado de la madera vieja y el hierro oxidado, son otro aspecto que reúne las características de una tipología en la que los materiales del paisaje forman parte de la construcción estableciendo un nexo entre lo urbano y su entorno. Una mimesis, una simbiosis, una imbricación de formas y medio.

A través de las ventanas la luz accede a la vivienda y se ventilan los espacios interiores; además nos situamos para mirar. Entre celosías y visillos preservamos la intimidad de la casa en la que se aloja un mundo eminentemente femenino, que ha transformado su espacio en un lugar familiar y propio repleto de sensaciones tales como aromas, colores, texturas y los sonidos que recorren las estancias permitiendo, en algunos casos, traer a colación los recuerdos y la memoria.

*Las ventanas, los ojos de la casa, representan de alguna manera la forma de cómo nos asomamos al mundo y, en este abrir o cerrar los párpados, guardamos nuestro espacio privado de forma similar a como protegemos nuestros sueños con los ojos entornados.<sup>144</sup>*

En las ciudades europeas las ventanas y las puertas son elementos clave para la articulación de los espacios. Junto con los materiales y la volumetría definen un contexto concreto para cada lugar. El proyecto

---

<sup>144</sup> Carmen Martínez Samper, *Por la ventana. La prosémica del espacio* (Tramacastilla: Centro de Estudios de la Comunidad de Albarracín (CECAL), 2008), 15.

arquitectónico no puede obviar esta realidad ya que la organización social, económica y cultural es una referencia que nos conduce a la comprensión de cómo la edificación de los espacios habitables y los resultados de la misma definen el entramado urbano de cada espacio y las relaciones que surgen entre los mismos. Su conservación o reedificación son el reflejo de toda manifestación cultural y la aparición de nuevas formas, que en algunas ocasiones no se han adaptado a las ya existentes, exhiben una mezcla disparatada (por ejemplo cerramientos con carpinterías de aluminio tras rejas de forja del siglo XVI) de elementos difícilmente conjugables, introduciendo elementos *kitsch* en el patrimonio.

La ventana ha marcado buena parte de la estética de los lugares donde la mayoría de los espacios se convierten en hábitat, morada y cobijo. La importancia como reflejo de los habitantes de la casa queda patente por múltiples detalles ornamentales y de uso cotidiano. Ya sea un tendedero de ropa limpia, los ornamentos florales o festivos, cada detalle es una aportación y forma parte de un lenguaje con lo que los humanos comunicamos.

La ventana en las principales construcciones tiene la “firma” del autor de la construcción, del edificio. Este hecho enlaza con la importancia de los mismos a la hora de su clasificación y, por lo general, corresponden a la arquitectura civil y a la religiosa, quienes han demandado estas obras a lo largo de la historia. En ellas, es necesario contar con un proyecto presentado por un arquitecto responsable de la planificación y control de la ejecución de la misma. Un maestro de obra, un responsable de primer orden, que cuidaba su crecimiento hasta cerrar el gran vientre de la construcción. No es lo más habitual en las construcciones con carácter rural.

El albañil o *al-banná* (del árabe, constructor) es el personaje que aplica las materias que desde su entorno ha sabido dominar con habilidad y el conocimiento de un oficio que se aprende a base de practicarlo. Su tarea es anónima en muchos casos; la escasa importancia del inmueble pasa por dejar desapercibida y olvidada su intervención. Dejan más huellas el cantero o el herrero porque la finalidad ornamental tiene mayor reconocimiento que la funcionalidad de la casa en sí misma. En algunas ocasiones los propietarios trabajaban como ayudantes del maestro a modo de peones. Así se definía cada conjunto, que se enclavaba en la arquitectura popular de esta comunidad. El entorno marcaba el proceso y la estética que aún perdura con el paso de los años.

Espacios para habitar son los enclaves sociales donde las personas encontraron su sitio adaptándose al lugar y logrando encajar el espacio urbanizado dentro del paisaje natural que lo enmarca. Un paisaje, que en nuestro caso, queda definido y estructurado con un condicionante climático que recoge las dificultades invernales como baluarte de nuestra arquitectura vernácula.

¿Por qué nos referimos al anonimato a la hora de agrupar a estos elementos? Precisamente por el escaso valor concedido a la autoría o a que ésta sea conocida por un grupo reducido de personas, por vínculos familiares o de vecindad. Si se rompe la transmisión intergeneracional el dato desaparece. Su escasa importancia conlleva su pérdida o su remodelación. La ventana como seña de identidad y de conocimiento nos anima a llevar a cabo este estudio e investigación que pretende situarla en un lugar destacado como referencia dentro de los múltiples conceptos que baraja el lenguaje escultórico.

Este modo de iniciar su estudio desde una aproximación a la arquitectura tradicional como fuente de referencia, nos permite estructurar

los elementos analizados y ampliar su valor antropológico y etnográfico con el tema llevado al arte. Con ello, nos referimos a los autores en cuya obra se ha tratado el tema de la puerta y la ventana. En estos casos, el autor o autora al igual que el arquitecto, son conocidos por las obras que proyecta y a las que documenta por medio de publicaciones, exposiciones, catálogos y críticas.

También la ventana es “finestra”, del francés *fenêtre*, que en castellano evolucionó hacia el verbo *defenestrar*, cuyo significado encierra lo más trágico de la ventana, en su relación con el espacio exterior. Defenestración es el *acto de arrojar algo o a alguien por una ventana*. También tiene el sentido de destituir o expulsar drásticamente a alguien de su cargo o puesto.<sup>145</sup>

Las ventanas han servido de fuente de inspiración en el cine, la fotografía, la literatura, la música, la pintura e incluso han estado representadas en escultura que las adoptó de la arquitectura en su función comunicadora y dialéctica. También hablamos de ventanas como parte de nuestro vocabulario habitual en actividades relacionadas con la informática como una herramienta de trabajo. La ventana virtual del ordenador, la pantalla sobre la que abrimos y cerramos “ventanas” continuamente para acceder a la información, a nuestros documentos... a la acción casi mágica que nos ofrece la era de la información y que permanece latente en el ordenador, la computadora, nuestro archivo de sobremesa o portátil. Las ventanas, como sistema operativo, han convertido *windows* en un término que se ha incorporado al lenguaje universal adaptando su pertenencia a una terminología técnica a lo cotidiano.

---

<sup>145</sup>Diccionario de la Lengua Española, 23ª ed., s.v. “defenestración”.

Lamentablemente, estos elementos ricos en connotaciones han sido desatendidos. De ahí que esta aportación pretenda iniciar una reflexión sobre la importancia de los mismos en la cultura de los pueblos. El interés plástico de las ventanas no se reduce al lugar que ocupan dentro de la vivienda o el paisaje urbano ya que son punto de partida para generar novedosas intervenciones artísticas tanto en la literatura, la fotografía, el cine y el arte en general. En estas disciplinas las ventanas permitieron definir el punto de vista.

Las transformaciones de las ventanas, desde los cambios en sus formas y dimensiones hasta los materiales que las delimitan y la manera de cómo han sido aplicados, representan, por una parte, la falta de sensibilidad hacia este elemento arquitectónico tan singular como cotidiano y, por otra, han contribuido a que este estudio se nutra de ellas y se llene de luz gracias a quienes han sabido mantener el valor que adquiere lo cotidiano en el patrimonio cultural de la mayor parte de la arquitectura tradicional.

La observación y la recopilación de imágenes nos ha permitida detectar la pérdida de elementos propios de la cultura popular. Este punto nos lleva a replantear una revitalización de las ventanas y las rejas por los interesantes matices que encierran y las nuevas posibilidades expresivas que se abren a través de ellas. En todo ello encontramos una serie de matices que permiten estudiar el hueco arquitectónico y su relación con el lenguaje escultórico donde las relaciones espaciales y volumétricas subrayan el interés de este concepto.

*Mirar desde dentro* es una acción que está supeditada a la posibilidad de abrir un hueco en los muros, aprovechar la transparencia del cristal o asomarnos a la puerta o ventana. Es un no-negarse a la luz y romper con la opacidad de los materiales de la casa a base de aperturas y

transparencia. Esta introspección supone situarnos frente al marco de la ventana y saber que la mirada traspasa la rigidez del cristal. Su presencia limita el contacto directo de nuestra piel con el aire exterior. Algo invisible nos impide sentir la sensación del “a fuera”. Su transparencia diluye la materia frente a la luz y se abre hacia el horizonte. Detrás de la ventana, y a través de su marco, obtenemos una visión desde una perspectiva cónica muy diferente a la analizada en los cuadros cubistas.

La arquitectura del siglo XX, con la inclusión del cristal como elemento constructivo, ha raptado una parcela del exterior por medio de la transparencia y el reflejo. Con estas cualidades una estrecha relación entre la transparencia del cristal y la virtualidad de las imágenes que, como una segunda piel, se adhiere a las fachadas, en una estrecha colaboración entre los avances técnicos y los tecnológicos. Las fachadas se transforman en muros transparentes, en ventanales de techo a suelo, en pantallas digitales, como podemos contemplar en la destartalada ciudad de los Ángeles<sup>146</sup> o muros-espejos que diluyen la materialidad de la construcción con el reflejo del entorno paisajístico, que parece colaborar en una integración de irrealidades reflejada. La verdad que vemos es un reflejo. De nuevo es la luz quien inicia y termina este diálogo. Pero no las horas. No se divide el día y la noche, las ventanas se abren más allá de lo físico. Las propiedades de ver a través del cristal de la ventana se ampliaron por medio de la tecnología y encontramos ventanas que son pantallas que muestran nuevos espacios nacidos de una realidad

---

<sup>146</sup> En *Blade Runner*, película dirigida por Ridley Scott, la acción sucede en un improbable 2019 en el que Rick Deckard es un cazarrecompensas que debe eliminar a cuatro replicantes que intentan escapar a su programado final. Estos androides, además de su apariencia humana, están dotados de emociones gracias a que se les han implantado una batería de recuerdos falsos. La acción sucede en una destartalada ciudad de Los Ángeles. Véase: [http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/24/cd/m6\\_2/blade\\_runner.html](http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/24/cd/m6_2/blade_runner.html). (Consultado el 16 marzo 2014)

diferente a la conocida. Ya no sólo nos asomamos al paisaje cambiante que queda fuera de la casa sino que hay dentro de las ventanas un espacio virtual para asomarnos a las ventanas donde el espacio no es palpable sino imaginable y reconocido por nuestro conocimiento de individuos que se enmarcan en el contexto virtual de las apariencias y los nuevos sin-límites.

La arquitectura por medio del uso del vidrio ha incluido un material que deja desnudos los espacios contenidos en este continente transparente. Los muros adquieren el componente inmaterial para los sentidos. Las ciudades se transforman cuando los muros se convierten en pantallas gigantes donde las imágenes generan otro tipo de ciudad donde los muros son pantalla. Unas veces con proyecciones de imágenes como sucede en ese universo que nos muestra el film *Blade Runner*. En 1982 esta película es una ilusión de seres alterados genéticamente, virtuales, réplicas del ser humano en un ingenio robotizado como Nexus, que se escapa al control humano. En ella, paisajes urbanos inquietantes nos sumergen en una virtualidad trasladada al siglo XXI, como una temporalidad futura y lejana. Aparecen muros dinámicos donde anuncios gigantes dominan la superficie, como sucede en algunos de los contextos (por ejemplo, el de Pan Am. Ver *imagen 34*). Un fondo para una ciudad sumida en el caos y dominada por la luz artificial y las imágenes comerciales de la publicidad. Algunos de los dibujos preparatorios de la película se publicaron en *Blade Runner Sketchbook* con las ilustraciones de Syd Mead.<sup>147</sup>

La sensación de desaparición, que se genera por medio del muro pantalla y la transparencia, daba pie a un sentimiento de deshumanización.

---

<sup>147</sup> *The illustrated Blade Runner*. Acceso el 17 de enero de 2013, [http://issuu.com/futurenoir/docs/bladerunner\\_sketchbook/61](http://issuu.com/futurenoir/docs/bladerunner_sketchbook/61).

El poder de la multinacional, del mensaje comercial y de la tecnología, diseñaba una idea distante de la que nosotros tomamos como punto de partida. En nuestro caso, el espacio que nos interesa es humano y cercano. Las relaciones humanas que se venían estableciendo con el medio nos hacían recordar y rememorar la idea de hogar y familia. Sin embargo, la sensación de desarraigo no puede obviarse. Sobre la arquitectura de la transparencia, el arquitecto Jean Nouvel, *plantea la materialización del tiempo – de momentos o instantes de tiempo – manipulando la percepción de la obra hacia la idea de inmaterialidad o de desaparición de la realidad. Esta aproximación define una configuración mínima del espacio donde la fachada tradicional es reemplazada por una membrana sensible y sofisticada de pantallas y superficies, de imágenes y textos.*<sup>148</sup>

La realidad es compleja y la propia apertura, la desaparición de los límites, engrandece al individuo o lo hace diminuto e indefenso dentro de una sociedad mediática, global y de simulación. La posición en esta pirámide sigue un diseño escalonado donde la posición del individuo se articula según una minoría perteneciente a la sociedad avanzada tecnológicamente.

El hábitat humano ha sufrido importantes cambios y muchos de ellos tienen su referente en la propia arquitectura: “En arquitectura, transparencia está relacionada a la idea de ‘mirar a través de’ usando el vidrio como material esencial para lograrlo o como material para lograr una continuidad espacial entre interior y exterior, y mas allá de sus

---

<sup>148</sup> Hernan Barria Chateau, “Desde la transparencia a la desaparición de la arquitectura”, *Arquiteturarevista* [en línea] 2007, 3: 26. Enero-junio de 2007. Acceso el 17/01/2013, [http://www.arquiteturarevista.unisinos.br/pdf/ART02\\_Chateau.pdf](http://www.arquiteturarevista.unisinos.br/pdf/ART02_Chateau.pdf)

cualidades técnicas, como analogía para aspirar ‘meta’ significados arquitectónicos”.<sup>149</sup>

El hecho, la acción de mirar desde el interior, encuentra en el límite del muro y la existencia de las aberturas la posibilidad de lo permisible y alcanzable. Esta idea, que se va fraguando paralelamente a la aplicación de nuevos materiales, constituye nuevos retos y las posibilidades que el vidrio aporta a la arquitectura. El vidrio reduce el espesor del muro, de la fachada, que por otra parte se transforma en una superficie a la que le imprime cualidades de desmaterialización y posibilidades reflectantes. Las propuestas de los arquitectos Mies van der Rohe y de Gropius son un hito en este sentido, junto a Hermann Muthesius, y representan los nuevos avances técnicos junto a las posibilidades que el vidrio ofrece a la nueva idea de fachada.

*[...] es la desaparición del muro exterior – el muro, que por miles de años fue hecho de materiales sólidos, tal como piedra, madera o barro. Pero en la actualidad, el muro exterior no es más que la primera impresión que uno tiene de un edificio. Es el interior, los espacios en profundidad y la estructura que los delinea lo que uno comienza a apreciar a través de los muros vidriados. Este muro es casi imperceptible, y sólo puede ser visto cuando hay luces reflejadas, distorsiones o efectos de espejo.*<sup>150</sup>

La arquitectura ya no es una construcción de materiales sólidos para el cobijo y protección de las personas sino que en algunos casos es el

---

<sup>149</sup> *Ibid.*, 21.

<sup>150</sup> En Hernan Barria Chateau, “Desde la transparencia a la desaparición de la arquitectura”, *Arquiteturarevista* [en línea] 2007, 3: 23. La cita hace referencia a la introducción que Arthur Korn realiza en su libro *Glas im Bau und als Gebrauchsgegenstand*, publicado en 1929 y que viene referenciada en este artículo.

habitáculo donde nuevas ventanas se han instalado para dotar de nuevas connotaciones a las ventanas dentro y fuera de los espacios surgidos a través del vidrio y de la virtualidad desarrollada bajo el impulso de nuevas tecnologías. Fronteras o límites que desaparecen a través de las redes y la idea del paso del tiempo, se mide en instantes e inmediatez. Las personas y su realidad más próxima, se pierden y se encuentran entre sus recorridos diarios, carentes de connotaciones reales, ya que nos guían las imágenes de las diversas pantallas, vallas publicitarias, grandes escaparates y relegamos el paisaje real, el que aporta aromas, color y textura, a un plano secundario, cuya percepción depende de los medios tecnológicos, sin distancias establecidas por la realidad palpable que nos rodea.

Antes de entrar en la casa tradicional nos acercamos a su estudio desde la perspectiva y el análisis del espacio como concepto arquitectónico. Este concepto de “espacio” es muy amplio dependiendo de las perspectivas desde las que se analice.

*En la actualidad, estos argumentos conllevan nuevas interpretaciones arquitectónicas y nuevos significados con relación a la era de la información: continuidad-discontinuidad, materialidad-inmaterialidad, gravedad-ingravedez, interior-exterior. Mediante el vidrio, la luz y las tecnologías digitales, la arquitectura utiliza transparencia, luminosidad e información. La importancia que se otorga al vidrio y a la transparencia como metáfora de lo inmaterial ha anticipado los edificios mediáticos y los espacios interactivos de fachadas y pantallas electrónicas, en donde y de acuerdo a Virilio, la pantalla ha llegado a ser el límite actual de la arquitectura: el ‘último muro’(en Beckmann, 1998). La idea del muro sólido se ha transformado en una pantalla para la proyección de imágenes, la ciudad está siendo imaginada para la exhibición de información audiovisual*

*y la arquitectura contemporánea está cambiando el significado de su cuerpo: la arquitectura tiende a ser fusión, confusión y finalmente desaparece.*<sup>151</sup>

El espacio puede calificarse atendiendo a las actividades humanas que se desarrollan dentro de él.

*El espacio arquitectónico no es sólo un espacio tridimensional, sino que desde un principio entra a jugar en su concepción una cuarta dimensión concebida como tiempo-movimiento, es decir, recorrido; la creación y, por consiguiente, su experimentación -verdadera meta de la arquitectura - requieren un tiempo y un movimiento, así como un esfuerzo.*<sup>152</sup>

Resulta muy difícil hacer simultáneos los espacios de interior y los del exterior. Podemos a través de un hueco ver fragmentos de uno desde el otro. No es fácil representarlo en pintura. Algo más próximo es el efecto conseguido en el cine, los cambios de escena y el hilo conductor de la historia que facilita una comunicación, más próxima en el aquí y el ahora, y en el allí fuera, que llega después. Pero el arquitecto debe trabajar con esta bilateralidad y es el que más se aproxima a la representación bidimensional del mismo. En sus líneas, como límites, aparecen estos dos conceptos simultáneamente. Las sensaciones no son la representación realista de una imagen fotográfica, ni al realizar la lectura, para la que debemos estar preparados intelectualmente, vivimos las sensaciones que un espacio interior nos hace experimentar de protección de vacío de

---

<sup>151</sup> Hernan Barria Chateau, “Desde la transparencia a la desaparición de la arquitectura”, 26.

<sup>152</sup> Juan Francisco Esteban Lorente, “La arquitectura” en VVAA, *Introducción General al Arte*, Madrid: Istmos, 1980, p.79.



46 Giotto, *El anuncio a Santa Ana*, 1303-05  
Pintura al fresco. Capilla de los Scrovegni. Padua.



47 Francis Bacon, *Tres estudios de Lucian Freud*, 1969  
Tríptico. Óleo.  
198 x 145 cm

hogar. En los planos hay un esquema técnico, bidimensional, frío, y meramente lineal, diseñado con un lenguaje propio.

No se puede estar dentro y fuera a la vez. Carecemos de este poder de simultaneidad. Podríamos imaginar y transportarnos mentalmente pues en muchos casos al observar el exterior debemos imaginar la posibilidad de espacio interior que queda al otro lado. El espacio exterior en arquitectura reúne la idea de organización de volúmenes y el espacio interior es el hueco que se guarda dentro. La casa, de esta forma, será considerada una caja unas veces construida de material opaco y otras de vidrio transparente como sucede. De esta forma la arquitectura se expandió por medio de la transparencia y el reflejo elaborando pabellones de cristal y casas transparentes. Se trata de un tema en el que desde el arte se ha intentado dar una respuesta en diferentes épocas. Recordemos la radical apertura del muro de Giotto en uno de los frescos de la Capilla Scrovegni(Padua):

*El anuncio a Santa Ana*, o la sutileza y dureza de Francis Bacon en *Tres estudios de Lucian Freud*, donde las líneas delimitan, casi conceptualmente, el habitáculo refiriéndose al aislamiento.

Beatriz Colomina en su libro *Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas* aporta señala como Le Corbusier en la *Ouvre complète* da una descripción de la entrada de la villa La Roche:

*Entramos: el espectáculo arquitectónico se ofrece inmediatamente a la mirada; seguimos un itinerario y se abren una gran variedad de perspectivas; jugamos con la influencia de la luz que ilumina los muros o crea penumbras. Las ventanas abren perspectivas al exterior donde encontramos una unidad arquitectónica. En el interior, los primeros intentos*

*de policromía, basados en las reacciones específicas de los colores, permiten el “camuflaje arquitectónico”, es decir, la afirmación de ciertos volúmenes o, por el contrario el “camuflaje arquitectónico”, es decir, la afirmación de ciertos volúmenes o, por el contrario, su desaparición...Porque “entrar es ver” ya que “los ojos modernos se mueven.”<sup>153</sup>*

En la observación desde el hueco no se experimenta la misma sensación desde el exterior que desde el interior, donde estamos rodeados por límites, la luz emite unas sensaciones tamizadas o intensas... dependiendo de las características interiores y de orientaciones que se concretan en el hueco desde el cual nos asomamos o detrás del que experimentamos la naturaleza cambiante de la luz, del espacio donde intimo del hogar, la inevitable sensación de soledad, de espera... de atardecer, de bullicio o el más doloroso de los silencios hasta el más reconfortante. Dentro o fuera. ¿Uno es excluyente del otro o son complementarios?

El ser humano manifiesta su necesidad de espacio. Son importantes nuestras sensaciones frente a él; la búsqueda de su conocimiento; el intento de comprender el porqué de su existencia y la dependencia lógica que nos ata y nos desata de él y a él. Gobierna, en cierto modo, esta necesidad de cobijo más allá de la temporalidad de nuestra existencia.

El concepto como experiencia no se limita a la expresión lineal descrita en los planos por el arquitecto, cuya formación especializada le hace ser el artífice intelectual de esta “escritura” y a través de su dibujo planimétrico, de su orientación, de las leyendas... llegar a comprender el pasado, sus formas de acotar los fragmentos de suelo que se integran

---

<sup>153</sup>Beatriz Colomina, *Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas* (Murcia: Cendeac, 2010), 19.

dentro de un conjunto construido, su restauración, la función diferente a la que se adecua el edificio (con el paso del tiempo) para, en muchos casos, mantenerse “vivo”.

Le Corbusier, como señala Beatriz Colomina<sup>154</sup>, considera que el espacio no es interior ni exterior en el sentido tradicional. Se trata de un espacio que no está hecho de paredes, sino de imágenes (“paredes de luz”). Ya no son paredes sólidas a las que interrumpen ventanas sino que éstas se extienden a lo largo del muro y se convierten en líneas de cristal transparente, como pantallas de cine que nos muestran una realidad diferente a la que percibimos de forma interna en nuestro habitáculo o cobijo. A través de los muros, la realidad exterior es una imagen para mirar y recapacitar sobre su existencia desde nuestra posición de dentro. De esta forma, la mirada adquiere un especial protagonismo y aporta al espacio cerrado otra opción de existencia, más allá del espacio como refugio protector de quienes lo habitan. El paisaje, las vistas, se articulan a través del muro, que se torna transparente, en construcciones, donde el cristal es más muro / fachada que ventana.

*¡Paredes de luz! Por tanto, la idea de la ventana será modificada. Hasta ahora la función de la ventana era ofrecer luz y aire, así como poder mirar a través de ella. De estas funciones clasificadas yo retendré solamente una, la de mirar a través..., ver al exterior, asomarse.*<sup>155</sup>

De todo ello nos queda reflexionar sobre la posición de las personas “frente a” o “detrás de” las ventanas para estar dentro o fuera del espacio “cerrado” o ser parte de la imagen vista desde él. Las ventanas menos

---

<sup>154</sup> Colomina, *Privacidad y publicidad*, 20.

<sup>155</sup> *Ibid.*, 21.

privadas y con una finalidad pública de exhibición son los escaparates donde las composiciones de objetos, colocados según un proyecto previo, pretenden atraer las miradas. Ventanales para que los viandantes se asomen descaradamente a su interior. Iluminados, atractivos, desmesurados... expositores de mercancías y de publicidad en un reducto singular destinado a la venta. Ventanas que invitan al espectador a mirar su contenido, el espacio que se asoma a la calle, con o sin fondo. A veces son "transparentes" más allá del cristal y nos permiten ver lo que sucede en el interior de la tienda, en otros momentos sólo somos testigos de la "escenografía" que nos muestran como si este espacio fuese un fragmento raptado al espacio interior.

En la observación desde un hueco no es la misma sensación la que se experimenta desde el exterior que desde el interior donde estamos rodeados por límites y la luz emite unas sensaciones tamizadas o intensas, dependiendo de las características interiores y de orientación que se concretan en ese hueco donde nos asomamos o detrás del que experimentamos una vivencia de luz, de hogar, de soledad, de espera... de atardecer, de bullicio o el más doloroso silencio o el más reconfortante.

Al plantearnos el muro perforado de Le Corbusier nos estamos adentrando en el mundo de mirar y percibir sensaciones espaciales por medio de la luz, el paisaje y de la desveladora realidad de las ventanas, en una arquitectura donde su protagonismo es indiscutible. Sin embargo, para el arquitecto Adolf Loos, la disposición de los espacios interiores se dirigía hacia el interior del mismo y en este recogimiento se desarrollaba toda la atención. En sus interiores, las ventanas sólo eran una fuente de iluminación velada por visillos o cristales traslúcidos. Los espacios se cierran en sí mismos y no han sido proyectados para abrir hacia el exterior la posibilidad de mirar más allá del propio habitáculo. Su disposición

conlleva el mantenimiento de un control sobre lo que allí acontece. Es el escenario de la vida familia, donde nuestra existencia se desarrolla cada día desde su principio hasta su fin (vivir y morir).

**- Mirar y ver.**

*El hombre es un animal que mira. Quiere ver y ser visto, o ver sin que lo vean. Esto último, su sueño voyerístico, ha sido llevado a cabo (¡y cuán íntimamente!) con la ventana del televisor.<sup>156</sup>*

Para el ser humano el espacio es una forma sensitiva, necesaria para el reconocimiento de otros conceptos, y que realiza de una manera personal. Aprehendemos el entorno y tomamos conciencia del lugar. Cada individuo conoce los habitáculos donde ha desarrollado su forma de vivirlos y relacionarse con ellos dentro y fuera de la casa.

*En el espacio tienen lugar todas nuestras acciones humanas, escenas vividas que son indisociables de las referencias establecidas por las dimensiones espaciales y por su dimensión temporal. Las personas establecemos un fuerte nexo o relación con el espacio que habitamos “llega a ser tan íntima que el espacio llega a convertirse en una prolongación sustancial de nosotros mismos.”<sup>157</sup>*

La mirada puede tener un límite frente a ella. Su distancia unas veces le da una dimensión:

---

<sup>156</sup> J. J. Beljón, *Gramática del arte* ( Madrid: Celeste ediciones, 1993), 104.

<sup>157</sup> M. Elena Hernández, seminario “Arquitectura desde las humanidades”, *Rev. Iberoamericana*, 3.

- Infinita.
- Reflejada.

Necesitamos abrir los ojos para ver y abarcar el campo visual en el que percibimos un espacio limitado. Con los ojos cerrados desarrollamos una experiencia diferente: la mirada interior. Arriba, abajo, izquierda, derecha y al frente son las posibilidades que tanto el movimiento de la cabeza como el de los ojos nos permite vislumbrar. Nuestra mirada recorre el espacio y nos informa de las distancias. Así, construimos el espacio, lo interiorizamos y somos capaces de rememorar la imagen de los diferentes espacios por los que hemos pasado.

La ventana condiciona un tipo de mirada y por tanto de enfoque. Hay diferentes formas de analizar o investigar las connotaciones en las ventanas. Como ya hemos visto, en la mayoría de los casos, se hace alusión a la pintura y la fotografía. La ventana es vista como una forma de enmarcar nuestro punto de vista con respecto al paisaje. Es importante la posición del espectador y también de quienes analizan este medio como forma de expresión.

Hay miradas veladas por cortinas, visillos y celosías. En ellas se mira sin ser visto. Una forma de actuar con disimulo como escondidos. Tal vez esta es una ventaja que nos permite actuar desde lo privado. En la literatura la mujer, como centinela vigila y cuida los espacios privados. Lo cotidiano transcurre bajo su mirada. Pero también culturalmente se nos impone una mirada furtiva. Hay quien vigila nuestros pasos para que no nos dejemos llevar.



48 Henri Matisse, *Ventana abierta*. Coullure, 1905  
Óleo sobre lienzo  
55,25 x 46, 04 cm

El cristal con el reflejo más puro se trasforma en espejo, la ventana por la que nos asomamos a nosotros mismos al enfrentarnos con la mirada que nos pertenece. Detrás nada parece real. Sobreviven los reflejos inalcanzables. Tras el cristal ¿qué existe realmente? ¿Un reflejo? ¿Una apariencia que aparece? Lo inalcanzable es su ficción; el espacio obtiene una dimensión a través del reflejo invertido pero la percepción del instante es real.

El espejo es la ventana por la que podemos mirarnos a nosotros mismos. La antinomia verdad/ apariencia. El desdoblamiento especular que se teje en el bastidor. El tema que del pintor Pierre Bonnard representa en su cuadro *La chimenea* (1916) en el que el espacio se articula con los elementos que estamos tratando: el espejo y el cuadro dentro del cuadro. El cuadro como un retrato atrapado en el reflejo del espejo que está sobre la chimenea de la sala. Y tras la figura otro cuadro alargado. Una serie de planos sucesivos marcan las distancias donde la volumetría del cuerpo desnudo, de la mujer reflejada, es el centro de atención al estar iluminado en su hombro izquierdo. En este cuadro se plantea una vez más el enigma de la mirada. Los ojos que se encuentran, los del espectador y los de la modelo (en este caso, difuminados por las sombras) y ésta mira su reflejo sobre el espejo. Nos mira desde él.

Tal vez en el reflejo del escaparate a un reencuentro con la mirada y percibimos en los otros una parte de nosotros. La calle logra que tomemos distancia a la hora de mirar a los transeúntes que nos rodean. Siluetas “de humo” que se mueven sin prestar atención. Y así llegamos a soñar apariencias. La ventana, que luego ha sido espejo, es ahora un cuadro, y en él hallamos pintada una ventana, casi más real que las auténticas ventanas.

La pintura es otra ventana por la que asomarnos a la vida en falsos espejos. Nos sorprende este movimiento inverso: si en un primer momento el interior castrante nos empujaba hacia un exterior atrayente y acogedor, éste se ha vuelto caótico y anónimo y el interior nos reclama para ser habitado y poseído. Mirar a los demás es re\_encontrarnos. Una lección de soledad que vemos como réplica en los rostros de quienes nos rodean, de quienes pasan a nuestro lado. En el bullicio hay anonimato. Son ventanas anónimas y herméticas.

### - Mirar/especular. Una forma de acción.

*El balcón había sido tapiado, pero todavía alcanzaba a ver la puerta de la casa, aunque apenas se divisaba el patio. Más allá de la entrada veía la pared occidental de la iglesia de la colegiata, gran parte de la plaza y unos cuantos tejados de casas de amigos y vecinos. Desde allí contemplaba como esos vecinos paseaban por la plaza al sol, se sentaban junto a la bodega o en los escalones de la iglesia, para charlar. Cuando tocaba a misa, incluso distinguía a las personas que entraban en la iglesia. La ventana se convirtió en una valiosa posesión, pues era el marco de la vida y contenía su porción de cielo.<sup>158</sup>*

Existe otra manera de mirar, nuestro análisis nos permite indagar en ella, en la acción de ver sin ser visto; otear más allá del paisaje y buscar la huida en un día tedioso; es posible encontrar por la noche su luz y convertirla en punto de referencia. Por ella, por la ventana del espacio cotidiano, se escabullen los sueños y los anhelos de mujeres “ventaneras”. Dibujamos el recorrido de una a otra con la mirada y las agrupamos en busca de una imagen inexistente imaginando líneas que las unen para darles un sentido imaginado para una realidad claustrofóbica o tediosa.

El cerebro humano tiene un papel fundamental en la lectura de cuanto sucede frente a nosotros a la que le acompaña el conocimiento de nuestro entorno. El conocimiento de nuestro contexto más cercano, no siempre es captado con la objetividad de una cámara fotográfica. Estamos “educados” para interpretar lo que vemos y en esa formación hay una posibilidad para interpretar de una forma aprehendida el lenguaje que utilizamos.

---

<sup>158</sup> Kate O’Brien, *Esa dama*, (Barcelona: Salvat. Colección novela histórica, 1994), 221.

La acción de mirar, que supone fijar la vista y nuestra atención en algo, no se refiere únicamente al hecho de dejar que la luz llegue a nuestra retina para impregnarla con los reflejos de las superficies de objetos, de los paisajes, de las personas... en el acto de mirar también hay un goce estético, un acto creativo. En las miradas que se entrecruzan hay comunicación, a veces, detrás de la mirada se espera una respuesta.

Mirar es un proceso y, como tal, el resultado es cambiante. Somos capaces de incorporar nuevos elementos que guíen la mirada y, con ello, ser receptivos de la información que el impulso de ver nos aporta. Tenemos la capacidad de imaginar formas reconocibles en las manchas de tinta, en los salientes de las piedras... en las nubes. Mirar, reconocer, reconocernos en el espejo a través de nuestros ojos.

Román Gubern señala:

*El psicoanálisis se ha extendido acerca de la pulsión escópica, acerca de ese irresistible apetito de ver que es tan característico de la inteligencia humana y que como toda fuerza biológica, sería contemplado con sospecha por todos los rigores religiosos, como ejemplariza el castigo bíblico inflingido a la mujer de Lot.<sup>159</sup>*

Según la pulsión escópica (desarrollada por Lacan), somos capaces de percibirnos a nosotros mismos como individuos. Aprehendemos el individuo social que somos en el reflejo del espejo. Incluso el niño que se ve reflejado puede relacionar su imagen gracias a la presencia de la madre que lo está cogiendo y, por ello, aprende que ese pequeño personaje, la imagen que se refleja y que aparece junto a la madre, es él mismo.

---

<sup>159</sup>Román Gubern, *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto* (Barcelona: Anagrama. Colecc. Argumento), 2007), 10.

*(...) no hay en verdad ningún espejo sin unos bordes. Arriba y abajo, derecha e izquierda: aunque sea redondo u ovalado, o aunque tenga los perfiles inciertos que caracterizan a los cristales rotos, el espejo exhibe los mismos problemas de área y superficie que la pintura o la fotografía convencional. Lo reflejado, por tanto, es siempre un fragmento del mundo. De ahí se deduce que todo espejo exige una estrategia de posición (dónde está colocado) y otra, combinada, de contemplación (quién lo mira, y desde qué lugar). Añadamos el tiempo cronológico y atmosférico también, pues no en todas las horas puede existir esa luz sin la que el espejo no puede vivir...*<sup>160</sup>

Las fuentes de inspiración de Lewis Carroll se encuentran en la familia Liddell (Alicia, la protagonista del cuento, está inspirada en la niña Alice Liddell) que tenía una casa en Gloucester donde pasaban temporadas. Allí fue Lewis Carroll a visitarles y Alice cuenta en sus memorias que Carroll jugaba con ellas frente a un gran espejo que había en el salón (la casa, aunque reformada, y el espejo se conservan) hablando de lo que habría al otro lado del espejo y



49 *Espejo de la casa de Alice Lidle en la mansión Gloucester*

<sup>160</sup>Juan Antonio Raimrez, “Reflejos y reflexiones del medio especular”, EXIT # 0, <http://www.exitmedia.net/prueba/esp/articulo.php?id=2>. (Consultado el 1 de agosto de 2011).

viendo como se reflejaba la niña y él, a la vez que le preguntaba cosas sobre lo que veía reflejado. El origen del segundo cuento de Alicia: Al otro lado del Espejo... Se encuentra en esta anécdota.

La ventana y el espejo están enmarcados y se refleja, se ve el paisaje, nuestro rostro, la mirada. Nos reflejamos, nos miramos, nos aprehendemos. El vidrio devuelve la mirada nítida y los ojos se encuentran entre sí. El espacio se acaba en la línea de la pared si no nos asomamos al espejo aunque éste abarque un más allá detrás de la fría superficie que se interpone entre el cristal, nuestra percepción y nosotros, como cuerpo presente frente a una ilusión de un reflejo, casi real, de una visión inversa de un paisaje del que formamos parte.

La pulsión escópica <sup>161</sup> encierra un deseo de ser mirado. Primero nos miramos y después deseamos ser mirados. La palabra está formada a partir de la raíz griega *skóp-*, que indica ‘mirar’.

La figura de Narciso tendría mucho que decir en este tema pues queda fascinado de sí mismo frente a su reflejo. Es la culminación de la acción de la pulsión escópica donde la mirada sobre el reflejo del propio cuerpo lleva al enamoramiento de sí mismo. El deseo, como la mayor parte de los conceptos que se incluyen en esta tesis, disfruta de la dualidad. Mirar y ser mirado con un deseo que se concentra en la mirada.

*La luz es un elemento clave en la creación del espacio arquitectónico. En el espacio moderno la presencia de la luz natural es indispensable para lograr la integración del interior y el exterior; a la vez que su proyección sobre las superficies arquitectónicas contribuye a la creación de un espacio dinámico*

---

<sup>161</sup>German L. García, “Cuerpo, mirada y muerte”. En: P. Croci – A. Vitale (compiladoras). *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda*. Buenos Aires: ABRN Producciones Gráficas, 2000, 160-161, [http://weblogs.clarin.com/revistaenielmisteriodelaspalabras/2008/04/05/pulsion\\_escopica/](http://weblogs.clarin.com/revistaenielmisteriodelaspalabras/2008/04/05/pulsion_escopica/). (Consultado el 1 de agosto de 2011).

*cambiante, que se transforma a lo largo del tiempo. En sus escritos y en su obra Villanueva manifestó la importancia que le otorgaba la luz en la creación del espacio arquitectónico. A través de los muros de bloques calados de diferentes formas, de los patios y de los lucernarios, Villanueva filtró la intensa luz del trópico, alcanzando innumerables sensaciones, obteniendo ricos contrastes entre la luz y las penumbras que contribuyen a la creación de esos espacios integrados al paisaje y eternamente cambiantes.*<sup>162</sup>

La situación de las ventanas supone abrir el muro y eliminar la materialidad natural del mismo. Esa materia opaca ha sido modificada desde la abertura de la caverna hasta la chimenea que atraviesa la casa como un eje vertical de suelo a techo. La ventana en los apartamentos verticales que delimitan el espacio vivencial de la casa son los ojos de la casa, la luz que penetra, el cristal que protege. A través de ellas el espacio se estructura, se organiza, se amuebla. Suponen un punto de referencia donde situarnos para mirar desde el interior el paisaje que recorta el marco de la ventana para ofrecer una perspectiva de lo que queda más allá de las paredes. Las escenas se suceden y la vida transcurre desde la perspectiva que traza un punto de vista concreto. Dotada de elementos móviles, de cierres y bisagras, los párpados son sustituidos por contraventanas, cortinas. La acción de asomarse, de replegarse en el interior, también tiene que ver con la ventana.

*El espacio vive únicamente bajo los efectos de la luz, que le da su propia atmósfera, su dinamismo, hace que viva y exista. La sensación del espacio depende de su propia voluntad, revela a la arquitectura, su pensamiento, su*

---

<sup>162</sup> Luis M. Herize, “Sistema de información georeferenciada de las obras de arte de la Ciudad Universitaria de Caracas” (trabajo de Grado), Caracas, 2002: 18. Acceso el 15 de junio de 2014, <http://saber.ucv.ve/xmlui/bitstream/123456789/2577/1/CD/20Tesis/20I2002/20H548.pdf>.

*forma, sus articulaciones. La luz debe acusar y valorar el carácter y la unidad orgánica del espacio y no destruirla y podrá alterar el carácter espacial y lograr la armonía estructura-espacio.*

*La luz natural, fuerza básica y punto clave, hace parte de la obra levantada, le da vida por su aspecto cambiante, modifica los relieves y las formas en sus diversos ángulos. La luz es la que hace posible la arquitectura como hecho plástico y al proyectarse sobre los muros establece un juego de claro y oscuro que hace de la materia un drama y una pasión.<sup>163</sup>*

Desde los años sesenta Pistoletto se centró en los reflejos, en sus arquitecturas de espejos. Aunque sea D. Graham el pionero en transformar la caja de vidrio y los espejos en un espacio “entre” la escultura expandida y la arquitectura que multiplica reflejos inéditos y entrecruzados en el medio urbano.<sup>164</sup>

La exposición del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía reunió Espacios para habitar, a partir de los fondos de la colección permanente, en una exposición celebrada en 2007. El proyecto fue creado para el Palacio de Cristal y en ella participaron Cristina Iglesias, Mario Merz, Susana Solano y Per Barclay. Diferentes propuestas, diferentes perspectivas para una temática que reúne las poéticas de los espacios que sólo la escultura puede plantear porque es objeto y espacio. Una casa transparente, una casa de cristal o una casa de cristal que está hecha de espejos. Dos formas de incorporar el paisaje y reflejar el exterior o mirar a través de los muros, y es la mirada quien incorpora el paisaje.

---

<sup>163</sup>Carlos Raúl Villanueva, "Tendencias actuales de la arquitectura", (1963). *Escritos*. (1980) (Caracas: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UCV), 52. <http://sancheztaffurarquitecto.wordpress.com/2010/01/24/tendencias-actuales-de-la-arquitectura-1963-c-r-villanueva-caracas/>. (Consultado el 15 de junio de 2015).

<sup>164</sup>Marchán Fiz, *El arte moderno*, 145.

*Nuestro campo visual nos desvela un espacio limitado(...) Nuestra mirada recorre el espacio y nos proporciona la ilusión del relieve y de la distancia. Así construimos el espacio: con un arriba y un abajo, una izquierda y una derecha, un delante y un detrás, un cerca y un lejos.*

*Cuando nada se interpone en nuestra mirada, nuestra mirada alcanza muy lejos. Pero si no topa con algo, no ve nada; sólo ve aquello con lo que topa: el espacio es lo que frena la mirada, aquello con que choca la vista: el obstáculo: los ladrillos, un ángulo, un punto de fuga: cuando se produce un ángulo, cuando algo se para, cuando hay que girar para que comience de nuevo, eso es el espacio.<sup>165</sup>*

El reflejo, la mirada, la fría apariencia y la geometría minimalista de la escultura en su estado pura. Una casa cerrada, donde no se nos permite entrar. El espacio se torna ambiguo pero sigue siendo cobijo para quien desea habitar.

## **I.7. Las palabras.**

Las palabras nos permiten trazar el camino a seguir en este apartado. En él se da cabida a la posibilidad de la polisemia, de la dualidad, del origen etimológico cuando éste sea de interés para nuestra tesis, con los significados que se esconden detrás de la evolución de los signos. Hay palabras que se pierden, que caen en el olvido y hay olvidos que se mantienen en vigor gracias a las palabras porque en ellas se fijan las ideas, se conserva la cultura y el pensamiento, se plasman sobre el papel,

---

<sup>165</sup> Georges Perec, *Especies de espacio* (Barcelona: Montesinos, 2001), 123.

de tal forma que perviven más allá de lo efímero del momento en el que la palabra dicha se desvanece y la escrita queda.

*Las palabras -lo imagino con frecuencia son casitas con su bodega y su desván. El sentido común habita en la planta baja, siempre dispuesto al "comercio exterior", de tú a tú con el vecino, con ese transeúnte que no es nunca un soñador. Subir la escalera en la casa de la palabra es, de peldaño en peldaño, abstraerse. Bajar a la bodega es soñar, es perderse en los lejanos corredores de una etimología incierta, es buscar en las palabras tesoros inencontrables. Subir y bajar, en las palabras mismas, es la vida del poeta.*<sup>166</sup>

La casa repite patrones y lo habitual garantiza el contenido del término y de la forma. En su espacio aportaba la seguridad del límite, rodeados de nuestras cosas, de las personas que nos eran próximas y, todo ello, también suponía un control sobre nuestros movimientos, que estaban dirigidos por un orden con el que nos encontrábamos al nacer y que hoy se ha transformado en una vida familiar diferente a la sedentaria de entonces, que al evolucionar va rompiendo los patrones establecidos por una tradición cambiante que desvirtúa los patrones espaciales y la forma en la que ocupamos el espacio de forma temporal.

Al analizar cada nuevo subapartado, iniciaremos los textos con un cuadro que recogerá su definición según el Diccionario de la Real Academia Española.

---

<sup>166</sup>Gastón Bachelard, *La poética del espacio (ensayo)* (México: Ed: Fondo de Cultura Económica, 1983), 135.

### 1.7.1. LA CASA

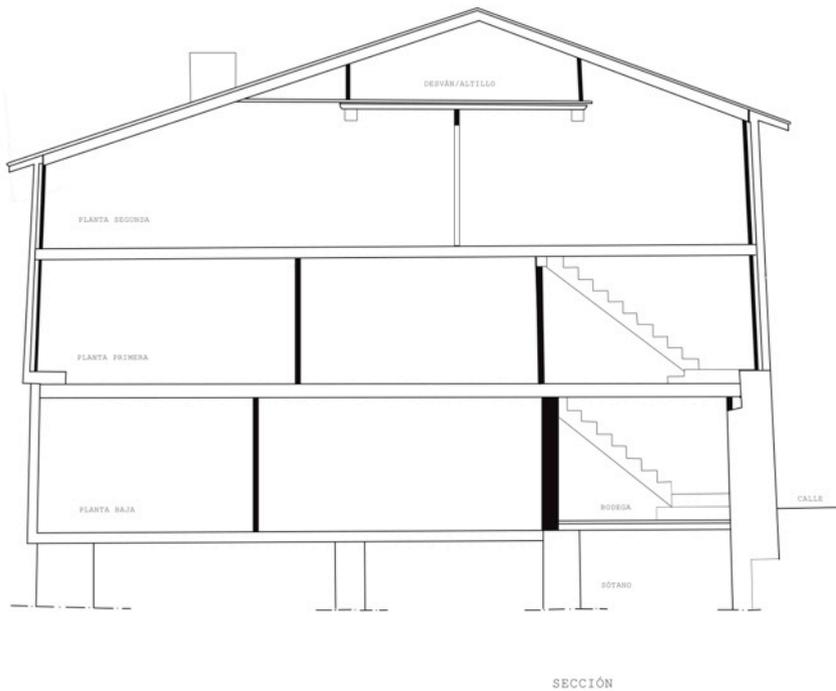
Iniciamos esta serie con la casa tradicional, la que encuentra su sentido al estar habitada y se sitúa en el medio rural. Aunque iniciamos este glosario comparativo con la palabra “casa”, no pretendemos ser equívocos con el uso del término puesto que los dos grandes bloques en los que hemos estructurado la tesis también participan de esta denominación. Ahora nos ocupamos del concepto inicial, del que partimos para articular el corpus de la tesis y de la experiencia artística. La casa como origen de la reflexión y lugar de las ventanas.

**Casa.-** (*Del lat. casa, choza*).

1. f. Edificio para habitar. *Una casa de ocho plantas.*
2. f. Edificio de una o pocas plantas destinado a vivienda unifamiliar, en oposición a *piso*. *Quieren vender el piso y comprarse una casa.*
3. f. **piso** (|| vivienda). *Mi casa está en el 3º C.*
4. f. Edificio, mobiliario, régimen de vida, etc., de alguien. *Echo de menos las comodidades de casa.*
5. f. **familia** (|| grupo de personas que viven juntas).
6. f. Descendencia o linaje que tiene un mismo apellido y viene del mismo origen.

La casa es contenedora y en este caso del espacio real, tangible. La casa, nuestra casa, también agrupa los contenidos dentro de esta tesis pero, además, aporta al estudio los valores que culturalmente le han sido atribuidos y en un contexto rural, en el que nos situamos, son estudiados desde la etnografía. La experiencia de lo vivido es un punto de inicio.

Cada una de las estancias en las que se ordena el espacio habitado cumple una función determinada y estos espacios, donde las horas pasan según la actividad, determinan el uso de cada una de las salas de las que dispone la vivienda. Son salas para el día y habitaciones para la noche, espacios donde “estar” y “descansar”. En la casa aprendemos las distancias y nos situamos para desarrollar nuestra proxémica entre esas paredes y las cosas que ordenan nuestro espacio y por él podemos movernos incluso a oscuras. La casa es nuestro espacio conocido.



50 Vista de sección transversal de una casa de Albarracín (Teruel), según dibujo del arquitecto Pedro Elizalde, 1992.

Los centros neurálgicos del espacio interior de la casa se articulan en tres

de las estancias principales: cocina-comedor-sala de estar. Tienen en común un aspecto muy básico pero que determina su uso continuado:

-Tienen calefacción o fuente de calor (fuego bajo o estufa).

Los interiores, por antonomasia, son espacios de la mujer, aunque el lugar del padre (como “cabeza de familia”) es preferente, en cuanto a que ocupa un puesto determinado y se le atribuye un “sitio” destacado al encabezar la mesa y presidir los eventos familiares. Años atrás, periodos previos a los años setenta, la mujer estaba en casa, sola, dedicada a ese espacio que lo hacía suyo a través de los suyos por dedicación al grupo. Su individualidad se diluía en ese servicio hacia la familia. Señalo la fecha no cómo unos años concretos en lo que se pusiese fin a esa concepción sino como tiempo en el que se inician otras sinergias en pro de la singularidad de las mujeres y su capacidad para participar del ámbito social y público con naturalidad.

En este espacio se desarrolla buena parte de las relaciones sociales.

- se reciben visitas;
- se reúne el grupo familiar o doméstico;
- se desarrollan veladas en invierno.

El reducto de mayor intimidad está situado en el primer piso donde se ubican los dormitorios. Se trataba de cuartos-alcoba y su uso estaba destinado exclusivamente para dormir. Su decoración era austera; el de los padres, de mayor tamaño y mejor orientación, contaba con la única ventana o balcón. A veces, para dar idea de cómo se articulaban las alcobas, la misma sala se subdividía con uno o dos pequeños dormitorios (sin ventana) cuya entrada se cerraba por medio de una cortina, en vez de puerta, y solían destinarse a los hijos más pequeños.

El espacio de la vivienda tenía destinado un lugar para los animales en la planta baja, próxima a la entrada. En pequeños establos o cuadras se

guardaban el mulo o mulos y las cabras, entre otros animales domésticos, que contribuían al mantenimiento de la casa. En algunos casos, un corral anejo se utilizaba para esta función y del cuidado del mismo solían encargarse las mujeres mientras los hombres se dedicaban a otras labores fuera del hogar.

Con respecto al aseo, a lo largo de la historia, no es raro que se haya prescindido de él. En algunas casas tradicionales tenían pozos ciegos o simplemente un espacio abierto en el suelo que comunicaba con el exterior. Las casas no contaban con instalaciones de agua potable y ésta se traía desde las fuentes, que se constituían en centro de reunión.

Como dato histórico, en París, la normativa sobre salubridad pública quedaba en letra mojada. En el siglo XVI, las ventanas permanecían cerradas en verano debido a la pestilencia que emanaba de las vías públicas. A principios del XIX, los marseleses -al igual que otros habitantes de ciudades- tenían por costumbre vaciar los orinales desde las ventanas y eran muy pocas las casas que daban al mar.<sup>167</sup>

La casa rural solía albergar a personas que sin tener lazos familiares (por ejemplo los trabajadores o temporeros) podían compartir una parte de la vivienda durante un tiempo limitado. También acogían a familiares solteros, incluso huérfanos, que se integraban dentro del núcleo familiar. Según estas condiciones el interior de la vivienda debe acomodarse para cobijar al grupo en habitaciones y estancias. Los tiempos que se pasan dentro de la casa son muy distintos para cada uno de los componentes del grupo.

Un ejemplo de la distribución a la que nos referimos:<sup>168</sup>

---

<sup>167</sup> Camesasca, “Idea de la vivienda”, 372.

<sup>168</sup> Rosario Otegui Pascual, *Aspectos antropológicos de la casa en la provincia de Teruel* (Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1986), 5-8, (Col. Cartillas Turolenses, 4).

a) **Bajo**:- Entrada y salida a la calle.

- Cocina-comedor (núcleo central de la vivienda).
- Sala; a veces pequeño lavabo.
- Puerta al patio o corral.

De él arranca la escalera.

b) **Primera planta**:

- Habitaciones (dormitorios)
- Cuarto de baño familiar.

c) **Segunda planta** (si la hay):

- Cambra o granero.

La sala con mayor utilización es la cocina-comedor entre otros motivos porque contaba con una fuente de calor (fuego bajo) que solía rodearse de bancos de madera (cadieras). Estos bancos contaban con una tabla que se abría y plegaba al respaldo por medio de una bisagra y se utilizaba como mesa.

Las distintas posiciones, en torno a la mesa, manifestaban jerarquía social y familiar. El sitio del padre está el extremo de la mesa, el más protegido y cercano al calor. En posición decreciente se colocaban los hijos varones. La madre ocupaba un lugar cercano a la cocina y desde él debía cumplir con su tarea de servir la comida y levantarse para traer y llevar las viandas. En esta estancia se recibía a las visitas y se producían la mayor parte de las relaciones sociales domésticas. Existía una sala cuya finalidad era la dar una imagen de prosperidad frente al grupo, hacia las personas con las que la familiaridad es menor.

Al principio, la zona destinada a cocina no se trataba de un ambiente familiar o de grupo y se reducía al fogón. Su ubicación estaba en el zaguán, donde existía la abertura en el tejado para la salida de humos. Su

función era la de calentar, y también se le asignaban connotaciones relacionadas con el culto doméstico, la conexión entre lo sagrado y lo profano, como sucedía en varias casas de Pompeya, y la conexión que se establece con el exterior se protege con elementos simbólicos para alejar lo negativo que pudiese entrar por estos huecos.

Un edificio está determinado por las acciones que se desarrollan dentro de sus muros y toda acción requiere un espacio determinado. Las funciones no sólo determinan el tamaño de los espacios sino que también influyen en su forma.

Las actividades sencillas diarias ilustran esta enumeración: preparar la comida-servir-comer; dormir-lavarse-vestirse, etc. Con la evolución de la actividad humana, la casa fue adquiriendo espacios singulares donde se desarrollaban actividades concretas. Así pues, hay lugares específicos para determinadas funciones. Pero en la actualidad los cambios sociales de los modos de vida han hecho que las familias varíen su estructuración y el reparto de las funciones. Actualmente es más frecuente que los hijos se independicen, se marchen por etapas sucesivas mientras que en el esquema antiguo varias generaciones de una misma familia vivían juntas y compartían la misma casa.<sup>169</sup>

Según la define el diccionario de la lengua (RAE), la palabra *casa* contiene numerosas acepciones, de las que rescatamos las más significativas para nuestro tema:

**Casa.**- (*Del lat. casa, choza*).

1. f. Edificio para habitar.

Habitar en la casa y formar parte de ella. Trabajar dentro de la casa o que la casa posea por sí misma una posición social. La actitud de los que la habitan cuando se

---

<sup>169</sup>Otegui Pascual, “Aspectos antropomórficos”, 403-404.

“barre para casa”. Amueblar la casa para alguien es “poner la casa” y tener confianza dentro de ella, lo que hace sentirse como en “casa propia” aunque ésta sea de otros. La mujer adquiere rango dentro de este cobijo y se convierte en:

**Ama de casa.**- (*Del lat. hisp. amma, nodriza*).

1. f. Cabeza o señora de la casa o familia.

Para Bachelard, la casa es un elemento de integración psicológica, morada de recuerdos y de olvidos. La casa es el primer universo de la cotidianidad, pero se proyecta como un auténtico “microcosmos”: una unidad de imagen y recuerdo. Su funcionalidad reside en que sirve como detonante del proceso de Reminiscencia, morada ineludible del pasado imperecedero, suplementadora de las contingencias y multiplicadora de las continuidades. En este sentido, Bachelard destaca la importancia de las grandes imágenes simples, como la casa, y ello porque potencian el fenómeno de liberación poética pura.<sup>170</sup>

Desde los materiales más tradicionales hasta los procedentes de los avances que aporta la industria, la evolución plástica de la arquitectura es vinculante con los cambios experimentados en escultura. Nuevos materiales para una forma de tratar la concepción tradicional del espacio, que ha evolucionado como la sociedad a la que se envuelve entre sus muros. Entre la etnografía, la literatura y el arte los ámbitos de los que forma parte son amplios y en cada una de las disciplinas participa de la importante tarea de hacer del muro algo permeable.

La utilización de materiales constructivos propios de la zona donde se construye facilita su adaptación al medio y permite superar dificultades climáticas, necesidades económico-sociales, además de participar de

---

<sup>170</sup>Véase: <http://aquileana.wordpress.com/2008/01/24/gaston-bachelard-la-poetica-del-espacio/>

una herencia cultural arraigada en la riqueza patrimonial del lugar o territorio donde se ubica. Con todo ello, las construcciones forman parte del paisaje en el que se integran los volúmenes con el medio donde se ubican sin generar grandes contrastes. Sin embargo, en el medio rural estudiado, apreciamos la existencia de una diversidad lógica, aunque prevalece cierta semejanza por la equilibrada utilización de los materiales del entorno. Preexiste una sistematización de arraigo entre lo construido y el paisaje. En el caso de Ródenas<sup>171</sup> se identifica de tal manera con su entorno que se mimetiza con el paisaje. Las piedras rojizas de rodano participan en las construcciones de las viviendas aportando su singularidad.

La casa, en sí misma, no es un hecho aislado. Junto a ella, una serie de estructuras auxiliares y edificaciones rústicas, ligadas a la economía del medio, aportan a la ordenación urbanística unidad y armonía, acompañados de una funcionalidad sencilla en cuanto a los medios utilizados. Con el fin de conocer la distribución de una casa tradicional de la Comunidad de Albarracín, nos centramos en la siguiente descripción del profesor de geografía Juan Vilá Valentí :

*De esta manera en la planta baja se abren, a cada lado de la entrada, pequeñas estancias (“bodegas”) utilizadas para guardar productos agrícolas, muy comúnmente patatas. A veces una “bodega” se destina a albergar un animal (cabra o cerdo).*

*El hueco formado por la escalera que sube al primer piso suele servir para almacenar leña. A veces un ángulo de la entrada está acotado, con una pared o maderos, para ser utilizado como corral para la cabra, mientras en otro ángulo hay una repisa para poner enseres. Al fondo se abren los corrales para los animales de trabajo, que acostumbran a ser dos (“par de*

---

<sup>171</sup> Pueblo enclavado en la Sierra de Albarracín cuya arquitectura tienen la peculiaridad de emplear la piedra arenisca de color rojizo, propia del paisaje del rodano.



51 Ródenas y su arquitectura de piedra arenisca. Fotografía de Carmen M. Samper, 2008

*labor”). La estancia toda recibe el nombre de “cuadra”. Suele albergar no sólo el par de labor sino también una vaca, con sus correspondientes pesebres y presenta asimismo, un espacio separado con troncos de madera (“pajera”) para guardar la paja que se consume diariamente.*

*Además con cierta separación del resto de la “cuadra”, está el corral. Al fondo comunica con la “paridera” situada detrás de la casa. El primer piso se destina exclusivamente a vivienda humana. Sólo, en algunos casos, hay un departamento (pajar) para almacenar paja. Suele estar encima de la cuadra. Todo lo restante queda ocupado por las habitaciones para dormir y por la cocina. El mayor de los dormitorios (sala) acostumbra a estar dividido en dos piezas (sala, propiamente dicha, y alcoba). La cocina es de gran capacidad. Fácilmente se nota que juega un papel fundamental en la estructura de la casa: en ella se preparan los alimentos y se come. Pero,*

*además, en invierno, es la estancia donde se pasan y consumen las largas horas. La cocina es, durante los meses fríos, el centro de la vivienda. Este papel deriva del gran valor que entonces adquiere el hogar ("extrafuego"), que aparece aun lado de la habitación. La amplia campana ("realda") que cubre el vuelo del "extrafuego" y la gran chimenea que destaca en el tejado como aplastada pirámide truncada, evidencia, asimismo, su importancia. El desván ("cambra") es el almacén de los productos agrícolas, sobre todo granos –conservados en "trojes"- y forrajes.<sup>172</sup>*

A modo de recopilación destacaremos algunos aspectos tratados:

Dentro de la casa, el espacio se compartimenta en estancias, salas, altillos y sótanos. Se articulan con una funcionalidad dentro del conjunto y los elementos, objetos, cosas, se van encajando para dar sentido al espacio de las salas, creando lugares y definiéndolos. Esta realidad nos permite tomar a la casa tradicional como punto de partida para estructurar y replantear nuestra tesis siguiendo una ordenación de contenidos que agruparán distintos conceptos y experiencias. Con ellos, hemos construido este argumento que se inició tomándola como punto de partida donde las ventanas y los muros adquieren protagonismo. Se abren y se cierran dentro de nuestro método de trabajo, de observación y hallazgo de rasgos definitorios, de posibilidades latentes y de cultura compartida.

La idea de casa como contenedor de los principales elementos que vamos a tratar de forma pormenorizada es un modelo que agruparemos en dos bloques principales de contenido. Una parte ubicada en la primera casa, la del conocimiento y una segunda parte, en la casa de la experiencia. Ambas casas están unidas por un pasillo\_cubierto imaginario. Un elemento frecuente en la arquitectura tradicional

---

<sup>172</sup>Juan Vilá Valentí, "El paisaje humano de la sierra de Albarracín", Revista *Teruel*, (Teruel: Instituto Estudios Turolenses, 1953), 40-41.

aragonesa, que nosotros construimos a lo largo del texto para establecer los nexos de unión a través de las palabras. Los conceptos que se irán entrelazando como en un ejercicio en el que se establecen relaciones entre las palabras. Se trata de un puente elevado sobre una calle para pasar de una casa a otra, cuando éstas conviven enfrentadas. Un pasillo- puente que une y separa ambas construcciones pero cuyo acceso se puede abrir para tomar de cada una aquello que necesitamos. En este proceso la idea y el concepto se transforma en creación artística. El objeto convive con el contenido que arrastra y se articula en el mensaje que toda obra porta.

La casa no es un hecho aislado. La casa es la vestimenta del hombre y la protección que lo aísla de la intemperie más severa. Le facilita el recogimiento para ser creativo desde la sombra.

### 1.7.2.EL MURO

Las casas se cierran por los laterales con los muros; por tabiques se fragmentan los espacios interiores y se va dotando de individualidad y privacidad a ese “adentro” que articula la casa.

<b>Muro.-</b> (Del lat. <i>murus</i> ).
<b>1. f. m.</b> Pared o tapia.
<b>2. m.</b> muralla.

Las habitantes de la misma se relacionan con las paredes del interior, las que van estableciendo los espacios que serán ordenados y definidos según su uso. El espacio de la casa se comunica entre sectores y el espacio se carga de contenidos gracias a la articulación de los ángulos,

la creación de esquinas y rincones. Por otra parte, son las tapias las que quedan ajenas a todo lo que acontece en el interior de la vivienda; cierran ventanas, a las que se les condena el hueco que un día estuvo abierto y se tapian aberturas para que de ellas sólo quede la huella.

Las paredes separan, dentro de la casa, unas salas de otras; una habitación de la contigua; la parte interior de la casa de lo que queda fuera de ella. De esta forma, el espacio queda subdividido, fragmentado. Y en el conjunto más amplio del exterior que circunda el núcleo urbanizado, el espacio se parcela. Nos hallamos por tanto en una continua división del terreno y con ello de la apropiación del mismo. Pero los muros, aunque en su esencia son opacos, son portadores de ventanas, ventanales, ventanucos y puertas, es decir, que se les incorpora una serie de elementos móviles para articular el adentro y el afuera, y aunque cerradas detienen al extraño que viene del exterior, abiertas dan acceso a quien pase el umbral o el quicio de la puerta.

Las casas se construyen con muros, paredes, techos y con el agrupamiento surgen los núcleos de población. En el muro se marca la diferencia al diseñar las fachadas sin seguir un esquema único. En él los huecos son puntos de referencia, puntos luminosos en la ceguera del muro. Los huecos, cuando son puertas, se convierten en un umbral de límite flexible, traspasable. Las puertas y ventanas son espacios de comunicación y emisores de mensajes según códigos establecidos por la cultura de los pueblos y sus gentes.

En el interior de la casa, el muro puede tener otra función como es la de soporte y cerramiento, pasando a formar parte de la estructura que sostiene la casa (paredes maestras) y, con ello, mantiene los opuestos entre la continuidad y la separación. Ese límite establecido entre los dos sentidos indispensables del estar al habitar: desde dentro y hacia afuera o

viceversa. Surge la bilateralidad de la que la casa está llena. Con sus ventanas se abre hacia el paisaje y con la puerta se cierra hacia la calle. Siempre mantiene la noción de interior aunque el acristalamiento de sus fachadas disuelva la solidez de la materia pero no el límite. Y en este sentido de paño vertical, que se presenta frente a nuestra posición expectante frente al él, surge el muro o pared como soporte de lo doméstico. De él cuelgan los objetos y los cuadros; las otras ventanas. Señala el filósofo Ortega y Gasset, en su *Meditación del marco (1921)*, que “cuando miro esta gris pared doméstica, mi actitud es forzosamente de un utilitarismo vital. Cuando miro el cuadro, ingreso en un recinto imaginario y adopto una actitud de pura contemplación. Son, pues, pared y cuadro, dos mundos antagónicos y sin comunicación. De lo real a lo irreal, el espíritu da un brinco como de la vigilia al sueño”.

Le Corbusier se interesó por el estudio de la disposición de las ventanas para lograr una circulación mejor del aire y de la luz. Reflexiona sobre los grandes ventanales para llegar a crear una sensación de ligereza en los muros del exterior y en algunas secciones del interior. Sus intervenciones en arquitectura hacen de sus villas espacios poéticos que se integran con la naturaleza; en la naturaleza. Tanto la sensación que se integra en el interior de la casa, como la intercomunicación espacial dentro de la misma, renace junto a una experiencia que surge como un recorrido en un paseo arquitectónico o *promenades architecturales*, como él les llama, en una estructura narrativa que nos lleva por el espacio interior en una experiencia estética basada en las secuencias que se van definiendo, en nuestro avance por el espacio existente y que se configura a base de espacios limitados por llenos y vacíos. Por el contrario, en las casas proyectadas por el arquitecto Loos, las ventanas sólo son una fuente de luz ya que las concibe con una marcada actitud que las vuelca

hacia el interior frente a la orientación hacia la naturaleza que Le Corbusier les confiere. El muro es la base de la que surgen las cualidades espaciales donde el ser humano se integra a través de las perforaciones, de la comunicación de dentro hacia afuera, y que se imprimen a la concepción de la casa como espacio habitable. Sostienen las cubiertas y los cielos rasos y, por repetición, la sucesión de planos que se unen en esquinas y forman rincones, conforman el volumen donde se alberga el interior doméstico como un escenario donde la modernización de la casa no ha logrado despojarla de su contenido. Bachelard<sup>173</sup> cita a Paul Claudel cuando éste escribe sobre su cuarto como el lugar geométrico, el agujero donde estamos y que es nuestro espacio. Brevemente explica con palabras la idea de espacio, como el hueco rodeado de planos que encierran una geometría donde nos instalamos. Lo vincula con las características de un cuarto (habitación) donde habitar:

*Nuestro cuarto parisiense—dice Paul Claudel— entre sus cuatro paredes, es una especie de lugar geométrico, un agujero convencional que amueblamos con estampas, cachivaches y armarios dentro de un armario.*

La continuidad espacial de ese agujero convencional requiere integración con otros cuartos y el interior se extiende al exterior siendo, en cualquier caso, un elemento que limita y protege, mientras supone una opción para posicionarse, un elemento orientador y generador de espacios que pueden manipularse y genera respuestas topológicas.<sup>174</sup>

---

<sup>173</sup> Bachelard, *La poética del espacio*, 44.

<sup>174</sup>La topología es una rama matemática que en arquitectura se aplica al relacionar la disposición y la organización espacial. Hace referencia a la continuidad.

Los muros y la luz, desde la perspectiva de Jean Baudrillard<sup>175</sup>, ya no son los límites que convierten los espacios en habitaciones cerradas, definidas por las paredes que, concebidas desde la tradición como espacios-refugio, no se abren a los significados de apertura y comunicación que fluyen dentro de la propia casa. Rebasan la idea de pared y se detienen en la intersección de los planos que conforman ángulos. En el paño arquitectónico, los huecos o ventanas son agujeros para observar, mirar, desde dentro a fuera, desde fuera hacia el interior, de forma cambiante según la posición del espectador que observa y mira desde o hacia ellas.

A través de las aberturas en las paredes y tabiquerías se crean cavidades y se genera un nuevo concepto espacial del muro, esta vez perforado. Las paredes establecen los límites pero sus caras son distintas según la posición que ocupemos frente o detrás de ellas. Las fachadas de los edificios son percibidas en su composición según la carencia o abundancia de ventanas. Su presencia es, a partir del siglo XX, muy importante y, unas veces, se las reduce a lo estructural del marco por la fuerte presencia del acristalamiento y, otras, los muros carecen de ellas, como sucede en espacios de trabajo y de conjuntos comerciales. Diversos elementos establecen la disyuntiva entre las luces y las sombras para dar dinamismo a la superficie plana. En ellas, se distribuyen de acuerdo a esquemas estructurales y se corresponden con las subdivisiones de los espacios interiores. Su evolución está ligada a la producción del vidrio plano pues su tamaño ha condicionado tanto las formas como sus características. Desde los pequeños cerramientos o grandes vidrieras, compuestas de piezas coloreadas, hasta los grandes acristalamientos de los interiores de los grandes centros comerciales, o en

---

<sup>175</sup> Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos* (México: Siglo XXI, 1969), 21.

su efecto contrario, de cara al exterior, donde su efecto sobre el viandante ha abierto un concepto nuevo de cerramiento para ser utilizadas en la actualidad como reclamo comercial. Le Corbusier se planteaba diversas fórmulas para resolver los problemas que se generaban entre luces y sombras. A partir de ellas la estética que puede aportar esta dualidad del muro construido es enriquecedora porque aporta perspectivas de análisis con distintos puntos de vista. Por ello, utilizaba dispositivos tales como el “brisesoleil” (de briser, romper) y el parasol para impedir que el sol llegase a la ventana de forma directa. A partir de buscar la forma de resolver un problema para tamizar la luz, desarrolla las claves para entender la complejidad estética del propio muro.

Los muros “envuelven el volumen”<sup>176</sup> y el más exterior recibe los rayos solares, que afectan a la superficie con los efectos cambiantes de luces y sombras. En el interior se crea la penumbra. Un mismo muro como límite es cambiante en esa lucha entre la luz y la penumbra que puede permitir cierto confort para casas construidas en lugares con climatología extrema donde el calor o el frío marcan otras limitaciones. En su publicación *Vers une architecture* hace referencia a este aspecto que nos ocupa:

*L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière. Nos yeux sont faits pour voir les formes sous la lumière ; les ombres et les clairs révèlent les formes.*<sup>177</sup>

---

<sup>176</sup> P. Fuertes Pérez, “Le Corbusier desde el palacio del Gobernador- un análisis de la arquitectura del Capitolio de Chadigarh” (tesis doctoral, UPC, Dto. 735. Projectes arquitectònics), <http://www.tdx.cat/TDX-0425107-125329> y [www.tdr.cesca.es/TEISIS\\_UPC/AVAILABLE/TDX-0425107-125329//10](http://www.tdr.cesca.es/TEISIS_UPC/AVAILABLE/TDX-0425107-125329//10) Pfp 10 de 12.pdf. (Consultado el 18 de julio de 2013).

<sup>177</sup> Fuertes Pérez, “Le Corbusier desde el palacio del Gobernador...”, 157. Traducción propia:

La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes ensamblados bajo la luz. Nuestros ojos están hechos para ver las formas bajo la luz; las sombras y las luces revelan las formas.

En la Asociación de Hiladores (Ahmedabab, 1952), orientada al oeste, los huecos de las ventanas están situados sobre un muro que no conecta de forma directa el exterior de la construcción con los espacios interiores de la misma. Aparecen formados por caras oblicuas con respecto a la fachada. Es una forma inusual de crear ventanas pero esto permite una orientación funcional donde la incidencia de la luz indirecta mejorará la ambientación lumínica de los espacios interiores y resuelve el excesivo calor que se ve compensado por esta solución. Por todo ello, analizamos este concepto que tanta importancia se le ha dado y sobre él se han desarrollado planteamientos tanto estéticos como funcionales, encontrando en la arquitectura tradicional los que se unen al grosor de los muros, el color que se les aplica, el tamaño de las ventanas y la orientación con respecto al sol, como la clave del bienestar interior.

Le Corbusier integró «le mur percé», el muro perforado, la ventana, en su aportación plástica a la arquitectura. Por ello, al abrir una ventana permitía que el muro se tornase transparente por la intervención del hueco sobre los paños opacos. Pasó de ser un hueco para la salida de humos, la entrada de la luz y la ventilación de los espacios cerrados, a permitir comunicar espacios que están separados arquitectónicamente.

*(...) esta arquitectura constituye el resumen de una herencia cultural que se patentiza por el empleo de soluciones tradicionales generalizadas, con un lenguaje arquitectónico, de pocas variantes; de modo que su estilo, elaborado muy lentamente, cuando alcanza la forma idónea para su entorno cristaliza en un prototipo que se repite siempre, pero no en serie, sino modificándose según cada situación.*<sup>178</sup>

---

<sup>178</sup>Juan Francisco Esteban Lorente, “Concepto y contenido de la Arquitectura”, en AAVV., *Introducción General al Arte*, (Madrid: Itsmo,1980), 24.

Por la forma de estructura los planos oblicuos, y centrarse en los huecos arquitectónicos para articular las fachadas, incluimos un ejemplo clave en la obra de Le Corbusier. Se trata del edificio proyectado para la Asociación de Hiladores en la India.

### **- Asociación de Hiladores**

En realidad, toda la fachada, organizada por una estructura reticular, puede recordar el efecto de las celosías, que permiten mantener las cavidades con una concepción diferente al integrar los huecos como cuerpos geométricos y planos oblicuos, introduciendo la inmaterialidad de las sombras como parte de la composición plástica que se persigue.

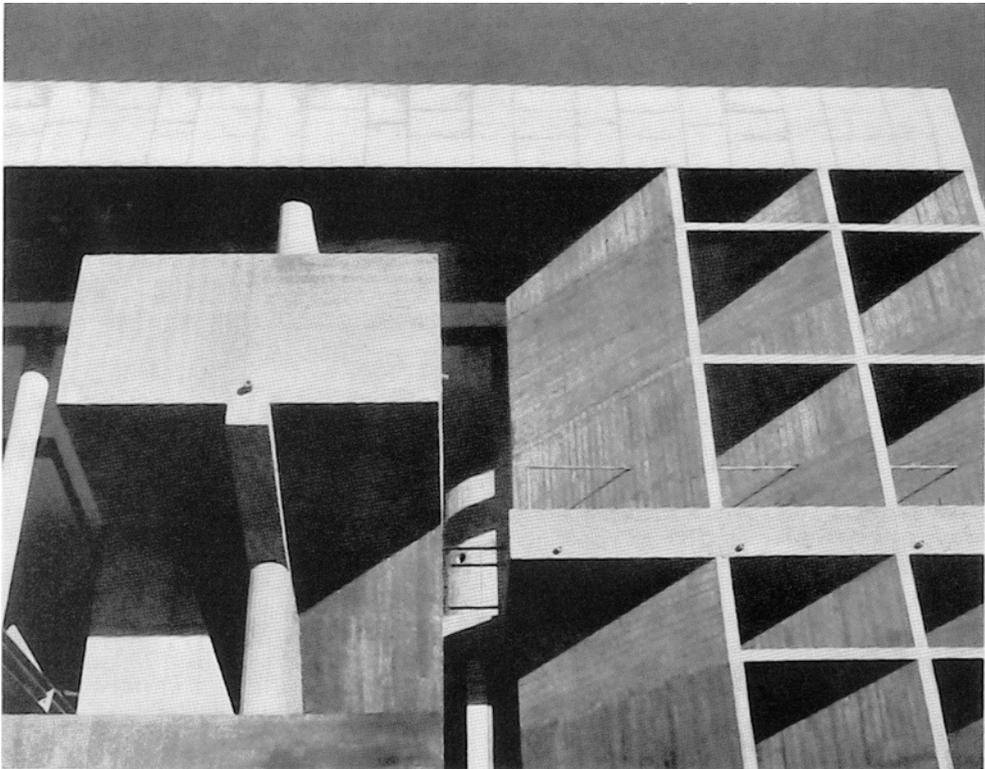
En pintura, Le Corbusier realiza una serie de obras (*Linternas*, 1920; *La bouteille de vin rouge*, 1922) donde a partir de un esquema bidimensional se representa el efecto de profundidad por medio de una línea oblicua dentro de un cuadrado, creando sombras triangulares. Este efecto ha sido utilizado en algunas de las esculturas que presentamos en *La casa de la experiencia*, con una disposición inversa y, sin embargo, con este método tan sencillo se logra un efecto de profundidad con muy poco espacio. Las aportaciones de Le Corbusier, que ahora manejamos, parten de la tesis doctoral de Fuertes Pérez como fuente de referencia.

*El muro en celosía –en tanto que “muro ficticio”- se proclama como la suma del gesto sincronizado de numerosas puertas entreabriéndose sobre el espacio de la sombra. Y como objeto arquitectónico, es el observador quien, con su desplazamiento, ve estas puertas –estas compuertas- girar.<sup>179</sup>*

---

<sup>179</sup> *Ibid.*, 165

Las ventanas practicables, abiertas hacia el interior de un patio comunitario, no tienen un horizonte lejano. Mientras Le Corbusier crea huecos, entre luces y sombras, en una fachada que vela el interior por medio de grandes ventanales contruidos con planos oblicuos, la ciudad se ha poblado con fachadas de grandes cristaleras donde la influencia del sol hace insoportable la permanencia en el interior de estas “cajas”.



52 Le Corbusier, *Asociación de Hiladores*<sup>180</sup> en Ahmedabab, 1952

La alternancia de huecos y vanos, de ventanas y paredes macizas de diferentes grosores, aportan una dinámica compositiva a la arquitectura vernácula. Los materiales van definiendo la piel del edificio, que por

---

<sup>180</sup> Imagen de la Asociación de Hiladores. Disponible en web: [http://www.salle.url.edu/~danibarr/millowners/palacio\\_hiladores.htm](http://www.salle.url.edu/~danibarr/millowners/palacio_hiladores.htm)

medio de la intemperie y las características de los mismos, se ve afectada por la variedad plástica, de marcas, tonalidades, grietas y rotos, que enriquece los conjuntos con sus peculiaridades añejas. Los valores plásticos y estéticos de los materiales con los que se construyen las casas les aportan texturas peculiares muy próximas al entorno y su paisaje. Algunos han sido infravalorados por carecer de belleza y se les ocultaba bajo enlucidos. El arte hispanomusulmán e incluso la posmodernidad elevan el nivel en la consideración de los mismos al alcanzar, a partir de unos materiales considerados “pobres”, efectos estéticos y valores artísticos.

En la villa Saboya las ventanas apaisadas, el planteamiento sigue un esquema distinto, pues allí recorren los muros y, al situarse a la altura de los ojos, permiten percibir la sensación de “estar” en el exterior, de tal forma que permiten disfrutar del paisaje desde el lugar privilegiado de la casa. Es una percepción donde el infinito se asoma por esas ventanas.

En los proyectos de Le Corbusier encontramos un ideal de establecer relaciones entre la arquitectura como elemento que se integra en la naturaleza, en el paisaje y da una relevancia interesante al concepto de ventana. Aparece entre los puntos que definen la nueva arquitectura. La ventana longitudinal (*fenêtre en longueur*) permite que los muros exteriores se liberen, y las ventanas pueden abarcar todo el ancho de la construcción. De esta forma se mejora la relación con el exterior permitiendo que la fachada quede libre e independiente de la estructura ya que los pilares se retrasan respecto de la misma. Para Le Corbusier la arquitectura racionalista, depurada, conlleva el empleo de los materiales de construcción sin disimularlos, potenciando la belleza de las líneas limpias, sin adornos, libre de elementos superfluos y con un excelente uso de la luz y las perspectivas de conjunto, en un uso avanzado de la

amplitud y la facilidad de movimientos dentro de los interiores que diseña. Proyecta su arquitectura por medio de paseos.

Los muros limitan el espacio y marcan una parcela concreta. Los muros son fronteras de separación, un límite real o psicológico donde la separación que traza el ser humano separa vidas, historias,... marca divisiones, subraya los límites al dibujarlas sobre el mapa o sobre el plano. Un hombre sólo con cruzar una línea ya se convierte en ilegal. Se rompe la solidaridad nacida de las diferencias entre las sociedades desarrolladas y las que no lo están. Los muros, como concepto, también se transforman en fronteras. El mundo es la casa de los que no la tienen (Sherezade, en Las mil y una noches) en palabras de Juan Goytisolo.

El muro ha evolucionado y su apariencia se altera con nuevas intervenciones, se desmaterializa cuando recibe el reflejo y se convierte en luz. Las fachadas se han transformado en pantallas. En el filme Blade Runner, la transformación digital de la superficie la hace dinámica, comunicadora. Los muros nunca han flotado ni se han elevado del suelo, salvo en las construcciones de Le Corbusier, pero siempre necesitaron del apoyo en la tierra. Cimentados, sin raíces. Las ventanas dejaron de ser agujeros, hasta cubrir toda la superficie de cristal y transformar la casa en un ente transparente, carente de intimidad. Los "muros de luz". La pared como una piel como un velo. Para Le Corbusier la actividad primordial de la casa es *ver*.

### **- El muro de cristal.**

« ¡Si construyes un muro, piensa en lo que queda fuera! »  
(Italo Calvino)

Más allá del muro y del ventanal se desarrolló la imposibilidad de la transparencia que aportaba el muro de cristal o tal vez podríamos expresarlo diciendo que el cristal es muro.

Las investigaciones que la arquitectura de cristal ha desarrollado, desde el punto de vista de la construcción, no lleva implícito mejorar el hábitat tras una necesidad por innovar.

Si anteriormente nos centramos en la figura de Le Corbusier en esta apartado le acompañará Walter Gropius.

El lema que se había colocado a la entrada era un reflejo de su filosofía: *La materia está en espera de la forma*. Tras una premisa como es dotar de alma a las construcciones, aunque alberguen fábricas y maquinaria, lugares para el trabajo en las que intentamos mejorar la estética, allí donde el tiempo transcurre ocupando buena parte del día, se redirigió la mirada a la hora de concebir los espacios más allá de la casa.

En este apartado sobre el muro de cristal, resulta interesante detenernos en la volumetría que W. Gropius plantea para la *Fábrica Fagus (1910-1914)* y en el *Edificio de oficinas en la Exposición de L Wekbund (1914)*, donde emplea perfiles metálicos hasta cubrir una superficie de tres donde emplea perfiles metálicos hasta cubrir una superficie de tres plantas sin pilares. Como señala Simón Marchán<sup>181</sup>, en esta construcción se logró una ingravidez y una espacialidad interna inéditas. Indiscutiblemente la iluminación era óptima y el radicalismo del diseño arquitectónico, donde la iluminación era una de las prioridades además de presentar la presencia acristalada de los muros exteriores como un gran ventanal: “aspiraba a obtener el máximo de luminosidad, claridad, espaciosidad y ventilación. (...)”

---

<sup>181</sup> Simón Marchán Fiz, *La metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura* (Madrid: Ed. Siruela, 2008), 129.



53 Edificio de oficinas de la Fábrica experimental en la Deutsches Werkbund de Colonia, 1914.

La composición clasicista y los espacios bien proporcionados se oponían a los industriales, habitualmente feos, conjugando los aspectos sociales y estéticos. Pero si en la Casa de Bruno Taut el nuevo material se orientaba preferentemente a sus aplicaciones “artísticas”, Gropius demuestra “de qué manera puede ser usufructuado el cristal en su posibilidad puramente práctica”, anticipándose así al ideal moderno de transparencia.<sup>182</sup> La casa de cristal de Bruno Taut<sup>183</sup> es el símbolo de un tiempo industrial donde el continente se ha adaptado y es fiel reflejo de un tiempo en el que los materiales han experimentado una renovación. Nuevos materiales que permiten nuevas formas de construir y, por tanto, nuevos espacios donde habitar, vivir, deambular. Inmersos en una etapa donde la imagen promueve nuevos espacios para la reflexión, nos situamos frente a los muros sustitutos de pantallas. En ellas (ellos) la proyección luminosa es posible. Incluso la retroproyección. Sin embargo,

---

<sup>182</sup> *Ibid.*, 130.

<sup>183</sup> Arquitecto alemán.

sigue cautivando la capacidad hipnótica del espejo. Edificios que se camuflan detrás de sus reflejos en ciudades engañosas. La arquitectura ya no da señas, pistas, de su interior y los muros, las ventanas,...las señales de las distintas alturas, etc., cada vez resultan más complejas. La posición como espectador frente al edificio urbano es distinta. Las preguntas también lo son. Nos somete a su altura, a la distancia, a la incapacidad por desarrollar el instinto buscador de restos que nos sirva para construir el mensaje tal y como lo conocíamos. Seguramente los hay pero en el deambular por la ciudad los datos son cambiantes. Y los muros protegían la intimidad de la casa y, pasado el tiempo, se ha experimentado cómo sería una casa transparente, una construcción que promete fragilidad por el material con el que se construye, y muestra la intemperie; surge la idea de exteriorizar la necesidad de privacidad que necesitaba el ser humano. Una fragilidad vítrea que se ha reforzado y que ya no impide la vista de los interiores con capas que matizan la cualidad de transparencia que promete.

Por otra parte, el espejo que transforma el entorno, el paisaje, en un camuflaje que nos lleva a la perplejidad. Pero también a la distorsión de la imagen, como veremos en las que acompañan a este apartado. Imágenes cautivadoras pero que encontramos alejadas o distantes de la vida que puede albergarse detrás. La observación establece la posibilidad estética de la provocación por el reflejo. La imagen fragmentada, un puzzle de piezas cuya coincidencia es imposible aun formando parte de un todo, lógicamente “engañoso”.

El cristal cierra el muro pero lo deja abierto a la luz, a la mirada. El cristal cubre fachadas de arriba hacia abajo o en líneas horizontales de aberturas realizadas en un muro perforado; es la piel más frágil de la fachada. La más vulnerable frente al golpe y la fractura. Lisa, fría, cortante

y reflectante. Con él nos enfrentamos al misterio del plano, que cierra sin cerrar del todo. Lo sutil queda patente en este proceso. La fragilidad del vidrio se endurece en la composición antibalas, antirrobo, antirreflectante... una serie de prefijos para negar las propiedades características del cristal.

Simón Marchán<sup>184</sup> señala, con respecto al cristal en la arquitectura, que *los límites que la delgada membrana del cerramiento interponía entre el observador y el paisaje desaparecían casi por completo, permitiendo una fusión sin apenas transiciones visuales entre la arquitectura y la naturaleza.*

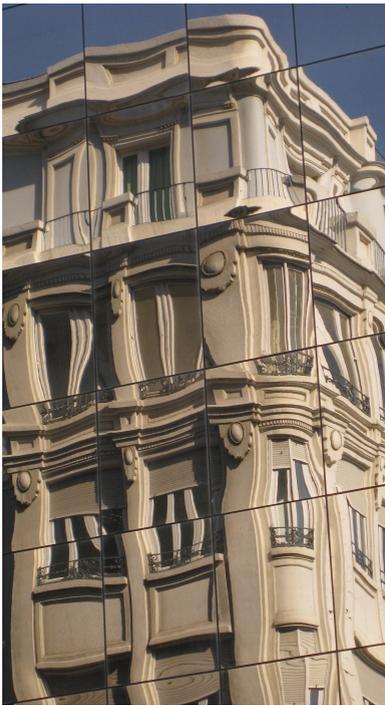
En nuestra pequeña región, aquel que se haya enclavado entre las montañas de la serranía, dominado por las vicisitudes del clima encontró en el cristal un gran avance para el habitar confortable. Anteriormente sólo por medio de la fragmentación del hueco en pequeñas porciones, que componían el todo del ventanal, se articulaba la entrada del aire y de la luz al interior. La posibilidad del cristal como medio protector en las ventanas facilitaba el acceso de la luz y el freno al viento helado. El medio exterior, de esta forma, entra a formar parte de la vivienda. El afuera entra sin perjuicio del hogar. La mirada desde el interior se dirige a los exteriores para interiorizarlos. Y si bien un palacio, o casa, de cristal nos abre el espacio a todo cuanto rodea la construcción, las viviendas a las que hacemos referencia, tienen unas ventanas tan pequeñas (debido al frío) que su abertura, en algunos casos abocinada, cuando se abren parecen tragar la luz que entra por ellas y la metáfora toma forma..

Iniciamos nuestro deambular por la serranía de Albarracín para desarrollar estudios de campo y llevar a cabo una recopilación de datos

---

<sup>184</sup> Marchán, *La metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura*, 127.

sobre las construcciones tradicionales. Las casas serranas forman pequeños núcleos de población que son los mantenedores de buena parte de una arquitectura tradicional deteriorada, herida, abandonada, que ha pasado de ser considerada decadente a tomarse en consideración como un recurso cultural y económico imprescindible que dota de atractivo a una región con escasez de recursos agrícolas y ganaderos, lo que hasta los años setenta hacía difícil basar en estos recursos la economía de la región. La arquitectura con su deterioro, su determinación, su mimesis con el paisaje y su porte, ha definido la identidad de esta comunidad.



54 Edificio en Plaza de España. Zaragoza.  
(con detalle del reflejo sobre la fachada de cristal).  
Fotografías de Carmen M. Samper, 2008.

Nuestro paso por este apartado tan específico, que tiene una relación estrecha con el muro y la ventana, nos conduce por la arquitectura que integra nuevos materiales y desarrolla y el hábitat que surge de todo ello. La transparencia como meta, o como logro, para una edificación en hierro y vidrio consigue una arquitectura que alcanza la abstracción del concepto que van más allá del hábitat para centrarse en los retos del construir.

La arquitectura objetiva, a principios de los años veinte, tiene en el vidrio uno de sus materiales por excelencia. Este material de superficie plana, pulida, fría es incapaz de dotar de intimidad a la casa. “Las cosas de cristal no tienen ‘aura’. El cristal es el enemigo del misterio, y lo es también de la posesión”.<sup>185</sup> Es en todo este periplo que desarrollamos como un deambular cotidiano por diferentes lugares y formas... donde hemos borrado las huellas que dejábamos al habitar entre los objetos que hoy se traducen en auras inmateriales que se desvanecen o paredes que cargadas de objetividad, sin marca ni huella alguna. Simón Marchán apunta que “a diferencia del cuarto burgués de los años ochenta, como el “interior” Biedermeier, en donde “no hay un solo rincón en el que el morador no haya dejado su huella”, ahora sucede que se borran las huellas sobre la tierra, “cosa que ha llevado a cabo Scheerbart con su vidrio y el grupo Bauhaus con su acero: han creado espacios en los que resulta difícil dejar huellas”.<sup>186</sup> Y detrás está la necesidad de encontrar algunas huellas. Somos tan pequeños, a veces, en un espacio tan inmenso. ¿Qué queda si los muros se tornan cristal y no queremos ser

---

<sup>185</sup> Walter Benjamin, “Experiencia y pobreza” (1933), Obras II, 1, en *Discursos interrumpidos*, 220, <http://www.circulobellasartes.com/benjamin/termino.php?id=349>. (Consultado el 13 de junio de 2015]

<sup>186</sup> *Ibidem*.

reflejo? No podría atrapar espacios sensitivos en las casitas solitarias llenas de marcas, de señas, de óxido... porque la pátina es la huella del tiempo sobre la superficie de las cosas. Las arrugas es otra cosa. Pero en ambos casos, los signos son incuestionables para nuestro trabajo actual.

En la arquitectura rural el vidrio continúa respondiendo a su funcionalidad para cerrar huecos y proteger del frío y la intemperie a la vida que se esconde en el interior de las construcciones, tras pequeñas ventanas y escasos balcones. Sin embargo, en las grandes fachadas acristaladas de los edificios urbanos la piel es engañosa y mimetiza el edificio en el bosque de la gran ciudad. Pero tienen ese halo estético que proporciona la luz al reflejarse en ciertos momentos del día... iniciando la desmaterialización y la levedad del muro.

### **I.7.3. EL RINCÓN**

Los rincones nacen de una intersección de los planos que acogen nuestro posicionamiento en la tierra. Paredes, suelo, techo: dentro, porque afuera el resultado es la esquina. Se trata de un lugar “vacío y solitario” dentro de la casa y del estar, pues cada uno tiene su rincón particular en el habitar interior de la casa donde la introspección es un hecho.

Los rincones son los espacios literarios, de acciones artísticas y sobre todo una intersección de planos que nos señalan un lugar especial en el que nos recogemos más que nos expandimos. Hay espacios donde nos gusta agazaparnos y agazapados también habitamos los espacios; espacios de la intimidad donde las vivencias se acumulan y el pensamiento fluye. El rincón es un lugar donde nos es un espacio tan nuestro que sólo hay uno. Más allá no existe ningún recoveco tan especial ni tan nuestro.

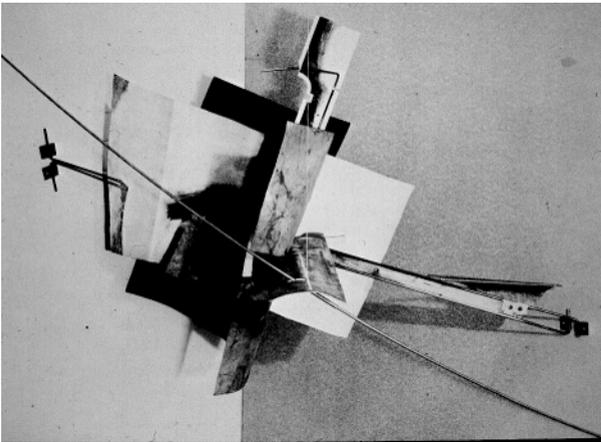
**Rincón-** (Del ár. hisp. *rukán*, y este del ár. clás. *rukn*).

1. m. Ángulo entrante que se forma en el encuentro de dos paredes o de dos superficies.
2. m. Escondrijo o lugar retirado.
3. m. Espacio pequeño. *Cada aldeano posee un rincón de tierra.*
4. m. Residuo de algo que queda en un lugar apartado de la vista. *Quedan todavía algunos rincones de correspondencia por repartir.*
5. m. coloq. Domicilio o habitación particular de alguien.
6. m. rur. *Arg., Col., Hond. y Ur.* Porción de terreno, con límites naturales o artificiales, destinada a ciertos usos de la hacienda.

Para Gastón Bachelard, el rincón supone la noción de refugio y de espacio para la introspección:

*Todo rincón de una casa, todo rincón de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad, es decir, el germen de un cuarto, el germen de una casa.*

El rincón podría dar lugar al ángulo de la sala donde se instala el vacío o donde se arrinconan los objetos. Un espacio singular con una delimitación muy especial que Tatlin supo incorporar a la escultura en su Contra-relieve constructivista (imagen izquierda) con la obra de Vladimir



55 Vladimir Tatlin. *Contra-Relieve en ángulo*, 1915.  
78,7 x 152,4 x 76 cm. Hierro, cinc y aluminio.

Tatlin, *Complex Corner Relief*, 1915. En la escultura constructivista rusa se crean nuevas tensiones espaciales y lejos de representar objetos cotidianos, sitúa en el rincón sus piezas, sin que estas estén ubicadas sobre pedestales o peanas. La propia

arquitectura es su lugar y soporte. La relación es directa, hay contacto y necesidad de la existencia de una y otra para que la pieza quede suspendida en el espacio. Fruto de un arte diferente, desvinculado de la burguesía, más próximos a un desarrollo técnico y reúne una composición cercana a lo artesanal, al taller, al proceso como unión entre el arte, la artesanía y la industria.

Y desde afuera surge la esquina que es la respuesta exterior al rincón. Son raros los balcones de esquina o las ventanas esquinadas. Su posición desde dentro manifiesta el privilegio de tener la visión en dos direcciones que confluyen o se alejan. Desde la esquina, dentro del rincón abierto gracias a la ventana, el campo de visión es más amplio. Y con esa apertura la arista se quiebra, se pliega en la horizontal y se desvanece en la vertical donde se divide en dos. Vacía de paramentos se torna transparente y dos planos en ángulo se pueden abrir hacia la calle. Hablamos de campo de visión amplio sin olvidar que podría haber otros muros en la acera de enfrente que limitasen esta alegría diáfana antes manifiesta.

El rincón tiene cierto grado de subjetividad. Se trata de uno de los espacios que hacemos nuestro dentro de la casa. Cuando hablamos de “el rincón” le atribuimos la peculiar afirmación de hacerlo nuestro y se hace singular al transformarlo en “mi rincón”. Con respecto a la propiedad de los espacios, el escritor Georges Perec tiene una reflexión muy curiosa. La titula “Pequeño problema” y sobre él escribe lo siguiente:

*Vivir en una habitación ¿qué es? Vivir en un sitio ¿es apropiárselo? ¿Qué es apropiarse de un sitio? ¿A partir de qué momento un sitio es verdaderamente de uno?*<sup>187</sup> Y continúa con “Pequeño pensamiento plácido n°1”: *Cualquier propietario de un gato dirá con razón que los gatos viven en las casas mucho mejor que los hombres, saben encontrar los rincones propicios.*<sup>188</sup>

De agazaparnos en el rincón nos habla Gastón Bachelard y considera que este verbo pertenece a la fenomenología del habitar. Para él sólo habita con intensidad quien ha sabido agazaparse. Y el “rincón” nos sitúa en un lugar del mundo donde nos enraizamos porque existe el apego al lugar elegido. “Habitamos nuestro espacio vital de acuerdo con todas las dialécticas de la vida”<sup>189</sup>. Considera la casa como nuestro rincón del mundo, nuestro pequeño universo, que va conformando parte a parte nuestros pasajes vividos que habitan en la memoria. Esos pasajes íntimos conforman el topoanálisis, pasajes sistemáticos que Gastón Bachelard estudia de forma sistemática. Una serie de fijaciones se van repitiendo, al

---

<sup>187</sup> Perec, *Especies de espacios*, 48.

<sup>188</sup> Perec, *Especies de espacio*, 49.

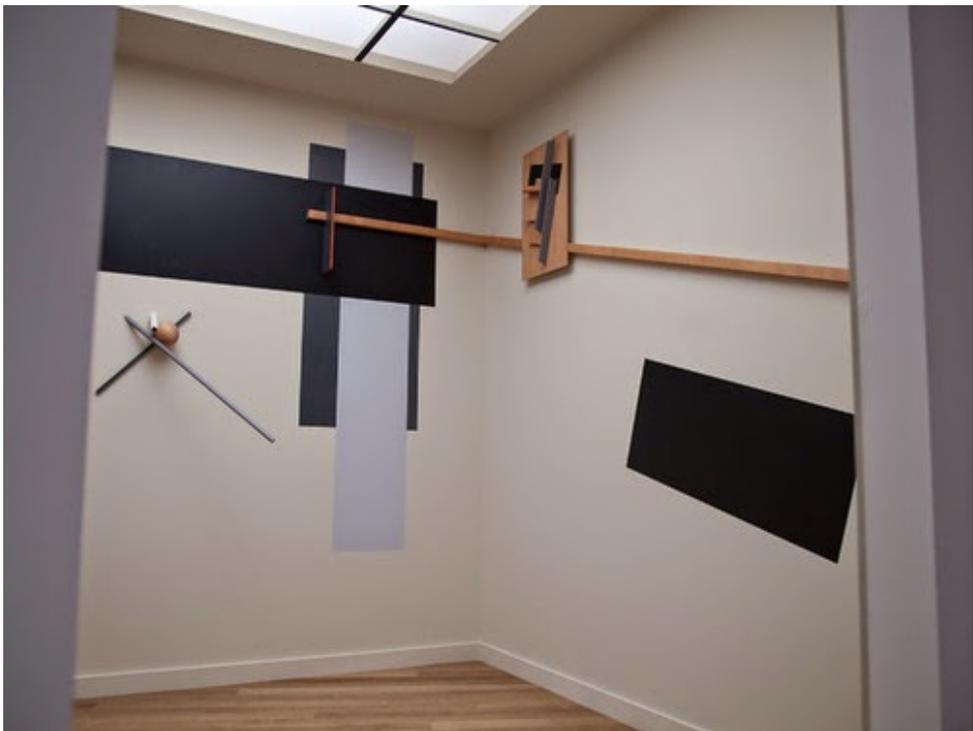
<sup>189</sup> Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (ensayo), (México: Ed. Fondo de Cultura Económica, 1983), 28.

igual que el sentimiento de soledad puede sentirse muy arraigado según las experiencias vividas o el sentimiento presente que la abriga. El espacio, en este caso el rincón, “conserva el tiempo comprimido. El espacio sirve para eso”.



56 Esquina del patio interior en el antiguo edificio de la Escuela de Arte de Zaragoza, situado en la Plaza de los Sitios. Los ventanales de este edificio son una parte de la singularidad de este edificio. Fotografía: Carmen M. Samper, 2008

Y un espacio se rememora y un dibujo no representa la idea del cuarto, del rincón, de la escalera... que nosotros conservamos en la memoria ni podemos trasladar con exactitud esa impresión que conservamos desde la infancia, por ejemplo, o relacionada con un hecho concreto. Los espacios tienen voces y aromas, y esos matices que son vínculos literarios para la experiencia artística nos permiten leer la casa, escuchar la casa,... ser parte de la casa, por, entre otras cosas, haber habitado un rincón en algún momento de nuestra historia.



57 El Lissitzky. *Prounenraum (Proun Room)*. 1923.  
Reconstrucción, 2010

Entre 1919 y 1927, El Lissitzky, artista constructivista ruso, produjo una gran cantidad de obras en dibujo e instalaciones Proun<sup>190</sup>. Estas obras eran prototipos para abstracciones habitables donde el visitante puede experimentar entre formas geométricas y vectores lineales alrededor de las esquinas. En su transformación de las obras bidimensionales en "habitaciones abstractas", El Lissitzky trabajó los límites disciplinarios. Su concepción del espacio y del material son una metáfora de las transformaciones que se están produciendo en su momento donde la renovación no se ve afectada por los conceptos relacionados con la perspectiva tradicional.

*La poética del espacio* nos llevó desde los nidos a las conchas para ir llenando los pequeños huecos donde habitar. Huecos donde el habitante incluso se adapta a la forma del espacio que se habita, como sucede con el caracol. Y esos espacios pequeños serán el rincón donde nos agazapamos,



58 Alacena rinconera que aprovecha el rincón de la habitación para almacenaje y sólo se tiene que cerrar con carpintería la parte frontal. Una solución funcional muy vinculada a la arquitectura tradicional. Estas soluciones son muy frecuentes en Aragón. Esta imagen es de Labazury (Huesca).

“todo rincón de un cuarto,  
todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre

---

<sup>190</sup> La palabra "proun" se refiere a las siglas en ruso de "proyecto para la afirmación de lo nuevo", que Lissitzky concebía como una estación en el camino de la construcción de una nueva configuración (*Gestaltung*).

nosotros mismos, es para la imaginación una soledad, es decir el germen de un cuarto, el germen de una casa”.<sup>191</sup>

Encontramos parte de negación en el discurso sobre el que trabajamos. Le confiere una marca negativa por el estrechamiento sobre sí mismo. El rincón hacia su ángulo cada vez es más pequeño, se reduce su superficie, y es más afilado. Dirigirse hacia ese vértice es como pretender escapar por la arista donde confluyen los dos planos verticales que lo conforman y que, en el caso del niño, se centraría en la intersección de las tres aristas porque se alojaría en el suelo, tal vez sobre sí mismo adaptando su cuerpo a la forma de una bola. Sin embargo, estimamos que más allá de esta consideración negativa subyace otra. No siempre el que habita el rincón es un ser “arrinconado” sino que puede recurrirse al rincón por propia voluntad para dejar la lectura por un momento y refugiarnos en otra dimensión al abstraernos de cuanto nos rodea.

En el minimalismo los espacios se integran en la obra y subrayan las partes que arquitectónicamente lo constituyen dando un especial protagonismo por medio de la luz, como sucede en el caso de Dan Flavin, que a través de ella consigue transformar la percepción que tenemos del espacio. El escultor minimalista transforma los datos en efectos artísticos y mientras, se diluye la esquina y Sol LeWitt incide en la intersección de los planos para articular por medio de sus series modulares el énfasis de la misma, del rincón, de la lógica matemática. El orden, que se consigue por líneas que se encuentran de forma ortogonal, se organizan entre ellas para construir con aristas que delimitan cubos carentes de caras opacas. Se producen relaciones angulares, lineales. Una rigidez geométrica que,

---

<sup>191</sup>Bachelard, *La poética del espacio* (ensayo), 127.

sin embargo, atrapa por las sensaciones volumétricas con las que articula el espacio ocupado y percibimos la ausencia del caos.



59 Sol LeWitt, *Corner Piece 4*, 1976  
Escultura Minimalista  
John Weber Gallery, New York

Un caso más cercano lo tenemos en el escultor vasco Pello Irazu y “El muro incierto”, exposición que presentó en la Sala Alcalá 31 de la Comunidad de Madrid en 2015. Articula instalaciones murales dentro de la sala. Un espacio laberíntico, una estructuración que integra los espacios y se ordena con la obra. Hay una estructura dentro del espacio

que se relaciona entre sí. Las esquinas toman su lugar junto a los muros que las conforman porque no sólo son soporte sino parte de la obra, Articular un espacio como el que propone abre una nueva forma de desarrollar el espacio con elementos gráficos que lejos de individualizar rincones integran un recorrido.



60 Pello Irazu, en la exposición *El muro incierto*, 2015  
Sala Alcalá 32, Madrid.

Pero, primeramente, “el rincón es un refugio que nos asegura un primer valor del ser: la inmovilidad. Es el local seguro, el local próximo de mi inmovilidad. El rincón es una especie de semicaja, mitad muros, mitad puerta”.<sup>192</sup> Sería ésta una forma de definir el hueco que ocupamos al entrar a formar parte del rincón, como esa inmovilidad a la que se alude.

---

<sup>192</sup> Bachelard, *La poética del espacio* (ensayo), 128.

La idea de rincón parece confortable sentado en un sillón para la lectura, para el ensueño..., pero es negativa si en él se refugia el ser agredido o el castigado. También estas connotaciones van unidas al rincón. Al final, es la soledad la que preside con su presencia este espacio llamado a la individualidad de los seres y los objetos arrinconados.

La capacidad de extroversión del individuo, la necesidad de introversión, puede ser referenciada en el rincón. Unos se encierran en sí dentro de un espacio que no está cerrado del todo porque no tiene puerta. Si la tuviese sería otro cuarto diferente y el rincón siempre es dependiente de una superficie mayor, y de otros rincones que contribuyen a cerrar el espacio. Hay rincones abiertos que no están dentro de salas pero son recovecos, donde guarecerse y allí, todavía es más recóndito encontrarse a uno mismo, lejos de todo; solo.

#### I.7.4. EL MARCO

El marco de la ventana ejerce de bastidor en un cuadro cambiante de imágenes que suceden. Delimita nuestro campo visual. Cuando hacemos alusión a las imágenes cambiantes podemos incluir el espacio y el tiempo, por lo tanto el movimiento. ¿En qué sentido el marco influye en la delimitación de la escena? Por una parte es el límite y por otro segrega lo que queda dentro de él y lo independiza dentro de la superficie de la pared y del muro.

**Marco-** (Del germ. *\*mark*; cf. nórd. *mark*, a. al. ant. *marka*).

1. m. Pieza que rodea, ciñe o guarnece algunas cosas, y aquella en donde se encaja una puerta, ventana, pintura, etc.

Es la pieza que rodea y que podría mantener vacío su interior. Lo que bordea y junto a los márgenes se transforma en umbrales y en el cuadro se deja un espacio para el *passe\_partout*. Todo ese límite que se articula como margen y marco de la obra, al final es algo aleatorio, tal vez. El marco en muchos casos es invisible o queda relegado a un segundo plano con respecto a la obra que se cuelga en la pared y que queda rodeada por él.

La ventana encuadra el paisaje a través del marco y recorta el espacio que queda al otro lado. Es la ventana el lugar que define un punto de vista y su contorno el marco que la fija al muro y sobre el que se incorporan las puertas, ventanos y persianas. Desde afuera, las composiciones reticulares más definidas linealmente las encontramos en las rejillas que cierran el espacio del hueco con la extraña manera de dejarlo abierto pero inaccesible. Líneas verticales y horizontales que se entrecruzan y nos muestran una visión limitada del paisaje. Rosaling E. Krauss hace referencia a las retículas que intervienen en su composición, en su diseño, con los listones que sostienen los distintos cristales que componen sus hojas y subdividen el espacio que se recorta y delimita por medio del marco. Hay un punto de vista en el que el cuadro se asemeja a la ventana y el marco ejerce de línea de recorte para poner límite al campo de visión que se representa en el lienzo o que se observa a través de la ventana. En ambos casos el fondo es una lejanía que va más allá de nuestra posición en el punto de vista del espectador.

*El cuadro de caballete es como una ventana portátil que, una vez colocada sobre la pared, la penetra abriendo la profundidad del espacio. Este tema se repite en el arte del norte en el que, a su vez, una ventana que se abre dentro del cuadro no solo enmarca la lejanía, sino que confirma además los límites*

*de su marco como ventana. (...) Para el artista el marco del cuadro de caballete es un contenedor psicológico, en la misma medida en que para el espectador lo es la sala en la que lo contempla. La perspectiva ubica todos los elementos del cuadro conforme a un espacio cónico ante el cual el marco funciona como una retícula que refleja los cortes entre el primer plano, el plano medio y la distancia que los separa. Así entramos con seguridad en el cuadro, o nos movemos sin esfuerzo por su interior atendiendo a su tonalidad y color. Cuanto mayor es la ilusión, tanto más se nos invita a contemplarlo, en miniatura, se proyecta hacia el interior del cuadro para habitarlo y experimentar las formas en que se articula el espacio.* <sup>193</sup>

En el interior del cuadro se enlazan las distancias próximas y lejanas, en un medio que cuenta con la ilusión como arma para articular espacios en profundidad y distancia. Ya no se exponen los cuadros como en las academias. En sus espacios de exposición el marco tenía un sentido de límite y recortaba su individualidad. En las paredes se colgaban en exposición sin apenas dejar espacio entre una pintura y otra; poblaban las paredes de cuadros (de techo a suelo) en una exposición que actualmente nos produce una sensación de *horror vacui* y que sólo el límite de las grandes enmarcaciones les dotaba de cierta individualidad; recortaban y definían los distintos temas que se colocaban uno junto a otro, cubriendo la pared. Esta forma de exhibir las pinturas dista de la concepción que en la actualidad se plantea a la hora de diseñar una exposición en las galerías y salas de arte donde el espacio en blanco da protagonismo a las obras, en muchos casos sin marco.

---

<sup>193</sup> Brian O'Doherty, *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo* (Murcia: Ed. Cendeac, 2011), 24.

En el Renacimiento se teorizó en torno al tema del “marco” y Rudolf Arheim, en su obra *El poder del centro*, le dedica el capítulo *Límites y marcos*. En él señala que una de las funciones del marco es delimitar un espacio dentro de otro mayor. Encuentra en ellos una forma de separar al cuadro de su entorno. Son espacios dentro de otros que se muestran con escalas diferentes, vistas diferentes, como si fuesen ventanas. Incluso pueden extenderse por debajo del marco si las condiciones son propicias para permitir ver el cuadro completo, aunque una parte aparezca tapada. Según Arheim, existe una razón por la que los cuadros se enmarcan: un marco separa a la imagen de cuanto la rodea para indicar que ella constituye un mundo independiente.<sup>194</sup>

*... el marco no sólo limita el radio de acción de los objetos visuales que se pretende constituyan la obra, sino que dota a las obras de arte de un status de realidad distinto de escenario de la vida cotidiana... el marco indica que se solicita del espectador que considere lo que ve en el cuadro no como parte del mundo en que vive y actúa, sino como algo que se dice acerca de ese mundo que se contempla desde fuera: una representación del mundo del espectador.*<sup>195</sup>

Para Kant es puro ornamento, mientras en Ortega enfoca la mirada. La característica de elemento ornamental subrayaría su protagonismo en

---

<sup>194</sup>Rudolf Arnheim, *El poder del centro*. Estudio sobre la composición de las artes visuales, del capítulo “*Límites y marcos*”, (Madrid: Akal, 2001), 67.

<sup>195</sup> *Ibidem*, 62.

conformar dos aspectos que tendrían un entendimiento juntos y por separado.

La reflexión de Facundo Tomás nos sitúa en la posición de Ortega al relacionar marco y artes visuales, teniendo en cuenta que no reflexiona tomando en consideración el arte de vanguardia, ya que señala:

*Nosotros podríamos decir ahora que, desde el punto de vista de la objetualidad de la pintura, el marco forma parte integrante de ella, y desde el punto de vista de su representatividad, está claramente excluido: por lo tanto es cualquier cosa menos «neutro», colaborando a las diferentes funciones del cuadro como elemento principalísimo y cargado de personalidad. Con plena lógica, Ortega ligaba el marco del cuadro al de la ventana para identificar ambos como «agujeros de idealidad».*<sup>196</sup>

Hay un bastidor muy relacionado con el de la pintura y ese bastidor enmarca el hueco arquitectónico que traspasa el muro. Se trata del marco y a él nos vamos a referir brevemente pues este elemento tiene gran importancia por su función de límite de un espacio que nos muestra el otro lado. Tiene una función de “marca” cuya etimología alemana separa la realidad de la ficción y se convierte en el límite que nos separa de un mundo irreal o un lugar distante. El marco permite que la obra sea admirada y la destaca del plano sobre el que se expone el cuadro: El plano vertical o la pared de la casa, de la sala... Seguramente sufrió su momento crítico con las vanguardias o tal vez más claramente se ha prescindido de él al final del siglo XX cuando el lienzo se pinta por sus

---

<sup>196</sup>Facundo Tomás, “Una excursión hacia el límite: Las teorías sobre el marco”, *Materia 3, Mirades, miratges*, (2003), 328. Acceso el 15 de septiembre de 2015, [www.raco.cat/index.php/Materia/article/download/83174/112133](http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/download/83174/112133).

laterales como parte de la obra y pierde “el pedestal” como ya sucedió en escultura. Al igual que sucede con las ventanas, el marco focaliza la mirada y contribuye a dotar a la pintura de su tercera dimensión. Ortega y Gasset en su ensayo *Meditación sobre el Marco*, (1921, 201-202) señala que *un cuadro sin marco tiene el aire de un hombre expoliado y desnudo (...). No puede faltarle el uno al otro (...). Su contenido parece derramarse por los cuatro lados del lienzo y deshacerse en la atmósfera.*<sup>197</sup>

Es una forma de considerarlo, aunque nosotros nos ocupamos de las ventanas, y como parte de la representación pictórica ya no sólo atiende a la imagen paisajística, sino que la concepción de los límites es muy discutible. Podemos dibujar una línea en la pared para delimitar un dibujo o señalar un espacio con una intención “x”. Los marcos se pueden enmarcar unos dentro de otros, los límites se superponen, pueden avanzar marcando un trayecto y se pueden suceder diversos marcos “de puertas” que entreabiertas nos dejan ver el siguiente hasta terminar en la ventana componiendo, en esta distancia, una posible instalación de puertas que se abren de forma consecutiva. Pero, Facundo Tomás nos recuerda que fue sin duda el historiador del arte “Henri Focillon (1881-1943), quien comprendió la importancia del marco y cómo precisamente a través de él se oponían radicalmente una concepción metafórica del arte y otra ornamental. Sus estudios sobre el arte románico le hicieron formular la «ley del marco» como base de la escultura monumental, es decir, la sujeción de la escultura a las características preestablecidas de los marcos arquitectónicos, y comprendió a la

---

<sup>197</sup> José Ortega y Gasset, *El Espectador* en “Meditación del marco”. Tomo III. (Madrid: Editorial Calpe, 1921), 201-202.

perfección que ello la situaba en el polo opuesto a la perspectiva y el ilusionismo albertianos”.<sup>198</sup>

Según el posicionamiento de Arheim, el marco contribuye a manifestar dos posturas frente al cuadro; por un lado, lo independiza como pieza y reserva para su interior el trozo de realidad que representa y, por otra parte, lo convierte en objeto independiente y móvil. En cualquier caso, como también sucede en Ortega, el marco se vincula a la figura que establece la ventana. Bordea la imagen, el paisaje que recorta, pero manteniendo la sensación de que por su alrededor tiene continuidad la imagen aunque no se muestre.

*Aunque el marco indica la alteración del status de realidad de la obra de arte al segregarla de su entorno, sirve también de intermediario entre los dos mundos. El marco, en cuanto a su interior, confina el radio de acción del cuadro, y en cuanto al exterior, hace del cuadro un objeto físico, un mueble. Un marco primorosamente tallado y dorado relaciona el cuadro con las sillas y las mesas, haciéndolo partícipe del estilo de la habitación.*<sup>199</sup>

Pero, al igual que señalamos las alusiones de Focillon a la temática escultórica en sí misma, podemos apreciar que se establece cierta distancia al considerar la ley de la adaptación al marco, que se lleva a cabo desde ciertas épocas como sucede en el románico. No es esa la forma de vincular nuestra temática entre arquitectura y escultura. Nosotros tenemos un límite para extraer esa parte del muro que se llama ventana.

---

<sup>198</sup> Tomás, “Una excursión hacia el límite: Las teorías sobre el marco”, 332-333.

<sup>199</sup>Rudolf Arnheim, “Límites y marcos” en *El poder del centro. Estudio sobre la composición de las artes visuales* (Madrid: Akal, 2001), 63.

### I.7.5. UMBRAL

#### **Umbral-** (De *Lumbral*).

- 1. m.** Parte inferior o escalón, por lo común de piedra y contrapuesto al dintel, en la puerta o entrada de una casa.
  - 2. m.** Paso primero y principal o entrada de cualquier cosa.
  - 3. m.** Valor mínimo de una magnitud a partir del cual se produce un efecto determinado.
  - 4. m. Arq.** Madero que se atraviesa en lo alto de un vano, para sostener el muro que hay encima.
- Atravesar, o pisar, los ~es de un edificio.**
- 1.locs. verbs.* Entrar en él. *U. m.* con neg.

El umbral de la puerta es un punto de inflexión en la trayectoria. Hay que dar un paso y cruzarlo. Un momento en esa trayectoria nos hace permanecer en un no-lugar o tal vez sería más exacto en un lugar que no está ni dentro ni fuera. La



61 Cenote maya en la península del Yucatán. México

línea que limita estas dos posibilidades es el umbral que marca y dibuja una situación trascendente... Y al pasar, ¿dónde nos situamos? Estamos moviéndonos en una dirección de avance hacia otra situación. Si llamamos a la puerta vamos a entrar cuando se abra. Si buscamos respuesta del dueño del hogar asomamos ligeramente la cabeza a la

espera de su permiso para pasar. Desde fuera, también se espera para resolver ese instante de indecisión o de acceso al otro lugar.

El umbral supone el paso primero (o la entrada de cualquier cosa); nos lleva a la fuerza simbólica de acceso entre la luz y la sombra, que tanto han representado como iconos y que se incorpora sin olvidar la idea de límite, tan próxima al marco y al alféizar de la ventana, con su fuerza expresiva. En este concepto se abre la mítica religiosidad maya con sus cenotes, lagos naturales que unen ríos subterráneos que son como portales de acceso al inframundo, un paso. Los cenotes son umbrales sagrados en el pensamiento maya. En ellos, como en cada lugar de paso se producen cambios vinculados a momentos de la vida donde, al igual que la casa, se traza un proceso que avanza en el tiempo como la vida y en ese movimiento vital se cruza por tres momentos importantes y necesarios: nacimiento, vida, muerte. Dentro de estos templos naturales, e incluso dentro de la casa, se establecen rituales. En estos lugares se construyeron templos y bajo sus aguas se subrayó el valor simbólico de la luz y la caverna hacia las divinidades.

La ventana y la puerta son límites entre el espacio cerrado y el espacio abierto. Tiene la posibilidad de participar de ambos espacios. Y su forma de actuar frente a ellos es un modo de enfoque desde el que la observación y el punto de vista son variables. Elementos que dan o cierran el paso a la luz y al individuo. La propiedad se supedita a ellos como límites cuyo acceso es una condición que dirige.

### I.7.6. LA PUERTA

La relación que tradicionalmente se ha establecido desde la casa como espacio doméstico y la libertad que facilita la libre circulación hacia el exterior de estos espacios privados e íntimos han sido analizadas desde la psicología y el arte. Esta relación antropológica entre el hombre, la mujer y el espacio de la casa está muy relacionada con la existencia de puertas y ventanas.



62 Moneda romana que representa a Jano.

La dualidad dentro y fuera tiene en Jano, de la mitología romana Janus<sup>200</sup>, el dios de las puertas, de los comienzos y los finales, con una doble cara que le permitía mirar dentro y fuera, el pasado y el futuro. Entre las dos miradas el intersticio deja un paso para el presente. Jano (lanus) es un dios que tiene doble rostro, como se puede apreciar en la reproducción

de la moneda romana (de la imagen), que se utilizaba para jugar a *caput o navis* (cabeza o nave; equivalente a nuestro cara y cruz).

---

<sup>200</sup> Jano: dios romano representado con dos rostros contrapuestos en la misma cabeza, es decir, mirando simultáneamente adelante y atrás, futuro y pasado. Es por tanto un dios de la transición, a quien estaban particularmente consagradas las puertas...Su carácter vigilante se entendía siempre según la ambivalencia que era su rasgo principal: interior y exterior, pro y contra, bien y mal.

Véase: Federico Revilla, *Diccionario de Iconografía y Simbología*, (Madrid: Cátedra, 1995), 220.

**Puerta-** (Del lat. *porta*).

1. f. Vano de forma regular abierto en una pared, una cerca, una verja, etc., desde el suelo hasta una altura conveniente, para poder entrar y salir por él.
2. f. Armazón de madera, hierro u otra materia, que, engoznada o puesta en el quicio y asegurada por el otro lado con llave, cerrojo u otro instrumento, sirve para impedir la entrada y salida, para cerrar o abrir un armario o un mueble.
3. f. Agujero o abertura que sirve para entrar y salir por él, como en las cuevas, vehículos, etc.
4. f. Entrada a una población, que antiguamente era una abertura en la muralla y ahora es lugar de acceso normal a dicha población.
5. f. Camino, principio o entrada para entablar una pretensión u otra cosa.
6. f. Tributo de entrada que se pagaba en las ciudades y otros lugares.  
U. m. en pl.

Es el dios de las entradas por eso se le consagra el primer mes del año *lanuarius*. También se le representa con un bastón en la mano derecha y con una llave en la mano izquierda, elementos muy relacionados con las entradas ya que son los atributos de cualquier portero: una llave para abrir y un bastón para alejar a los visitantes no deseados.

Esta relación entre JANO/ DENTRO-FUERA/ PUERTA-LLAVE en la edad media se introduce iconográficamente para representar a enero, en el ciclo de los meses. Se observa, por ejemplo en el Ciclo de San Isidoro de León.

Una habitación llena de puertas y ninguna posibilidad de salir de la sala en la que uno se encuentra es una prisión. Con esta breve introducción nos presentamos, por medio de una escena fantástica, en una habitación donde las puertas cerradas limitan la posibilidad de salir fuera. Una imagen que nos describe una visión, propia del mejor

surrealismo. La protagonista está dentro de una pesadilla, sin embargo, se muestra sumisa y se dirige al centro de la habitación para intentar solucionar sus problemas; para pensar. Se trata de Alicia en su habitación claustrofóbica.

*Había puertas alrededor de todo el vestíbulo, pero todas estaban cerradas con llave, y cuando Alicia hubo dado la vuelta, bajando por un lado y subiendo por el otro, probando puerta a puerta, se dirigió tristemente al centro de la habitación, y se preguntó cómo se las arreglaría para salir de allí.*<sup>201</sup>

El hecho de que existan varias puertas, varias posibilidades de salir o pasar a otro lugar, no nos da la libertad (la llave) de conseguir nuestro propósito. La puerta tiene un poder intrínseco y es el de permitir el paso o impedirlo. Abre y cierra el muro, las vallas. Corta el paso de un lugar a otro. Y en todo ello la llave y la mano que la hace girar son los dueños de la acción: *abrir*.<sup>202</sup>

Con respecto a la puerta, Georges Perec<sup>203</sup> considera que nos protege y detrás de ella nos parapetamos porque la puerta para y separa. Además “rompe el espacio, lo escinde, impide la ósmosis, impone los tabiques” y diferencia entre el lado donde “estoy yo y mi casa (lo privado,

---

<sup>201</sup> Lewis Carrol, *Aventuras de Alicia en el país de las maravillas*, (Madrid: Akal, 2005), 14.

<sup>202</sup> **Abrir**.-Del lat. “aperire” – “abrir, descubrir” (cf. it. “aprire”, fr. “ouvrir”, ct. “obrir”), proveniente del indoeuropeo \*ap-wer-yo, compuesto por las raíces \*ap- “fuera” y \*wer- “cubrir”. De la primera derivan en griego la preposición y el prefijo *apó* “apó” – “fuera” y en latín “ab”, con el mismo significado. En germ. se encuentra también la palabra \*af- que en ing. mod. derivó a “off”, holandés “af” y al. mod. “ab-”, con el significado “fuera, debajo de”

<sup>203</sup> Georges Perec, *Especies de espacios* (Barcelona: Literatura y Ciencia, S. L., 2004), 64.

lo doméstico) y el espacio de los demás, el mundo, lo público, lo político”. Estas aberturas se adaptaron a la evolución de los materiales ya que debían proteger de la intemperie tanto a la vivienda como a los que la habitaban utilizando los medios de los que se disponía por lo que se les aplicaron contraventanas de madera, persianas y albedas de lino para proteger del frío y mantener la temperatura del interior. El vidrio supuso un gran avance al permitir que el cuadro estuviese abierto a la luz y a la mirada mientras la protección contra la intemperie se mantenía.

*En la sociedad estamental burguesa -ha comentado Donald Lowe- la burguesía, al participar más en actividades comerciales racionales, empezó a subrayar la intimidad de la familia como espacio compensatorio. La racionalidad invadió este espacio privado. La casa tenía ahora habitaciones privadas, especiales, con distintos propósitos, y no habitaciones privadas, generales para todos los fines... surgió dentro de la familia un nuevo ideal de domesticidad. La sociedad burguesa consolidó la intimidad de la familia. Promovió la separación del lugar de trabajo y el hogar (...). La aguda demarcación de los espacios público y privado en la sociedad burguesa institucionalizó la oposición contemporánea entre razón y sentimiento, entre hombre y mujer.<sup>204</sup>*

Aparte de su función práctica, la puerta contiene una interesante carga simbólica. Tener una puerta propia y tener la llave de esa puerta significa propiedad, privacidad e individualidad. De ahí, la rica historia de la puerta, que es parte de la historia de la arquitectura misma.

---

<sup>204</sup>José Vicente Selma, J.V., *Imágenes de naufragio: Nostalgia y Mutaciones de lo Sublime Romántico* (Valencia: Direcc. General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts. Conselleria de Cultura Educació i Ciència), 16.

Nuestros antepasados dieron un tremendo paso hacia adelante en la historia cuando fueron capaces de reemplazar el travesaño sobre la puerta (para soportar la carga) por “arcus”, el arco. En el Imperio Romano las victoriosas legiones romanas retornaban a la capital marchaban bajo una gran “puerta”, el Arco del Triunfo, un hecho que se hizo extensivo en Europa. El estilo cultural puede ser identificado por la forma dada a los arcos: románicos, gótico, islámico.<sup>205</sup>

La puerta, además de ser un medio de comunicación entre el espacio interior y el exterior de las construcciones, está compuesta por un armazón y la hoja que se abre y cierra. Según el Diccionario Visual de Términos Arquitectónicos<sup>206</sup> presenta una gran variedad de formas y proporciones según el estilo, época o función. Además, constituye un elemento característico de la arquitectura de exteriores, llegando a formar en sí misma una construcción: propileos, pilonos, arcos de triunfo e incluso puertas de entrada a ciudades como la Puerta Negra de Tréveris, la Holstentor de Lübeck o las de Pekín. Ya se reconocen en los trilitos que forman la entrada a los dólmenes. En Egipto, Babilonia y Asiria manifiestan una patente monumentalidad en la entrada a recintos sagrados y ciudades (Puerta de Istar). En época clásica, los griegos emplean desde la forma triangular primitiva (Elea) a la trapezoidal de dintel monolítico en los grandes edificios. En época romana se desarrolla el carácter monumental con los arcos de triunfo. La evolución al Medioevo incide en el aspecto defensivo, alcanzando en la arquitectura musulmana gran refinamiento por su configuración en U. El abocinamiento y las arquivoltas son característicos del mundo cristiano, frente al de

---

<sup>205</sup> J. J. Beljon, *Gramática del arte* (Madrid: Celeste Ediciones, 1993), 108.

<sup>206</sup> Lorenzo De la Plaza Escudero, coord., *Diccionario visual de términos arquitectónicos*, (Madrid: Cátedra, 2008), 372 y ss.

herradura con alfiz musulmán. Las renacentistas se adornan con motivos clásicos y almohadillados. Las barrocas se encajan en salientes convexas volviendo en el Neoclásico a las triunfales (Alcalá o Brandenburgo). En Oriente destacan las ceremonias con las “torii” o “pailou”, así como las formas exóticas como las “puertas luna”.<sup>207</sup> Según su funcionalidad por la movilidad de sus hojas pueden ser abatibles, basculantes, correderas, de librillo y giratorias. Un elemento que gira a partir de un eje vertical que delimita este movimiento y no se desplaza salvo en puertas-persiana, donde las hojas no son batientes.

La puerta, de forma similar a lo que sucede con la ventana, es un vano practicado en el muro pero difieren de ella en que su finalidad es permitir el paso o acceso al interior. Dispone de una hoja, de diferentes dimensiones según el hueco que debe cubrir y según su función que deben desarrollar. Las partes que dan forma a este vano son los elementos constructivos: derrame, dintel, hoja, hueco de paso, jambas, marco de la puerta y pre-marco para su colocación en la obra y umbral. Además, hay elementos mecánicos que facilitan su movilidad: bisagra, cerradura, pestillo y aldaba. Según la movilidad debe estar adaptada para que giren, basculen o se desplacen por carriles.

La puerta señala una separación precisa entre espacios. Su límite es rotundo. Marca incluso la propiedad. Lo público y lo privado. Detrás de la puerta cerrada hay una privacidad protegida, aislada. Hay puertas para espacios diferentes y como tales lugares su cierre es más o menos rotundo, blindado, con materiales de mayor o menor solidez y dureza. Desde la puerta podemos asomarnos por la mirilla, e indicar la presencia de un lado a otro por medio de timbres, artísticos llamadores de formas

---

<sup>207</sup> De la Plaza, *Diccionario...*, 372.

simbólicas para ahuyentar o atraer lo quimérico. Con la puerta entra en juego “el otro lado”.

La concepción tradicional e histórica nos lleva a considerar que los espacios tienen género, están pensados y los poseen los hombres. La transformación social de la vida cotidiana y de las costumbres, todavía mantienen ese dominio de los espacios y su disposición atendiendo a la actividad y la ocupación según el género.

Entre la casa y el cuerpo humano existe una relación compleja y la representación de la una en el otro o viceversa se articula al relacionar cualidades orgánicas a la construcción. Los *Edificio-cuerpo*, las *Mujeres-casa*, son ejemplos de esta posibilidad. Esta consideración que establece una relación de contenidos y similitudes a la hora, bien de concebir un espacio, bien de dotarlo de significado, nos lleva a la modulación como técnica de organización o medio para crear una imagen de ideales abstractos de recogimiento y protección. En este sentido, la publicación *Edificios-cuerpo* de Juan Antonio Ramírez presenta una serie de ejemplos de estas relaciones posibles. En arte siempre ha habido este tipo de representaciones dotadas de simbología, con una tendencia por la antropomorfización ya tratada por Vitrubio, que encuentran en la casa y sus dependencias un paralelismo con el cuerpo humano.

La puerta es el lugar acceso y de entrada. Es por ello, que la puerta se asemeja a la boca e incluso llega tener la forma y se representa como tal en las fachadas de algunas construcciones. En el Parque de los Monstruos <sup>208</sup> (Bomarzo) existe una representación de un ogro cuya boca es el hueco de la puerta. Se representa en tan grotesca construcción el miedo y el valor.

---

<sup>208</sup> Fue realizado por Parco di Bomarzo, en la provincia de Viterbo (Italia) en el siglo X.



63 El Ogro "Ogni pensiero vol" / Foto: RSA  
Parque de los Monstruos (Bomarzo)

Su imagen asusta a los niños pero aquellos que se atreven a acercarse e incluso a entrar demuestran coraje y valentía. Entrar permite llegar a disfrutar de una estancia fresca en un banco y una mesa de piedra.

Cada uno de los elementos limitan el espacio de la casa adquiere la calidad de lo fronterizo. En estos ejemplos la representación del cuerpo es parcial. Se toman fragmentos, partes cuyo interés está dentro de su individualidad ya que presentan rasgo definitorios de un todo mayor. No es el caso de las "Mujeres-casa" de Louise Bourgeois donde la parte

humana de las piezas, pinturas y dibujos, se encuentra desaparecida bajo la escafandra acoplada que le supone la casa.



64 Imagen de simbología religiosa que se coloca en las puertas, a modo de protección del acceso a la casa. Son imágenes sobre chapa esmaltada que se ven desde la calle y que indican la protección, el regazo, el cobijo.

Las puertas-boca ingieren al visitante y, a su vez, representan bajo un aspecto monstruoso la idea de guardián de la entrada. Pero también en los lugares de paso hay una bendición. Desde la alfombra, con inscripciones, a los símbolos, que se exhiben en las puertas, generalmente en las más antiguas, podemos encontrar placas esmaltadas como la que incluimos, perteneciente a una puerta de Albarracín (C/. Subida del Carmen). También en las puertas se instalan mirillas. En algunos casos están realizadas en metales como el

latón y se decoran con delicados calados ornamentales. Desde esta perforación sólo es posible mirar en una dirección, de dentro a fuera, y la visión en el sentido contrario está “negada” por la acción de una celosía o una lente.

En el momento en el que estamos pasando el umbral nos dividimos o nos duplicamos. En ese paso estamos dentro-fuera. Estamos en dos espacios durante ese tránsito. Podemos detenernos y mantener esta situación durante un tiempo. Pero siempre es un tiempo limitado, porque se invita al tránsito, al paso, a traspasar la abertura y el tiempo invertido no es prolongado sino breve; un instante.

Sucede algo parecido con la escalera. Son espacio de tránsito en los que no permanecemos demasiado tiempo. Sólo en espacios grandes el rellano de la escalera invita a la conversación. Son rellanos de interferencias entre personas que habitan espacios distintos como sucede en las comunidades de vecinos y las historias se desarrollan de forma paralela.

*La puerta, como la escalera, es un espacio de tránsito, un diafragma doméstico que segrega y reúne con la lógica burlaria de lo cerrado y lo abierto. Entre los dos extremos de ese alfabeto de la clausura, entre las puertas cerradas a piedra y lodo y las puertas abiertas de par en par, toda una minuciosa gama de matices, de puertas entornadas y entreabiertas, expresivas y variadas como párpados: puertas soñolientas y puertas insomnes, puertas sorprendidas que se abren en exceso y puertas vigilantes que dejan una rendija, puertas que invitan y puertas que ahuyentan.<sup>209</sup>*

La puerta es un cierre espacial. Desde ella se establece la jerarquía de las estancias y se “arma” de cerraduras y llaves cuando el interior y su acceso son vetados, se restringe, se reserva. En cierto modo es selectiva y con la llave, el poseedor, tiene el poder de permitir o negar la entrada. Hay que avisar que llegamos y nos posicionamos frente a ella. Nos quedamos fuera a la espera de que nos abran. Sin llave no podemos entrar. No es nuestra propiedad y no tenemos poder para seleccionar un estar dentro o fuera.

La puerta no se ajusta con exactitud milimétrica al bastidor que la sostiene. Hay grietas, huecos, agujeros. En algunas de ellas, la gatera existe como espacio abierto en la parte baja para permitir que el animal

---

<sup>209</sup> Luis Fernández Galiano., *El espacio privado. Cinco siglos de historia en veinte palabras*, 243.

doméstico campe a sus anchas dentro y fuera de la casa sin la necesidad de que el dueño esté pendiente de él. También se sitúan los buzones. A través de ellos se mantiene abierta la comunicación postal. Hay en ese pequeño espacio, ya sea caja o abertura en la puerta, un espacio\_entre que deja la comunicación escrita un resquicio de intimidad por medio del sobre cerrado. Para acceder a través de la puerta al espacio de la casa necesitamos una llave que permite abrir y cerrar el acceso y con él la posibilidad de entrar.

*Las primeras cerraduras que se usaron en Roma eran extremadamente simples: consistían en dos argollas, una en cada hoja de la puerta, en medio de las cuales se pasaba un clavo (clavus, clavi). Este sistema facilitaba en tal grado el trabajo de los ladrones que, para evitarlo, los artesanos fueron ideando sistemas cada vez más complejos en los cuales se confería al clavo una forma específica para cada puerta, de forma que sólo el dueño de casa o quien tuviera aquel clavo podía abrir y cerrar. Con esta novedad, el nombre del clavo cambió ligeramente para llamarse clavis 'llave', 'clave'. El jurisconsulto Papiniano usaba la expresión clavem tradere con el sentido de 'entregar la administración de los bienes', y Cicerón usó claves adimere como 'sacar las llaves a la mujer, repudiarla'. En sentido figurado, se usó clavis scientiæ como 'clave de la ciencia'. En castellano "llave" fue usada desde muy temprano, al punto de que la palabra aparece ya con su forma actual desde los poemas de Berceo (1230-1250). Clave llegó más tarde, adoptada por vía culta, en la segunda mitad del siglo XVI, y con un significado muy específico que se restringía a lo que sería el sentido figurado de llave: un código secreto, las reglas que revelan su funcionamiento y aun un conjunto de signos.*<sup>210</sup>

---

<sup>210</sup> Véase: <http://www.elcastellano.org/palabra/llave>. (Consultado 20 de abril de 2012).

Como señala María Cátedra, “ante la puerta son frecuentes los ritos de purificación, incorporación o preparación para la unión (mediante un ofrecimiento, por ejemplo). También por dicha razón el hombre ha colocado muy frecuentemente una imagen que protege el paso, por las buenas o por las malas \_divinidades o monstruos-, a quien se le dedica una oración o un sacrificio. El *Ave María* de muchas de nuestras puertas no es, pues superfluo. A un rito de passage espacial sigue uno de *passage* espiritual. Los guardianes del umbral, arqueros, dragones, leones, esfinges o simplemente cruces de capillas, casa y catedrales todavía nos recuerdan el paso que se va a dar, porque en el tránsito dejamos también algo atrás”.<sup>211</sup>

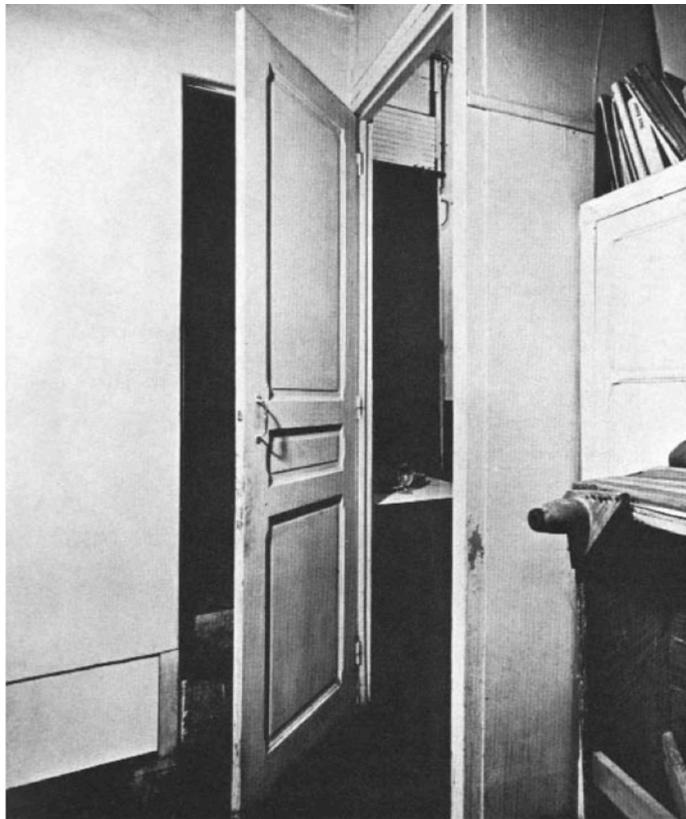
### **- Puerta: 11, calle Larrey, 1927, París.**

La puerta que instala Marcel Duchamp en la calle Larrey, número 11, es una paradoja. En esta instalación de un elemento constructivo móvil se llega al límite de la dualidad y de la antítesis pues está abierta y cerrada a la vez. Hasta este momento de cambio en el que Duchamp incorpora un nuevo concepto y funcionalidad para la puerta en la que siempre consideramos como posibles sus acciones de cerrar/abrir, girar, recogerse en rollo o quedarse entreabierta, surge esta forma ingeniosa de acción sobre dos espacios contiguos pero diferentes. La particularidad de la puerta de Larrey está en las posiciones que puede adoptar. Una puerta que está abierta y cerrada a la vez si esta acción e incluso entreabierta. Su colocación sobre un eje común a dos aberturas, que corresponde a dos habitaciones diferentes, abre la posibilidad a este juego, donde ni una

---

<sup>211</sup> Luis Fernández, "Puerta en "El espacio privado. Cinco siglos de historia en veinte palabras, 254.

cosa ni la otra o las dos de forma simultánea. La posibilidad escurridiza de dar paso entre uno y otro, pero no de que ambos estén cerrados. Esto le es negado en los espacios simultáneos sobre los que interviene. A partir de ella los cuestionamientos que surgen son múltiples pues en principio ya no responde a la funcionalidad de la puerta como elemento único para una única apertura del hueco en la pared. En ello, la condición del espectador es activa.



65 Marcel Duchamp. *Puerta: 11 rue Larrey, 1927.*  
(D'HARNONCOURT, Anne, McSHINE, Kynaston (eds.),  
*MoMA, New York, 1989, p. 305*).

La puerta del apartamento de Duchamp repartía su función entre dos huecos. Si habría el cuarto de baño se cerraba el estudio y viceversa. Una

respuesta funcional para solucionar un espacio pequeño. De forma similar su obra abre y cierra, a modo de bisagra, la visión artística para darle la vuelta desde la mirada del espectador que observa y reflexiona. Otras puertas de su obra podrían ser referentes en este sentido en lo que lo funcional sobrepasa para alcanzar un sentido sublime como las Puerta Gravidia de 1937 o su puerta de *Étant donnés* de 1946, que va más allá de las posibilidades de la mirilla.

El filósofo Georges Simmel, en su texto "Puente y puerta" <sup>212</sup>, considera que si el hombre se organiza el espacio a base de ponerse límites es porque necesita de esos límites para delimitar su existencia. Hacemos una cartografía de nuestro espacio circundante, del que no podemos abarcar con la mirada y a base de trazar líneas y puntos, creando y atravesando fronteras. La puerta delimita el interior y el exterior de forma similar a como lo hace la ventana; pero mientras la ventana sólo es una posibilidad para asomarnos al mundo, para mirar a través de ella, en el caso de la puerta se transforma en acechar. El movimiento de la vida se marca en un ir y venir, en un salir y entrar. El ser humano rara vez se plantea vivir a la intemperie.

Los ritos, la dualidad del concepto, nos llevan al significado de la puerta como guardián y al valor espiritual que se le ha atribuido. Un elemento que además de su funcionalidad en el cierre de los huecos que dan acceso a los espacios del habitar humano simboliza el pasaje acompañado de simbología relacionada con el tránsito entre cambios de estado y de lugar. La puerta es un paso que se va a dar; está dentro del proceso de transición, un cambio, hasta que uno se siente identificado y ubicado dentro del espacio al que precede.

---

<sup>212</sup>Georges Simmel, *El individuo y la libertad Ensayos de crítica de la cultura* (Barcelona: Península, 1986).

*Es esencial para el hombre, en lo más profundo, el hecho de que él mismo se ponga una frontera, pero con libertad, esto es, de modo que también pueda superar nuevamente esta frontera, situarse más allá de ella.*<sup>213</sup>

### I.7.7. LA VENTANA

Las ventanas son un límite o son un paso que separa y marca la relación dentro y fuera. Las ventanas son huecos en los muros que nos permiten mirar hacia afuera y rara vez se asoman hacia el interior para que suceda lo contrario. Por ello, su funcionalidad tiene una dirección y un sentido marcado. Se colocan, se construyen, para constituirse como la fuente de las miradas. Es una diferencia que la separa del concepto de puerta.

**Ventana.-** (Del lat. *ventus*).

1. f. Abertura más o menos elevada sobre el suelo, que se deja en una pared para dar luz y ventilación.
2. f. Hoja u hojas de madera y de cristales con que se cierra esa abertura.
3. f. Cada uno de los orificios de la nariz.
4. f. *Inform.* Espacio delimitado en la pantalla de un ordenador, cuyo contenido puede manejarse independientemente del resto de la pantalla.

---

<sup>213</sup> Simmel, *El individuo y la libertad*, 31.

*Es un elemento de entretenimiento y de búsqueda del exterior, resguardado y protegido por la diferencia de alturas o por las persianas que protegen de las miradas ajenas. En este sentido se caricaturiza y relaciones a la mujer mirando, «espiando» por la ventana de manera ociosa.<sup>214</sup>*

La ventana y la puerta son elementos arquitectónicos que, por ser oquedades, guardianes, nos plantean la posible disolución del muro; de la pared. Se construye en ellas un contenedor de vacío y se desocupa el espacio. En ellas se refleja la candidez de las miradas que se quedan en el cristal, al otro lado del marco; al otro lado. El concepto abarca y se desarrolla entre límites. Nos situamos en las fronteras que dibujan hasta donde llegan lo público y lo privado de la casa, de cada estancia cerrada, o de patio abierto. Estancias que lo son hacia adentro y se vierten hacia afuera. Estancias para estar y mirar pausadamente el devenir del tiempo. Reflexionar sobre ello y esperar.

Al elegir el objeto o elemento “ventana”, abrimos las posibilidades de enfatizar ciertas connotaciones que la definen desde diverso aspectos y ámbitos. La ventana deja su utilidad natural para manifestar otros aspectos de su contenido y ya no es una abstracción de palabras que la definen dentro de la categoría de elementos arquitectónicos o metáforas literarias.

Delaunay «volvió opaco el medio, sólo para hacerlas desaparecer de nuevo en interés de la inmediatez transparente. En efecto (en su obra) “Ventanas simultáneas sobre la ciudad” sin ventanas sin cortinas, casi

---

<sup>214</sup> Cavedio, *Arquitectura y género: espacio público/espacio privado* (Barcelona: Icaria editorial, 2003), 82.



66 Robert Delaunay, *Les fenêtres simultanées sur la ville*, 1912.  
Pintura al óleo. 46 x 40 cm

ojos sin párpados: el color como luz es casi cegador aquí. El paso siguiente fue suprimir por completo las ventanas para presentar la pintura en analogía directa con la retina».<sup>215</sup>

El análisis y la clasificación de las ventanas que se conservan en la Comunidad de Albarracín fue uno de los puntos de partida como ya hemos indicado. Su formato, la situación y orientación de las mismas, los elementos con los que se las ornamenta y protege, la función que desarrollan dentro de este espacio geográfico. Las ventanas y la economía estaban muy relacionadas. Lo social y la importancia dada a los

---

<sup>215</sup> AAVV., *Arte desde 1900* (Madrid: Akal, 2006), 122.

huecos arquitectónicos dentro de la fachada principal, así como la impronta del propietario a la hora de aportar datos de familia como marcas ganaderas o escudos y fechas que aparecen grabados en las rejas... Los materiales y las huellas del constructor dejan sus marcas con valores plásticos tales como el color, las texturas, los accesorios,...

La relación entre los datos obtenidos y su relación con los conocimientos artísticos reúnen diferentes formas de confluir en una misma inquietud. Recopilamos información para elaborar un mensaje que posteriormente se transforma en piezas escultóricas. Será por medio de esta progresión el modo en el que las ventanas analizadas serán el objeto del estudio para dar forma tridimensional a las ideas. Las ventanas son el elemento que nos conduce por el espacio y su vinculación con el habitar. Manifiestan diferentes formas de construir el espacio y las distintas funciones de cada "sitio" pues las ventanas son diferentes según el lugar que ocupan dentro del conjunto de la casa.

A través de las ventanas, la luz entra a los interiores donde el ser humano se cobija. Las ventanas son, por tanto, elementos propios de la arquitectura construida por el hombre para el hombre como parte del habitar humano. Las ventanas de las habitaciones principales así como de la puerta se suelen orientar hacia el sur, debido al intenso frío que durante la mayor parte del año caracteriza el clima de esta provincia. Los aspectos climatológicos son clave en la definición de los espacios construidos y esta ordenación interior define el modo de habitar diurno y nocturno. Las ventanas aparecen en pintura con más frecuencia que en escultura. No olvidemos que la representación espacial ha estado vinculada a la expresión bidimensional del arte ya que la escultura ocupaba el espacio circundante sin necesidad de integrarlo. Era la escultura la que se integraba en el contexto. Los cálidos interiores

pintados por Vermeer los espacios domésticos se iluminan y el mundo femenino que, en un instante, quedaron prisioneros en el lienzo como testigos de una época.

El espacio más aséptico de Hopper representó habitaciones de hotel, anónimas, sin rastros personales que indiquen vida continuada en ese lugar. La presencia humana define los límites de estos espacios. En cada momento se viven situaciones distintas en un mismo sitio. La casa, las habitaciones que la forman y su entorno, va recopilando experiencias de vidas que en algunos casos dejaron huellas de su presencia entre los muros y los límites de ese espacio interior.

En estos espacios compartimentados hay una búsqueda de la luz. La luz diurna que llega atravesando las ventanas. A través de ellas se iluminan los interiores para formar parte del ciclo de la vida. Sin embargo, al atardecer, la luz se desvanece en la calle y en el interior de la casa brota su propia luz. Durante la noche nos guía desde la distancia y dirigimos a ellas la mirada como una señal luminosa en mitad de la noche. La calle sabe que en el interior hay vida. Son, entonces, las ventanas un punto de referencia. Pero sin estos vanos los muros están ciegos. Las puertas y las ventanas son los huecos que se abren como ojos, como bocas, para dar paso a las personas, a la luz y al aire. Por la puerta abierta se accede a las construcciones, a las viviendas, a las casas, a las ciudades... y las ventanas dejan que lo privado y lo público sean accesibles según la voluntad del propietario. El acceso invita o prohíbe, dependiendo de la opción adoptada. Dentro hay bullicio y silencio, tintineo de cazuelas o enérgicos portazos. Infinidad de momentos, de costumbres, de objetos ordenados, de libros, de fotografías conocidas,... la casa está llena y vemos como se inunda de luces y sombras.

Las tomamos como tema y serán “piezas” independientes que abandonan la pared para ocupar otros soportes. Se las define con un título y una datación; dejan de ser una ventana cualquiera para adquirir la particularidad con la que el autor recrea, recompone, decodifica, destaca en ellas una idea. La ventana aparece en el arte, en la creación de piezas diferentes, con una utilidad alejada de la funcionalidad que tiene como hueco arquitectónico. Se al situarse en otros ámbitos fuera de la casa, nos permiten observarla desde perspectivas diferentes y manifiesta, en ello, otros valores ocultos. Ya no sólo es la bilateralidad del dentro/fuera sino que, además, tiene un contenido unido a la metáfora, a la cultura popular, al pensamiento artístico como fuente de inspiración, motivo de trabajo dentro de la investigación que llevamos a cabo y posicionamiento como artistas.

La ventana de Duchamp “Fresh Widow”<sup>220</sup> ha sido definida por Arturo Schwarz como un “*Semiready-made: una ventana francesa en miniatura, de 30 1/2" X 17 11/16", pintada de un verde luminoso. Los ocho vidrios están cubiertos con piel negra. La “viuda” está fijada en una base [...] que lleva, en su frontal, la siguiente inscripción hecha con letras negras de cinta de papel: FRESH WIDOW COPYRIGHT ROSE SELAVY 1929*”.

Según Schwarz<sup>216</sup> esta obra debe considerarse un juego de palabras tridimensional. (*Fresh Widow\_viuda francesa*). Duchamp encuentra en el comentario de Robert Lebel<sup>217</sup> algo que le satisface porque la enmarca

---

<sup>220</sup> Daniel Naegele, "La puertas y ventanas de Duchamp: Fresh widow, Bagarre d'Austerlitz, Puerta: 11 rue Larrey, la puerta Gradiva, Etant donnés", *Revista de Arquitectura* (RA.Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2007, 9), 43-60, <http://hdl.handle.net/10171/18047>. (Consultado el 20 de mayo de 2014).

<sup>216</sup> Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Harry N. Abrams, New York, 1970, en Daniel Naegele, 47.

<sup>217</sup> Pierre Cabanne, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, (Barcelona: Anagrama, 1972), 59.

como una obra en la que “había alcanzado el límite de lo inestético, lo inútil y lo injustificable”. Esta pieza de 1920, una ventana a la francesa, que encargó a un carpintero en Nueva York. En ella independiza el elemento arquitectónico y algo, en cierto modo contradictorio, se incorpora a la obra. Ese algo es el cuero negro, brillante, que hace opacos a los cristales pero que se le da lustre para que brille como ellos. Es más, sustituye a los cristales porque no es una cortina, sino una máscara que impide la visión. En la transparencia de la ventana está una parte de la función de la misma y para lo que, en principio, debería estar destinada. El juego entre *Fresh, french, Widow, window* te conduce a entrar en el juego irónico del autor para quien la obra se queda con “viuda espabilada” (Pierre Cabanne, 1997: 59)

Encontramos maquetas egipcias donde se dibujan sobre una piedra el esquema a seguir. Una ventana que se diseña para ocupar un lugar. Y hay ventanas simuladas en arquitectura donde se asoman personajes inalterables que nos miran durante siglos de historia. Un encargo, una escenografía, retratos... y las ventanas son el elemento que se utiliza para mostrar los trazos y la presencia.

### **Las Ventanas**<sup>218</sup>

(...) Descorrerás la cortina

Y ahora sí la ventana se abre

Unas arañas cuando tejían luz las manos

Belleza palidez insondables violetas

---

<sup>218</sup> Guillaume Apollinaire, “Las ventanas”. En diciembre de 1912, Apollinaire compone este poema que debe servir como introducción al catálogo de la exposición de Robert Delaunay en la Galería Sturm de Berlín.

En vano intentaremos descansar  
Hay que empezar a media noche  
Cuando se tiene tiempo se tiene libertad (...)  
La ventana se abre como una naranja  
El hermoso fruto de la luz.

### I.7.8. EL ESCAPARATE

El escaparate está condicionado por su contenido y su ubicación; del tratamiento que le demos, para subrayar de forma permanente su “lugar” entre esas dos fases, el espacio y los objetos, destacará su protagonismo. Por su versatilidad, nos hemos ocupado de “el lugar” al considerarlo una ventana sin visillos, ni limitaciones para la exhibición. Al contrario de lo que venimos observando en las ventanas y balcones, las veladuras son una parte intrínseca del contenido cultural del espacio. Aquí todo queda a la vista. Su función es mostrar contenidos y llamar la atención sobre el espectador que mira mientras pasa frente a él.

**Escaparate.-** (Del neerl. medio *schaprade*, armario).

1. m. Especie de alacena o armario, con puertas de vidrios o cristales y con anaqueles para poner imágenes, barros finos, etc.
2. m. Espacio exterior de las tiendas, cerrado con cristales, donde se exponen las mercancías a la vista del público.
3. m. Apariencia ostentosa de alguien o algo con el fin de hacerse notar.
4. m. Lugar o circunstancia en que se hacen muy patentes las características de alguien o de algo. *La exposición universal es un escaparate para todos los países.*
5. m. *Cuba.* Persona muy alta y robusta.

En etapas anteriores de la historia, la ostentación tenía un sentido al poder exhibir y mostrar las posesiones que era frecuente entre los burgueses y en la línea de enseñar a los demás lo propio nos centramos por ello, esta palabra busca en la mirada del espectador dar un sentido a su presencia en forma de vidriera.

A partir de lo señalado, el escaparate es un espacio de rara definición. Tal vez una antesala, un lugar que invita por su estadio previo a la entrada. También es una invención y como tal, fruto de un tipo de economía capitalista, el escaparate ofrece una complejidad y una riqueza conceptual muy amplia hasta considerarse su montaje una espacialidad profesional. Para contar con él, como parte de esta investigación, hemos retomado el muro como elemento inherente a la ventana. Los muros que se tornan transparentes, opacos, exhiben o reservan su interior. El límite de los espacios que vamos remarcando y delimitando por medio de las construcciones.

En el interior de la caja acristalada podemos crear paisajes ilusorios donde nada responde a la realidad a la que fragmentamos espacios y reorganizamos objetos con una finalidad y un uso que queda recortado con los límites espaciales de los que podemos disponer. Los lugares y las cosas o mejor dicho el lugar de las cosas y el lugar entre las cosas.

En el recorte de realidad o de irrealidad que abstraemos se nos permite un juego infinito para generar formas de hacer. Las limitaciones son presupuestos previos a la creación. Hay espacios de los que disponemos con sus connotaciones, a veces históricas, según el comercio al que pertenece, a la mercancía que habitualmente se ha mostrado o como ahora, a un espacio "transparente" que no se está usando, por lo que al no tener una función comercial, en estos momentos nos sirve para llevar a cabo la experimentación y la acción de instalar,

entrar y salir, ser visto dentro, ser visto fuera... Dejar que miren, que se interesen o se desinteresen. La distribución de elementos permanece muda. El muro como soporte de publicidad y mensajes ha sido tratado en distintos ámbitos, en el cine y en la realidad virtual. Edificios de fachadas tecnológicas, digitales, con alusiones orientalizantes (el ejemplo de *Blade Runner*), dentro de un mundo cuyo futuro dentro de la Metrópolis es dudoso. Es la fachada digital que ya hemos comentado al tratar el tema del muro, que como soporte también es escaparate publicitario

Veamos otras formas de utilizar el plano arquitectónico como soporte para distintas formas de ventanas, donde la iconicidad nos las recuerdan, aunque se transformen en pantallas retroiluminadas o construidas para que la noche les conceda el protagonismo necesario. En esa oscuridad, la ventana es pantalla, nos muestra la imagen que se mueve. La virtualidad de un plano bidimensional sobre el que se recrea la virtualidad del espacio tridimensional. Hay movimiento, como si la imagen que se muestra tuviese vida pero es fría.

El escaparate es un observatorio como cualquier otro cristal que cierra una ventana. Desde dentro se nos observa también. En ocasiones hacemos de él un espejo cuando el reflejo nos hace primar nuestra imagen sobre lo que queda tras él y nos comportamos como si estuviésemos solos y nos mirásemos reflejados sin más. El escaparate refleja su paisaje como lo hacen las grandes fachadas acristaladas de la arquitectura del siglo veinte y nos devuelven el reflejo de una realidad de ficción, de un paisaje urbano que se mueve por impulsos.

En el caso de la posición del espectador tenemos que tener en consideración la expresividad de quien se asoma a una ventana que te invitan a mirar. No siempre es así. Las ventanas, que no son públicas,

reservan su intimidad. Las escenas que se desarrollan en el interior, creando una escena cotidiana y diaria que queda velada por albondas.



67 *La mirada de soslayo* de Robert Doisneau,  
París, 1948

En las fotografías de Robert Doisneau, el instante se detuvo frente al escaparate. Tras el cristal observó al viandante. Las miradas, el interés que manifiestan frente al tema expuesto en las vitrinas que dan a la calle,

la curiosidad y en el caso de los niños, el deseo por lo que no se posee. Mirar tras el cristal todo un mundo de ilusiones que no estaban al alcance de sus manos. Una ventana para desear, para soñar, incluso. Tal vez en una demostración de cómo con los deseos se inicia la ilusión

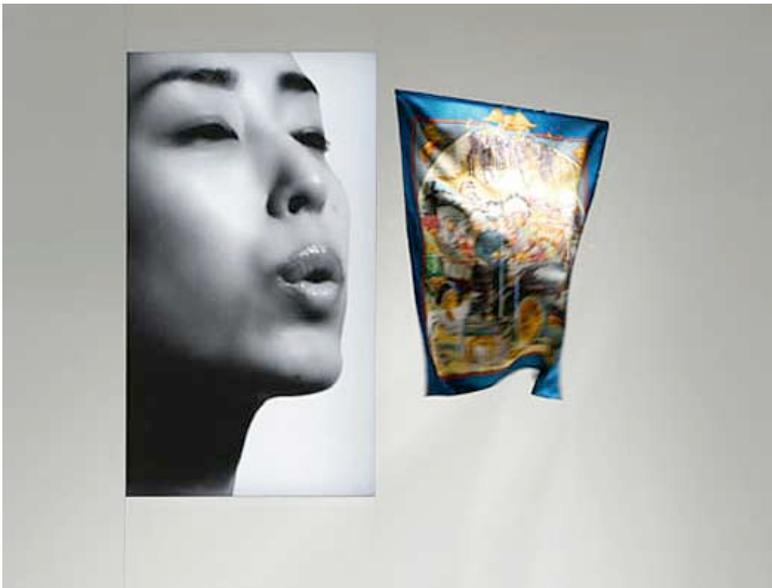
Ese mirón-espía que situado tras el escaparate capturó con su cámara las instantáneas de las personas que, ajenas a su presencia como observador de espectadores, se expresan gestualmente frente al escaparate. El fotógrafo francés Robert Doisneau<sup>219</sup> nos presenta por medio de sus testimonios en imágenes la semántica de un lenguaje icónico. Tal vez muchas de sus fotografías estaban preparadas o, posiblemente, el instante que capturan no siempre sea real pero, sean posados, instantes esperados, algunos de ellos no están lejos de una época donde todo lo accesorio, lo que nos da datos reales del momento, no es una estricta pantomima. La ropa, la curiosidad, el deseo. Un deseo que en estas imágenes se vislumbra a través de miradas diferentes.

Uno de los intereses que nos han conducido por esta experiencia es la idea de anonimato que puede primar en el escaparate pero también observamos que sin algún tipo de llamada o reclamo en esta ciudad pasa desapercibido. Tal vez, al estar en un local vacío; cosa que también nos interesa especialmente porque considero que todavía es más perturbadora la presencia de un escaparate de carácter comercial que parece no anunciar nada, que no tiene título. No tengo datos sobre la impresión de la gente no quiero forzarles a opinar no sé ni siquiera si les impresiona, les alerta o les inquieta. Seguramente ni les interesa pero, sin

---

<sup>219</sup> Robert Doisneau (Gentilly, cerca de París, 1912- París 1994) recaló en la fotografía independiente tras un breve paso por el mundo de la litografía, sintiendo según sus propias palabras de forma inmediata que aquello se acercaba muy satisfactoriamente a sus propias inquietudes artísticas. Disponible en web:<<http://ojoacromatico.blogspot.com.es/2013/08/robert-doisneau-la-mirada-feliz.html>> (Consultado el 18 de febrero de 2014).

embargo, por medio de las redes sociales nuestro instantáneas y las personas que suelen manifestar interés por estas imágenes que no ubicamos en ningún lugar concreto salvo cuando respondimos a una pregunta para ubicar esas imágenes, informando que se trataba de un escaparate.



68 Yoshioka. Escaparate para la Maison Hermès. Tokio.

De los escaparates estudiados desatacaría la sencillez y mezcla de medios que combina de manera soberbia Tokujin Yoshioka<sup>220</sup> para la *Maison Hermès* en Tokio. Una mujer sopla suavemente desde la pantalla en la que está encerrada y un pañuelo se mueve. Lo real es irreal. Un aire que no se mueve pero que es la metáfora de un movimiento sugerido. Nadie sopla en realidad no hay un aliento que percibir. La sensación es el

---

<sup>220</sup> Véase: [http://www.youtube.com/watch?v=gyNHJQzn3pwfeature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=gyNHJQzn3pwfeature=player_embedded)  
Maison Hermès en Tokio, de Tokujin Yoshioka.

engaño que sufre nuestros sentidos a pesar de saber que lo que sucede y que la tecnología ha llegado a crear esa sensación que existió pero no existe como acción que coincida en el tiempo. Es un dato pasado que a base de repetirse hace cómplice con el espectador. Se establece esa complicidad a con el escaparate. La complicidad que se establece por medio de la mirada y como espectador reaccionamos. ¡Cómo va a ser posible que desde la pantalla el aire mueva el pañuelo! Es un truco como sucede y sucedía en el cine.

En palabras de Jean Baudrillard: “Embalaje, ventana o pared, el vidrio instauro una transparencia sin transición: se ve, pero no se puede tocar. La comunicación es universal y abstracta. Una vitrina es hechicería y frustración, es la estrategia misma de la publicidad”.<sup>221</sup>

El material clave que abre y limita la posibilidad del espacio que guarda el interior del escaparate, lo exhibe y preserva de la opción “calle”, lo que lo convierte en parte del paisaje urbano. Es un elemento que modifica la apariencia de la arquitectura del siglo XX. Construcciones que con el cristal y los espejos se producen falsas apariencias y ligereza de masas. Las percepciones de los espacio y la concepción de los mismos se vio modificada sin llegar a las intervenciones de Matta Clark<sup>222</sup>, al utilizar el agujero para abrir la arquitectura, desestructura los espacios y lleva a la reflexión entre los adentros y los espacios “afuera”. Un corte, una ruptura, un romper... que termina siendo transparencia, aire, lluvia, ojo y luz.

---

<sup>221</sup> Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, (México: Siglo XXI, 1969), 44.

<sup>222</sup> Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975, <https://vimeo.com/10617205>

## - El escaparate: otra ventana a la calle

Por definición, el escaparate es un hueco acristalado que hay en la fachada de las tiendas y que sirve para exhibir las mercancías o productos que se venden en ellas.<sup>223</sup>

Para hablar del escaparate es necesario realizar una aproximación a la palabra exhibir<sup>224</sup> y, con ella, adentrarnos en la acción que conlleva el montaje del escaparate, que como en una intervención performática se desarrolla la preparación y montaje del mismo durante un periodo de tiempo, en un espacio reducido a la caja acristalada que lo conforma y durante el mismo se actúa en él en directo como si el montaje formase parte de la intervención.

Diferentes artistas han intervenido en los escaparates. Es un espacio sobre el que especular, investigar y participar desde el arte. El lenguaje de quienes exhiben sus creaciones y las dan a conocer. El espacio se regenera desde la creatividad. Invita, hace mirar y la mirada está dirigida para establecer esa bidireccionalidad de la intervención.

En el escaparate se prepara la exposición de los productos para que el comprador (o espectador) los conozca y, a través de ellos, se lleva a cabo una presentación que invita a nuestra mirada para que se recree frente al cristal, porque es la única forma de alcanzarlos desde el otro lado para tenerlos o desearlos, y el escaparatista, con su preparación pone en marcha una serie de mecanismos que activan el deseo como motor, que

---

<sup>223</sup>Real Academia Española, 23ª ed., s. v., 'escaparate' (Consultado el 17 de febrero de 2014).

<sup>224</sup> Definición de Exhibir (del lat. exhibēre). tr. Manifestar, mostrar en público. (RAE). En la palabra exposición encontramos parte de su sentido. Su origen viene del latín *expositio*, *expositionis* que es la acción de poner o sacar algo fuera. *Exponere* significa poner o colocar fuera, exponer, exhibir, también abandonar. El prefijo ex- señala que esta acción se produce de un interior a un exterior: Visto en el diccionario etimológico en red: [etimologías.dechile.net/exposicion](http://etimologías.dechile.net/exposicion).

establece una conexión no\_visible entre la necesidad por poseer y el objeto deseado. El objeto o los objetos que se exhibe detrás del cristal para que sean vistos desde el exterior. Una exposición de elementos visibles pero inaccesibles. Sólo la mirada los atrapa, en un primer movimiento que parte del pararse frente a la cristalera. Nuestra mirada está dirigida por la intención del diseñador ya que la articulación del espacio y la colocación de las luminarias siguen un proceso que nos induce a un tipo de lectura predeterminado.

El escaparate como una caja de cristal que ha tomado un espacio raptado a la calle, al edificio... un espacio como de limbo, una isla en el territorio urbano donde la vida discurre frente a él en mayor o menor medida.

La acción de mirar no lleva implícita la de comprar o realizar el intercambio establecido por la ley del comercio. Este proceso nos guía a través de un comportamiento aprendido y aceptado. Disfrutar de los montajes, de los trabajos de los escaparatistas, en los que se establecen relaciones de ida y vuelta, entre la caja acristalada, donde a los ojos de todos se detienen libremente, para asomarse a su interior donde un espacio abierto o más bien transparente, que no se establece ni dentro ni fuera del local nos abre la posibilidad para participar en una exhibición. En ese espacio entre ambos, entre el adentro y el afuera, el escaparate se transforma en un umbral que se abre sólo a la vista.

El escaparate, más allá de su finalidad comercial, ha sido retomado como espacio para la comunicación desde el arte. No pretendemos comerciar, ni reivindicar la posibilidad de promocionar productos del mercado, pero nos adaptamos a esta coyuntura para trabajar nuestro tema, que en otras ocasiones ya hemos abordado desde una perspectiva diferente y atendiendo a un encargo más concreto. El montaje de

escaparates en los que hemos participado anteriormente si estaban marcados por un tema o una finalidad vinculada al propietario del mismo. Había un encargo previo pero en esta ocasión la cesión del espacio no conlleva ninguna premisa temática.

El escaparate como comunicador apela, llama e interpela al viandante. Las actitudes son muy diferentes entre los unos y los otros. Es una situación que invita a la reflexión. La posición que ocupas al situarte dentro mientras lo estás preparando es una experiencia casi pública. Imaginamos que, de igual manera, mi presencia en el interior del mismo también resulta curiosa. Sobre todo, porque no presento productos al uso sino que instalo mis piezas y mis mensajes trabajando sin un fin publicitario o mercantil. Nuestra intención al abordar su espacio es diferente.

En cada cambio se elaboran pequeñas modificaciones dentro de una evolución y no suponen una ruptura total con todo lo anterior. El gran ventanal, que en otros lugares llaman vidriera o vitrina, es la conexión entre el propietario del establecimiento y los clientes. Rompe la opacidad de la fachada y, con o sin fondo, se abre al exterior. Un muro transparente, un muro perforado como lo podría llamar Le Corbusier en sus reflexiones sobre la arquitectura. Las ventanas y su conexión con el exterior a través de la luz y de la vista tienen una función diferente en este caso pero siguen siendo ventanas a la calle y espacios de exposición, donde la narración está preconcebida por medio de un proyecto y siguen códigos señalados por las materias y las empresas implicadas.

El escaparate es conocido como “el vendedor silencioso” pues participa de la capacidad de transmitir el mensaje del comerciante. En nuestro caso, lo utilizamos por las posibilidades que nos ofrece para “comunicar ideas”. No hay promoción de productos, ni pretendemos

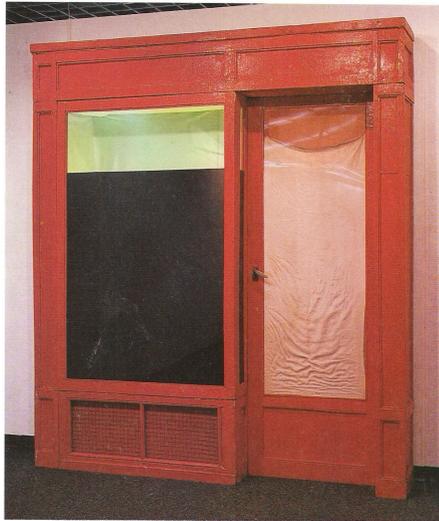
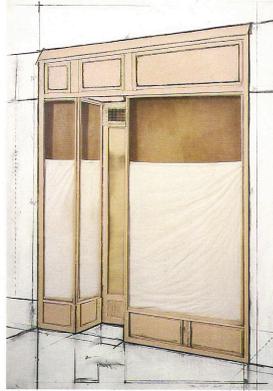
promocionar la obra expuesta, ni crear deseos o anhelos de posesión. Con el tema que hemos tratado lo que buscamos es dar forma a los conceptos de “habitar”; la idea de “habitar” un lugar, que no es nuestro y lo ocuparemos de prestado, conduce la tarea hacia otro concepto clave: “alquiler”. El proyecto que estamos desarrollando se liga a estas dos palabras.

La categoría del establecimiento también es una señal diferenciadora y se percibe en él. Su estilo, la forma perimetral que enmarca el espacio y la forma de enfatizar los interiores. La situación del establecimiento es clave para profundizar en él como lugar de venta. Las calles comerciales o las que están más alejadas de estos espacios, donde se concentra la gente que pasea sin prisa. Tan importante como la calle a la que pertenece el local es la altura a la que puede apreciarse el espacio de exposición. En todos ellos hay puntos claves de atención.

El espacio que hemos ocupado es una exposición hacia la calle, o dentro de pasajes comerciales. Generalmente, la situación del escaparate tiene adjudicado un espacio privilegiado y, al igual que una sala de exposiciones, suele contar con una instalación de luz, formada por focos dirigidos, que cada vez hacen más fácil establecer este tipo de similitudes que señalamos, pero en las que no vamos a ahondar ya que no es nuestro cometido. Para nosotros, en este momento, el escaparate es una ventana más. Un espacio entre el adentro y el afuera que permanece indefinido como espacio “entre”.

La ventana. Referente en el arte contemporáneo  
Aportaciones a la escultura desde un proyecto personal

24. Escaparate. Proyecto (Store Front Project). 1964.  
Madera, maschia, plexiglás, tejido, papel de envolver, lápiz,  
alambrada de acero, cartón, luz eléctrica y pintura al esmalte.  
160 x 125,7 x 10 cm.  
Colección Bob Lija, Londres.  
Foto: Eeva-Piiri.
25. Escaparate (Store Front), 1964.  
Madera, plexiglás, pintura al esmalte, metal, tejido  
y luz eléctrica.  
210 x 225 x 35 cm.  
Colección Jeanne-Claude Christo, Nueva York,  
con Madeleine y Dominik Keller, Zurich.  
Foto: Wolfgang Volz.



- 69 Christo, *Escaparate. Proyecto (Store Front Project) 1964.*  
Madera, plexiglás, tejido, papel de envolver, lápiz, alambrada  
de acero, cartón, luz eléctrica y pintura de esmalte.  
160 x 125,7 x 10 cm  
Colección Bob Lija. Londres.
- 70 Christo, *Escaparate. Proyecto (Store Front) 1964.*  
Madera, plexiglás, pintura al esmalte, metal, tejido y luz  
eléctrica. 210 x 225 x 35 cm.  
Colección Jeanne-Claude Christo. Nva. York, con  
Madeleine y Dominik Keller, Zurich

En 1963, por iniciativa de El Corte Inglés, se propone el diseño de los escaparates de la calle Preciados (Madrid) a seis artistas de vanguardia: César Manrique, Sempere, Manolo Millares, Manuel Rivera, Gerardo Rueda y Pablo Serrano. Esta actividad ha tenido continuidad y la tomamos como referencia y cierre para este capítulo.



71 Seis escaparates, 1963  
Iniciativa de El Corte Inglés. Madrid

## PARTE II. La casa de la experiencia.

*Las transformaciones de la ventanas podrían dibujar la historia de la arquitectura de este siglo. Han cambiado sus formas, sus materiales y sus proporciones en la fachada. Pero la transformación más radical ha sido probablemente la que ha supuesto la pérdida de todos sus complementos. La ventana se ha desnudado de todas sus protecciones hasta quedar reducida a un mínimo y escueto acristalamiento. Los complementos de la ventana burguesa formaban a fines del XIX un completísimo paquete de recursos con los que podían diseñarse el filtro para cada estación, cada actividad, cada momento del día.*<sup>225</sup>

### II.1. Mirar desde dentro.<sup>226</sup>

En el Seminario On Art, 2011, desarrollado en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas (Teruel) se planteó una reflexión de cómo el hecho artístico y la forma de llegar a él habían marcado la línea argumental del proceso que desarrollamos a lo largo de los años. Este texto nos permitía introducir el trabajo tanto artístico como metodológico, que nos ha encaminado a tomar como punto de partida la estructura de la casa, sus espacios y el hábitat humano como hilo conductor, entre algunos de los aspectos inseparables de la temática presentada en la presente tesis.

*Mirar desde dentro* es una reflexión sobre el proceso creativo donde la subjetividad del trabajo artístico que nos ocupa se asienta y, en él,

---

<sup>225</sup> Ignacio Paricio, *Vocabulario de arquitectura y construcción* (Zaragoza: Bisagra, 1999), 9.

<sup>226</sup> Seminario On Art (Entorno al Arte), 2011. Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Zaragoza. Campus de Teruel.

encontramos el apoyo, la base, sobre la que todo lo demás acontece y evoluciona como en un relato.

Con cada uno de los planteamientos, a los que vamos a referirnos, no pretendemos estructurar el contenido desde la perspectiva del historiador o del crítico. Esta presentación hace referencia a nuestro trabajo, en el que somos hacedores de “artefactos” que, como cajitas contenedoras de historias, de paisajes y de sensaciones vividas, presentamos en un modo de articular los mensajes por medio del objeto y el desarrollo de una metodología vinculada a la creación artística y la antropología.

Para esta introducción consideramos que los enunciados artísticos y las experiencias hacen posible concebir el espacio dentro de un marco de referencia, en el que se percibe la actitud hacia el entorno, un mundo visual, un registro psíquico.

La concepción espacial es una forma de percepción sensitiva que desarrollamos de manera personal inmersos en un contexto que nos envuelve. El ámbito interior del espacio individualizado se integra en el espacio que lo reguarda. Es así como podemos entender el espacio interior desde el que vamos a iniciar esta reflexión. Espacio dentro de un espacio que lo arropa pues es la casa nuestro punto de partida. Desde ella, la mirada se asoma, se desvanece, vuela, sueña y, a veces, duerme. Miradas que desde dentro pueden ser curiosas, veladas por la celosa cultura o mal vistas, como la propia mujer que al asomarse al vano se la tildaba de “mujer ventanera”.

En este caso concreto, donde las miradas y los adentro son tan singulares, nos dejaremos llevar... Partiremos de unos espacios con un horizonte que ha sido perfilado por la línea quebrada de un terreno montañoso de aspecto rojizo, cuaternario, capaz de delimitar el instante en el que se abre y se cierra el día. Un horizonte cercano que subraya la

forma de percibir las distancias y situarnos dentro del paisaje humano. No podemos referirnos al espacio vivido olvidando este límite y la necesidad de límite que siempre ha buscado nuestra mirada. Por ello, la concepción de espacio que experimentamos es diferente a la que percibe y siente quien ha crecido en un paisaje de planicies infinitas. Tal vez, por ello, el océano de Bretaña, en la Pointe du Raz, por ejemplo, ahogaba la sensación de seguridad que nos produce estar en el interior y precisamente esa sensación, la fuerza, las rocas, el olor, el ir y venir de las olas... vuelven a nosotros como un jeroglífico sin resolver.

Nuestra territorialidad, el espacio vital, pertenece a un medio rural con paisaje de montañas, de perfiles arquitectónicos que se adaptan a la orografía de un terreno abrupto, en el que los desniveles se perciben como algo natural, dentro y fuera de la casa. La propia casa es un reflejo de las laberínticas calles que las acogen y sobre las que se asientan. Dentro y fuera hay recovecos, escaleras, irregularidades constructivas y constantes desafíos a la gravedad. Mirar desde dentro es asomarse al vacío y buscar la luz y el aire.

El espacio que nos rodea es esencial como modelo de identidad; nos sitúa; sitúa nuestra historia. De esta forma el espacio/tiempo se alía pues en cada momento las vivencias suceden en un aquí y en un ahora concretos. Una serie de secuencias que se repiten como el sonido de las campanas. Su tañer es una “voz” conocida que nos informa: de las horas, de la fiesta, del peligro y de la muerte. Desde mi casa las escucho día tras día... por ello, a veces, no reparo en su sonido.

Mirar desde dentro es hablar de tiempo pasado, de lo aprendido, de lo que forma parte de la memoria y de las sensaciones que un espacio interior denota. Y más si se trata de un espacio vivido, al que se vuelve

como si nuestra vida, en ciertos momentos, trazase una progresión circular e inconsciente.

*[...] se puede señalar, que si la lectura se vincula a la conciencia del conocimiento, la mirada, por el contrario, se relaciona con el deseo carente de nombre que conforma lo inconsciente.*

*Con ello lo que deseamos poner de relieve es el carácter pasional que subyace a la mirada y que, a su vez, sirve de sustrato a la realización de la obra y a la consiguiente apropiación no personal que de la misma puede establecerse a partir de nuestra aproximación. Desde esta percepción, se puede apuntar que es nuestra mirada la que en última instancia está creando- o, al menos, tiene posibilidad de crear- los productos artísticos, puesto que es la misma la que nos empuja a la experiencia estética y la que, paralelamente, nos permite concebir las obras (...).*

*[...] la mirada al establecer una red cruzada de relaciones que se interpenetran, estructura la articulación de una memoria y, por ello, la vertebración de una contratemporalidad que escapa a la temporalidad que todo poder impone.<sup>227</sup>*

Cuando el profesor y crítico de arte David Pérez nos habla de la lectura como la parte consciente del conocimiento, señala que la mirada es una posibilidad inconsciente guiada por un deseo que nos permite crear y volcarnos en la experiencia estética de modo intemporal. Consideraremos que desde la perspectiva del artista el momento no se mide, más bien se concibe.

Los valores de intimidad tienen en la casa una relevancia especial. La casa es imaginada en la distancia cuando buscamos en la memoria la primera casa que habitamos conscientemente y que no siempre responde

---

<sup>227</sup> David Pérez, *Malas Artes. Experiencia estética y legitimación institucional* (Murcia: CENDEAC, Ad Hoc, Serie Ensayo, 1, 2003), 26, 27.

a la construcción material que podemos palpar. Nuestra primera casa es nuestra casa natal. Nuestro primer universo fuera del útero materno.

A nuestro alrededor, el trajín de las faenas, de entrada y salida de personas, rodeados de objetos que suenan extraño, de las cacerolas que pueblan las baldas de la cocina, de las despensas donde se guardan los enseres y las provisiones, un lugar donde almacenamos los objetos cotidianos, los que marcan nuestros pequeños horizontes, observados desde la pequeña estatura del niño que fuimos. Por eso, a veces, esos espacios que recordamos no responden a la realidad. ¿Quién no ha visitado un espacio, que en el recuerdo era muy amplio, y al verlo se vuelve insignificante?

Numerosas ventanas nos permiten asomarnos desde distintos lugares. Hay un tiempo para cada una de ellas. Ya sea la ventana donde el estallido del verde, en primavera, lo llena todo de paisaje. Los reflejos en los cristales, la intimidad de la sala...

Hay espacios en movimiento. Desde dentro de un vehículo el paisaje pasa de largo y no podemos retenerlo. Hay ventanillas con horizontes en calma, con el mar como telón de fondo... donde el viaje lo es todo. Nuestro proceso creativo es como ese viaje en busca de un destino al que llegar. Encontramos espacios inhóspitos de eternas esperas donde la mirada es un acto inconsciente. La mirada del que espera es una mirada distraída. El tiempo la transforma en algo indefinido.

En "El vagón de tercera clase" (de Daumier) dos personajes muestran interés por el espacio exterior. Un interés que nace del propio automatismo por romper la espera. El resto de viajeros pierden su mirada sin un objetivo al que dirigirla, en el inconsciente que los aísla del resto mientras sus pensamientos se trasladan a una realidad de la que el tren es el medio para llegar.

## Rincones para la intimidad.

*Para los grandes soñadores de rincones, de ángulos, de agujeros, nada está vacío. La dialéctica de lo lleno y de lo vacío sólo corresponde a dos irrealidades geométricas.<sup>228</sup>*

La arquitectura nos permite tocar, sentir y reconocer los espacios que son nuestros contenedores de vivencias, de rincones para la intimidad, en los que hemos desarrollado aspectos diferentes a la hora de rememorar su existencia y la importancia cambiante que, para nosotros, han tenido como lugares de encuentros; para otros, podrían no tener ningún matiz especial que los haga únicos y nos permita destacarlos del resto. Es por ello que mirar desde dentro implica estar impregnados de connotaciones diversas que individualizan las experiencias y las hacen únicas.

*Le coin à l'envers*<sup>229</sup> fue una intervención realizada con motivo de la exposición colectiva cuyo hilo conductor tenía su origen en la poética del espacio. Esta intervención consistió en una variación sutil realizada en un rincón de la propia sala de exposiciones para transformarlo en esquina. La intencionalidad de la misma buscaba cambiar el concepto de rincón, lugar de cobijo, imaginando la acción de una fuerza externa que hubiese cambiado la geometría del ángulo por esa irrealidad geométrica a la que hacíamos referencia en la cita de Gastón Bachelard. Ese rincón “vuelto del revés” suponía mirar desde dentro, observar, reflexionar, pensar, recordar... se trataba de un ejercicio íntimo donde la luz tiene un papel relevante. Hablar de luz es iluminar, crear imágenes, rememorar. En toda

---

<sup>228</sup> Gastón Bachelard, *La poética del espacio (ensayo)* (México: Ed. Fondo de Cultura Económica, 1983), 175.

<sup>229</sup> *Le coin à l'envers*, intervención en la Sala de exposiciones de la Escuela de Arte de Teruel, con motivo de la exposición *La poética del espacio*, 2010.

casa hay un rincón donde uno elige estar solo y hacerlo suyo. Las esquinas siempre se sitúan en el exterior de las salas o de los edificios. Recortan espacios pero no los contienen.

Y en ese traer a colación los recuerdos interviene la memoria y la imaginación; la materia creadora de imágenes, que ilustran los recuerdos. La palabra memoria, que proviene del latín *memória*; está formada por el adjetivo *meori* (el que recuerda) *Memorare*, es recordar, almacenar en la mente. Y por ello, recordar es trabajar sobre lo anterior. Atrapar, de alguna manera, lo que se escapa por carecer de forma física, de objeto o relato.

'Dentro' sugiere otras palabras como: cerrado, protegido, privado, propio, visceral, oculto, cavernoso... oscuro. Íntimo, familiar, protector...

Todo rincón de una casa, todo rincón de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad, es decir, el germen de un cuarto, el germen de una casa.<sup>230</sup>

El espacio, como envolvente, es un contenedor y para buscar su esencia necesitamos el desplazamiento, girar sobre nosotros mismos, como medio para percibir y contemplar cuanto lo llena. Es un volumen ocupado o varios volúmenes que ocupan espacios dentro de ese espacio que los envuelve, que los contiene. Volúmenes que, a su vez, pueden ser contenedores de espacios o de vacíos. En esa percepción donde hay sumas y restas, también hablamos de espacios positivos y negativos. Se trata de una dualidad de relaciones tan estrechas como los límites que separan las luces y las sombras.

El espacio interior en el que guardo mis recuerdos es como la habitación propia en la que el acceso se abre, en momentos puntuales,

---

<sup>230</sup> Bachelard, *La poética del espacio*, 127.

cuando la necesidad de exteriorizar bulle y el monólogo interno quiere salir para dialogar. Siente la necesidad de dialogar.

En la necesidad de diálogo surge la escultura, la pintura, el trazo... la obra artística, la palabra escrita, la melodía... y salen a la luz tras un monólogo interior rico en interrogantes que al madurar se van resolviendo; aparece una respuesta que se exterioriza: *Un mise à nu*. Una forma de sentir la calma como si se caminase con *Les pieds nus* sobre una planicie infinita. Una forma entrañable de experimentar la sensación de ser escuchado más allá de las palabras. Una calma nueva en la que tal vez una lluvia imaginaria me llevase hacia la ventana de la sala para mirar desde dentro cómo el paisaje se desvanecía detrás de los cristales empañados: *Je te cherchais, juste après la pluie*; en los cristales podría dibujar con el dedo la línea que les devuelve la claridad y la transparencia. Las líneas serían una ondulación constante de paz por donde atisbar un pensamiento desorientado en busca de la luz. Podría mirar más allá y, sin querer, sentir la ausencia.

### **Una habitación propia de Virginia Woolf.**

*[...] os pido que imaginéis una habitación como millares de otras, con una ventana que daba, por encima de los sombreros de la gente, los camiones y los coches, a otras ventanas, y encima de la mesa de la habitación una hoja de papel en blanco, que llevaba el encabezamiento LAS MUJERES Y LA NOVELA escrito en grandes letras, pero nada más. La continuación inevitable de aquel almuerzo y aquella cena en Oxbridge parecía ser, desafortunadamente, una visita al British Museum. Debía colar cuanto había de personal y accidental en todas aquellas impresiones y llegar al fluido puro, al óleo esencial de la verdad. Porque aquella visita a Oxbridge, y el almuerzo, y la cena habían levantado un torbellino de*

*preguntas. ¿Por qué los hombres bebían vino y las mujeres agua? ¿Por qué era un sexo tan próspero y el otro tan pobre? ¿Qué efecto tiene la pobreza sobre la novela? ¿Qué condiciones son necesarias a la creación de obras de arte? Un millar de preguntas se insinuaban a la vez. Pero necesitaba respuestas, no preguntas; y las respuestas sólo podían encontrarse consultando a los que saben y no tienen prejuicios, a los que se han elevado por encima de las peleas verbales y la confusión del cuerpo y han publicado el resultado de sus razonamientos e investigaciones en libros que ahora se encuentran en el British Museum. Si no se puede encontrar la verdad en los estantes del British Museum, ¿dónde, me pregunté tomando un cuaderno de apuntes y un lápiz, está la verdad? <sup>231</sup>*

La sala de estar contextualiza el reducto espacial donde las mujeres, por lo general, dejaban fluir el pensamiento. La sala de estar era su reducto natural ya que lo no-natural era escapar de él y buscar más allá de su condición de mujer que conlleva la alienación de la mujer en la sociedad. En el texto que precede a este párrafo señala un “millar de interrogantes” y entre ellos uno nos llama la atención especialmente: ¿Qué condiciones son necesarias a la creación de obras de arte?

### **Pensar el espacio.**

El espacio ha ido modificándose como concepto, de forma paralela a como se han transformando las corrientes de pensamiento. Podemos considerar el espacio como algo concreto y cercano o reflexionar sobre él desde la abstracción y la filosofía. En el caso de la escultura el espacio ha modificado su concepción pasando por la evolución del bloque a la

---

<sup>231</sup> Virginia Woolf, *Una habitación propia* (Barcelona: Seix Barral, 2008), 21.

“apertura” del mismo, de tal forma que la escultura ya no es una forma cerrada y hermética donde la luz sólo toca la superficie exterior. La propia escultura se llena de luz interior, deja que traspase su materia. Algo similar a lo que sucede en las obras de Pablo Serrano donde las series *Lumínicas* y *Hombres con puerta* hablan del hombre desde el humanismo. La escultura es contenedora y contenido. Si abro la puerta la luz entra, penetra, se refleja en la superficie de metal pulido y sale reflejada con una fuerza que tiene su origen en el interior de la obra. Con la puerta cerrada guarda la posibilidad de la luminosidad. Al abrirla el hueco se transforma en inmaterialidad, en luz.

Cuando los ojos miran, lo construido se hace público pero si observamos por medio de la reflexión el interior del ser y revivimos un mundo privado, todo lo que aportamos es una realidad de irrealidades o al menos una inmaterialidad que se recoge entre los recuerdos.

Podemos ocupar nuestro rincón y desarrollar mentalmente los proyectos que siempre nacen de ese ejercicio de introspección donde vamos construyendo el episodio que fuimos erigiendo y del que tomamos los matices para la recreación.

En el proceso iniciado es necesario elegir las palabras precisas para construir con ellas una frase; de esa frase extraer un título que, por si solo, nos da la pista sobre la que vamos a comentar en esta reflexión.

¿Dónde estoy hoy? y ¿dónde quiero ir o, tal vez, a dónde quisiera llegar? Interrogantes inconclusos.

### **El cuarto de atrás en Carmen Martín Gaité.**

Para mirar desde dentro no es necesario poder ver. La acción de ver es algo físico e innecesario ya que para mirar hacia y desde dentro debemos

cerrar los ojos y trascender (una forma de “averiguar algo que está oculto”).

Los espacios que construimos nacen de la (re)construcción del tiempo pasado. Es una forma de descubrir en soledad *el yo* más profundo; de escuchar nuestra propia voz sin oírla.

La verdadera exploración del yo íntimo, en soledad, nos lleva hacia la voz de Carmen Martín Gaité. En el momento en el que hay alguien con quien hablar no es tan necesario escribir, «si siempre pudiésemos hablar bien con toda la gente tal como queremos y tuviéramos un tiempo, un plazo narrativo, una pausa para hablar y ser escuchados y escuchar, quizás no escribiríamos. Es como un sucedáneo. En vistas de que no encuentras ese interlocutor te pones a escribir».<sup>232</sup> Con estas palabras la escritora analizaba la necesidad de diálogo, de escuchar y ser escuchado. Un proceso creativo donde se van hilando las palabras para entretrejer el texto. Un tapiz donde la primera fase se desarrolló en nuestro rincón particular de la casa. Los momentos más silenciosos para un estado mental que reconocemos por ser el que propicia la creatividad de los que elaboramos mensajes. Una introspección que permite fundamentar la capacidad reflexiva y dejarla caer en los recuerdos, como materia elaborada para la invención de espacios nuevos donde situar la memoria renovada.

En estas obras confluyen lo primitivo, lo etnográfico y lo natural pero sobre todo lo personal. Se trata de la topografía de nuestro ser más íntimo. La casa útil como metáfora (cito a Santiago Martínez en *Espacios de la*

---

<sup>232</sup> De la entrevista de Joaquín Soler en el programa *A fondo* (RTVE), 1980. Disponible en web: [afondo-entrevistas-soler-serrano.blogspot.com/2013/08/entrevista-carmen-martin-gaite-en-fondo.htm](http://afondo-entrevistas-soler-serrano.blogspot.com/2013/08/entrevista-carmen-martin-gaite-en-fondo.htm). (Consultado el 23 de septiembre de 2011).

*espera*<sup>233</sup>): *Por la puerta de atrás, existe una dualidad de la vida aparentemente cómoda y un acceso que se resuelve con esfuerzo. La larga escalera es un viaje. La posibilidad de desplazamiento una experiencia. Un ascender o descender hacia el sótano o la buhardilla.*

“Hilando palabras” surgió por la necesidad de tejer con palabras un tapiz sobre un telar de alto lizo. Para materializar la instalación se construyó una estructura que se colocaría detrás de un ventanal de 3x3 m para que se viese desde la calle. Desde el exterior se podía leer una serie de “voces” vinculadas al hueco donde se exponía aquella instalación. Pasadas las horas diurnas, al anochecer, pequeñas luces azules conformaban un cielo privado. El marco del vano, la arquitectura, se convertía en el soporte ideal para la temática que desde hace varios años estaba desarrollando. En el límite entre lo oculto y lo público la tela de hilos, así entretrejida, representaba la labor silenciosa de las mujeres. La ventana tomada como un espacio abierto al silencio.

### **Louise Bourgeois y *La Femme-maison*.**

En numerosas ocasiones, las *Femmes-maison* han sido consideradas la representación del confinamiento de las mujeres en su hábitat “natural”. Este límite condicionaba su posición frente a la forma de ver y mirar. Los espacios domésticos lo eran todo: su reino y su misterio.

La obra de Louise Bourgeois toma la vivienda desde un punto de vista autobiográfico. Su producción artística la tiene presente como lugar donde las emociones reviven la memoria. Sus casas son un espacio al que vuelve una y otra vez.

---

<sup>233</sup>Santiago Martínez Fernández, “Cómplice de la arquitectura” en *Espacios de la espera* [Catálogo de la exposición], Claustro de San Pedro, Teruel, septiembre de 2010.

Será la obra de Louise Bourgeois un referente cuando hablemos de un proceso en el que volver atrás es rescatar episodios vividos. Una forma de recabar en la memoria como acción necesaria para construir. Después de este proceso la obra espera calladamente nuestra aproximación. Todo está hecho y se expone. Falta la participación del espectador.

La poética de los espacios interiores, que son el alma de la casa donde un modo de sentir viene íntimamente ligado a la contextualización de nuestro proceso, nos traslada a un hábitat donde el tiempo está supeditado a condicionantes de tipo climatológico, que nos contextualizan geográficamente, que nos hizo interiorizar “los espacios”. En el hogar aprendimos las palabras, el valor de la memoria, nos impregnamos de los lugares acogedores y de los lugares para los recuerdos. Nos atraen aquellos espacios donde las relaciones humanas cohabitan. Nuestros espacios cotidianos tienen unas ventanas muy pequeñas por las que el trocito de paisaje, de luz, o de vida al que nos asomamos se mima como un tesoro valioso. Es el valor de la cultura de nuestro lugar de origen, allí donde encontramos un sitio para crecer y mirar desde dentro más allá de la experiencia artística.

## **II.2. El hábitat de la memoria.**

En la casa natal, donde los espacios han dado cobijo a la experiencia desde nuestro nacimiento, encontramos el hábitat de la memoria. En ella, iniciamos nuestro tránsito y, desde ella, lo aprendemos todo dentro de un contexto familiar. Con el paso del tiempo los límites se abren al espacio público. Dentro y fuera de la casa se dan estas interferencias con las que nos construimos como individuos pertenecientes a una sociedad enmarcada en un contexto concreto. El espacio donde la casa se ubica,

las personas que acceden a ella y las que laboran o están dentro de sus salas, son aspectos que contribuyen al acceso del individuo, desde su nacimiento, a un espacio cultural y social concreto.

Pertenecer a uno u otro lugar es clave para mantener una actitud y seguir los comportamientos humanos. Aprendemos unos modos de actuar y de relacionarnos. Nuestro hábitat está dotado de unas características que lo definen tanto histórica, cultural como socio-económicamente y es en los inicios donde las experiencias van conformando un poso del saber adquirido a través de la experiencia.

Ese cúmulo de saberes, de contactos sociales, de participación en los eventos comunitarios va definiendo nuestro modo de ser-en. El “ser” busca un lugar para “estar”. Los límites de nuestro horizonte aparecen en estos lugares donde los días pasan con la velocidad lenta de nuestros primeros años y ésta se va acelerando hasta caer tras valorar el tiempo con una prisa inusitada, que no nos deja detenernos para disfrutar de tantos y tanto momentos que se van escapando lejos de los pequeños rincones de nuestros días, donde la vida se detiene para que la memoria grabe el contenido y la luz del instante fugaz.

El lugar es un punto de referencia. Necesitamos ese centro para situarnos frente a todo lo demás. Ser de un lugar permite volver a él. La casa natal permanece en nuestra vida como una referencia clave en el discurso posterior. De igual forma como la madre, cobijo y origen de todo, nos orienta. Son centros que nos ayudan a avanzar sin olvidar lo que somos y de dónde venimos. El lugar, el rincón, la memoria.

## La memoria

*Sabía en qué alcoba me encontraba realmente, la había ido reconstruyendo alrededor mío en la oscuridad y -ya orientándome por la memoria tan sólo; ya ayudándome con un pálido resplandor; debajo del cual ponía yo los cortinones del balcón- la reconstruía y la amueblaba toda entera, como un arquitecto y un tapicero que respetan los huecos primitivos de las ventanas y de las puertas; colocaba los espejos y ponía la cómoda en su sitio de siempre.*<sup>234</sup>

Si la memoria es como un mapa sobre el que realizar un viaje y recordar, según argumenta D. Carlos Muñoz<sup>235</sup> en su artículo de la revista digital *A Parte Rei*, el conocimiento es la ruta en el mapa. Recordar es, por tanto, viajar por ese mapa donde el espacio, en ambos casos, es irreal. Al evocar una experiencia la reconstruimos al desconectarla de su tiempo y traerla al presente. Al evocar el acontecimiento se obtienen una consecuencia donde el recuerdo cobra relevancia gracias al cauce de la temporalidad que desemboca en la nueva creación. La cronología ha variado y cada recuerdo encuentra su lugar en una reconstrucción en la que queda apresado. Por todo ello, la intervención artística en torno a la memoria tiene su función documental. A partir de la memoria, los espacios vividos resurgen de nuevo con una fuerza renovada, con un interés crítico, con una identidad acotada por el momento del contexto al que pertenece.

El olvido forma parte de esta reconstrucción donde no se reproducen los hechos que, en muchos casos, nos ayudan a comprender el mundo y a su vez nos conducen a crear una nueva realidad entre el pasado y el

---

<sup>234</sup> M. Elena Hernández Álvarez, actas del seminario “Arquitectura desde las humanidades”, *Rev. Iberoamericana*, 224.

<sup>235</sup> Carlos Muñoz, “Los Usos de la Memoria”, *A Parte Rei*, 69, Mayo 2010, <http://serbal.pntic.mec.es/cmunozi11/carlos69.pdf>. (Consultado el 15 de agosto de 2013)

futuro en el que nos proyectamos. Esta forma de crear un mundo y de poseerlo, como señala Muñoz (2010,11), en una trama narrativa con un narrador, nos lleva a reinterpretar el pasado a la luz del presente en una serie de experiencias que son fragmentos, estados conscientes que se entrelazan con estados de sueños o inconsciencia.

*Mediante el uso de la memoria, en esa instancia fenoménica en la que el yo que recuerda se encuentra con el yo recordado, es como se produce la creación del yo narrador, sustantivado, dialogante y enfrentado a una realidad, que de alguna manera creamos y recreamos constantemente con la intención de dotarnos de un mundo habitable.*<sup>236</sup>

## **El hábitat.**

La relación entre los volúmenes y los espacios abiertos, entre los llenos y los vacíos, nos lleva a la concepción espacial de la casa. Se trata de manejar conceptos entre el aquí y el ahora, entre el adentro y el afuera y llegar a la volumetría y su implicación entre lo arquitectónico y lo escultórico, de tal forma que nuestro trabajo nos guía por la senda del habitar, como medio para llegar al espacio para la creación artística. De la consecución de unos términos por medio de la interiorización de contextos, culturales y espaciales, organizamos de tal forma nuestro lenguaje que éste se nutre de espacio lleno y de espacio vacío, de significados inherentes y de sensaciones percibidas en ellos; dentro de ellos; fuera de ellos.

---

<sup>236</sup> Muñoz, “Los Usos de la memoria”, 12

Las composiciones volumétricas se proyectan en tres dimensiones, y su recorrido introduce el tiempo necesario para sentir los espacios. La arquitectura genera volumetrías abstractas, tanto los vacíos como los llenos, dotan de una concepción dinámica y son indispensables para entender su esencia. Los volúmenes deben ser percibidos y entendidos en su relación inseparable con los vacíos que los acompañan, es decir, con las puertas y ventanas, con las salas que se cubren y se limitan entre muros, suelos y techos.

La relación entre lo humano y el espacio que ocupa ha sido una de las motivaciones de esta investigación. Esta relación, en el medio rural, conserva la proximidad y como consecuencia los matices que definían las casas y establecían una vinculación humana entre el espacio y el individuo. La relación que se abre entre el espacio y la escultura habitada; entre la escultura y su autor.

Un análisis etimológico del vocablo `casa'<sup>237</sup>, nos acerca a una palabra que ya existía en latín, aunque con el significado de 'choza' o 'cabaña', mientras que para denotar casa, los romanos usaban el término domus.

En la primera edición del Diccionario de la Real Academia (1729), se presenta la siguiente definición:

*Edificio hecho para habitar en él, y estar defendidos de las inclemencias del tiempo, que consta de paredes, techos y tejados, y tiene sus divisiones, salas y apartamentos para comodidad de los moradores. Es la misma voz Latina Casa, que aunque significa Choza ò Casa pajiza, se ha extendido a cualquier género de casas.*

---

<sup>237</sup> Véase: <http://www.elcastellano.org/palabra.php?q=Casa>. (Consultado el 20 de abril de 2012)

‘Casa’ fue heredada del latín también por el italiano, lengua en la cual dio origen a otros vocablos que más tarde llegaron al español, como casino (inicialmente, ‘casa pequeña y elegante’), con la connotación de ‘burdel’; si bien en nuestra lengua, *casino* se refiere a una casa de juego.

Otro vocablo surgido del italiano ‘casa’ es *casamata* (de *casamatta*) ‘bóveda para emplazar piezas de artillería’, documentada a partir de 1520, que literalmente significa ‘casa loca’, aunque se supone que *matta* ‘loca’, debería entenderse en este caso como ‘falsa’, por tratarse de una construcción que sólo se parece a una casa, sin serlo realmente.<sup>238</sup>

Casi todos habitamos en una casa. Es el gran escenario de nuestra vida y, en ella, nos encontramos dentro de un lugar de confianza con un centro que nos atrae y cobija. Nos cobijamos bajo su cubierta y se abre una posibilidad a la introspección, sobre todo con el paso del tiempo. La memoria entra a formar parte de la esencia de sus rincones y salas y todo ello colabora para hacer de ese espacio un lugar donde reelaborar la magia de los recuerdos y recrearlos en un nuevo espacio para creación artística.

Los paisajes también aportan peculiaridades a las construcciones y, en la mayoría de los casos, la abundancia de ciertos materiales y, por tanto su utilización en arquitectura, establecía una relación muy estrecha entre lo que nos rodea y el lugar para definir lo que construimos. Esta mimesis también se establece entre las gentes que pueblan un espacio concreto. Nos adentramos en una serranía con unas características

---

<sup>238</sup> Estos textos que hacen alusión a la etimología se han sido extraídos de los libros de Ricardo Soca: *La fascinante historia de las palabras* y *Nuevas fascinantes historias de las palabras*.

definidas a partir de la definición del medio en el que han forjado su carácter.

Habitar es una forma de demarcar el lugar. El espacio lo vamos haciendo nuestro y en él volcamos nuestro “modus vivendi”. La forma de mantener estos pueblos tan pequeños, en los que hemos desarrollado esta investigación, no han disfrutado de unas vías de comunicación bien estructuradas, por encontrarse en medio de una serranía, y los medios de transporte público son muy limitados, como también lo son los servicios (comercio, médico, farmacia, bancos...) centralizados en los pueblos principales; pero esto señala una forma de habitar y las personas son, ante todo, previsoras.

La importancia de estas anotaciones en torno al hábitat humano están encaminadas a la reflexión sobre el medio en el que se mantiene una arquitectura concreta a partir de una serie de condicionantes que van articulando sus características y estilo. A partir de estas consideraciones, reparar en cada uno de los elementos que nos proporcionan contenido teórico para desarrollar nuestra labor como artistas, el habitar humano entra a formar parte del individuo desde el momento en el que nuestros espacios son un cobijo y una esperanza para la vida, al abrigo de cualquier exposición a las múltiples “intemperies” con las que nos encontramos a lo largo de la vida.

Es la casa la morada preindustrial que retomamos en la concepción del habitar. No pretendemos caer en la morada idílica sino que con su estudio pormenorizado establecemos espacios donde la mujer o se siente útil o invisible; donde la casa antigua recuerda la escasez de la postguerra. Las casas como recuerdo idealizado o como lugar que es la metáfora de la soledad, el olvido, la ruina. Un mismo concepto que puede tener unas connotaciones muy diferentes para cada uno de nosotros. Por tanto los

espacios vividos narran historias diferentes y estas narrativas articulan los espacios.

Pero todo es patrimonial desde diferentes aspectos y uno de ellos es el que nos permite ver toda la riqueza que se arrincona en los inmuebles olvidados. Color añil, grises maderas lavadas por la lluvia y desteñidas por el sol. Paredes parcheadas, alerones, clavos, cerrojos... rejas, perciosas rejas que ornamentan las ventanas.

El hábitat que cada uno recuerda desde la niñez es el mismo que imaginamos para incorporarlo al significado de la obra artística. Encontramos el carisma de un medio que renace de las dificultades para habitar con más fuerza el espacio poético donde se han consolidado las historias de vida. Una comunidad que almacena su historia y mira desde dentro con una perspectiva espiritual propia de una comunidad sensible.

### **Habitar para (re)construir\_**

«Habitar es dejar huellas. El interior las acentúa. Se imagina en gran cantidad fundas y cobertores, forros y estuches en los que se imprimen huellas de los objetos de uso diario. También se imprimen en el interior las huellas de quien lo habita».<sup>239</sup>

En la actualidad lo cotidiano es un tema sobre el que se hacen constantes referencias en el mundo del arte y de la vida. Relacionados con este término, otros muchos forman parte de este universo y, junto a lo cotidiano, la privacidad es otro componente inseparable dentro del “habitar” humano.

---

<sup>239</sup> Walter Benjamin, “París, capital del siglo XX”, en *Poesía y capitalismo*. (Madrid: Taurus, 1980), 183.

El ser humano vive su historia, hunde sus raíces, cohabita con seres cercanos y se crea lugares en la memoria, ya sea individual o colectiva. Es así como habitamos, intentando dejar una parte de nosotros en quienes continuarán. Este deseo de permanencia es propio del ser humano.

Lo cotidiano es aquello que nos sucede cada día, lo habitual, aquello a lo que si no le prestamos especial atención pasa desapercibido y se olvida. Entra en niveles semióticos e iconográficos dentro de la práctica artística. La cotidianidad viene unida a los espacios donde se desarrolla nuestro día a día, pues el habitar necesita de espacios conocidos para insertarlo en un sitio o lugar concreto, espacios para el encuentro, para el intercambio y el arte forma parte de lo cotidiano en busca de un despertar renovado para dar sentido a las cosas que nos rodean y sacarlas de la banalidad. El arte contemporáneo se acerca a la vida real y muestra un nuevo interés por aspectos sociales y políticos. Esta vinculación con la realidad más próxima, la que incumbe al ciudadano en una esfera de globalidad es importante ya que relegar su actividad a una posición paralela sin buscar una implicación es una negación cultural de lo que sucede dentro del sistema que como artistas también estamos incluidos.

Los espacios han tomado diferente direcciones y aquellos lugares públicos, que podía ocupar la plaza principal de una localidad, ahora han adquirido una escala mayor en las ciudades. Las escalas han variado para dar cabida a un número de individuos, de coches, de mobiliario urbano cada vez más numeroso. El mercado, para el que se construía la plaza, ya no es el espacio en el que se reunían congéneres sino que las grandes superficies (su propia denominación las define bien) han raptado espacios nuevos, centralizados, que son el motor de las grandes masas

que se mueven en una de las principales actividades sociales del ser humano: el comercio.

Según la opinión de Mauricio Baros, definir cotidianidad es una tarea complicada; podría decirse que hace referencia a “lo que ocurre diariamente, lo usual, lo que es tremendamente vago, en cuanto la existencia es particular y personal a cada individuo lo que nos produce que el término de lo cotidiano se fragmente en miles de pequeñas cotidianidades personales y particulares de cada uno” y “hay algo tremendamente seductor en lo cotidiano por lo breve de su existencia”.<sup>240</sup>

Cuando salimos del claustro materno y aprendemos a valer por nosotros mismos “construimos” un mundo donde crecer. No tiene porqué ser grande ni físicamente ilimitado. En ese espacio donde nos apartamos de todo lo externo, que pueda afectarnos, desarrollamos el día a día más íntimo e, incluso, solitario. Los pensamientos lo llenan todo. Las ideas se convierten en formas y las personas que pasan por él dejan su estela. A ese espacio lo llamamos casa y es el origen de una forma de vivir independiente.

Toda casa esconde la posibilidad de nacer y morir. Es la cabaña, el refugio, el lugar de referencia para volver algún día después de alejarnos de nuestro origen. La casa siempre espera como una paciente caja de recuerdos a la que regresar para retomar el ayer y reconstruirlo; es una suma de vivencias compartidas que despiertan al poner la llave en la cerradura de la puerta. Damos el primer paso para entrar de nuevo en el mundo mágico del que partimos; es el hogar cálido donde los aromas lo perfuman todo. Es, por todo ello, la casa de las vivencias.

---

<sup>240</sup> Mauricio Baros es arquitecto y docente de las Universidades Católica de Chile y Central. La cita ha sido extraída de su artículo “La seducción de lo cotidiano”. ARQ. En: <http://www.scielo.cl/pdf/arq/n48/art06.pdf>. Consulta realizada el 17 de abril de 2014.

La casa está viva o dormida. También se desmorona como las personas cuando las inunda la ausencia. Sus muros se llenan de marcas que sólo el tiempo es capaz de imprimir con la nitidez de las arrugas, que son el tiempo y los hechos acaecidos. Nos hablan a través de ellas. Son espacios de la ausencia, de la espera contenida, del abandono más absoluto. Pero entre sus muros se guarda cada instante. Es la casa de la memoria. En estos espacios compartimentados hay una búsqueda de la luz. La luz diurna que llega atravesando las ventanas. A través de ellas se iluminan los interiores para formar parte del ciclo de la vida. Sin embargo, al atardecer, la luz se desvanece en la calle y en el interior de la casa brota su propia luz. Durante la noche nos guía desde la distancia y dirigimos a ellas la mirada como una señal luminosa en mitad de la noche. La calle sabe que en el interior hay vida. Son, entonces, las ventanas un punto de referencia.

Pero sin estos vanos los muros están ciegos. Las puertas y las ventanas son los huecos que se abren como ojos, como bocas, para dar paso a las personas, a la luz y al aire. Por la puerta abierta se accede a las construcciones, a las viviendas, a las casas, a las ciudades... y las ventanas dejan que lo privado y lo público sean accesibles según la voluntad del propietario. El acceso invita o prohíbe, dependiendo de la opción adoptada. Dentro hay bullicio y silencio, tintineo de cazuelas o enérgicos portazos. Infinidad de momentos, de costumbres, de objetos ordenados, de libros, de fotografías conocidas,... la casa está llena y vemos como se inunda de luces y sombras.

Por medio de la arquitectura se organiza de forma ordenada y controlada las relaciones que se establecen entre el hombre y el ambiente. Los diversos aspectos que englobaban están unificados en una necesidad de protección que asegure la supervivencia de la especie.

Una función que cumple la arquitectura doméstica es crear un “clima artificial” que proteja al hombre contra la lluvia, el viento, el frío, el calor, la humedad, el ruido, los insectos, los enemigos y otras molestias.<sup>241</sup>

Los espacios que delimitamos por medio de la construcción de muros, soleras y cubiertas empiezan a tener sentido cuando el hombre los hace suyos en el devenir cotidiano de su existencia. Los espacios adquieren un valor humano. La vivienda como refugio tradicional del ser humano tiene la misión de proteger de las inclemencias del tiempo y guardar celosamente la intimidad familiar de los individuos.

Nuestro trabajo se desarrolla analizando la ventana pero ésta se vincula al concepto “habitar” tan estrechamente que cobra sentido en cada representación porque habitar es dar vida al espacio y llenarlo de connotaciones que nos guían enriqueciendo el contenido de la ventana. Ya no se trata de un simple hueco en el muro también nos indica si hay abandono, alegría o tristeza, si hay privacidad o si la abrimos de par en par para que la luz y el aire inunde las estancias. Todo cuanto acontece puede afectarnos y la percepción de este espacio dentro/fuera es fruto del hombre que habita.

Del grupo familiar tradicionalmente ha sido la mujer quien ha estado íntimamente unida a la casa. Las principales actividades corrían a su cargo y, de entre sus funciones, destacaba el papel procreador y la crianza de los hijos.

*Entre las tareas cotidianas, la preparación de los alimentos corre a su cargo y de este modo marca la dieta alimenticia del grupo familiar. Estos aspectos comprometen la mayor parte de su tiempo. Por otra parte, la casa ha*

---

<sup>241</sup> Christian Norberg-Schulz., *Intenciones en arquitectura*, (Barcelona: Gustavo Gili, 1998), 71-72.

*constituido tradicionalmente el escenario o marco de rituales y costumbres sociales con el ciclo vital de los individuos que la habitan. En el “noviazgo” el novio se acerca a la casa de la muchacha, se aproxima a su ventana, a su puerta, pero no entraba dentro. Hay rejas, puerta, etc. que se interponen.*<sup>242</sup>

La casa tradicional contiene el espacio habitable en el que el hombre ha adecuado con medios artificiales su espacio. Habitar, trabajar, vivir y morir, son claves del devenir de su existencia social dentro del grupo.

Varios espacios habitables son el conjunto de edificaciones que originan los núcleos donde los elementos articulados que generan la trama urbana se ordenan por medio de calles y plazas. Los núcleos habitados vienen dados por las gentes que los construyen, atendiendo a su cultura y dotándolos de un colorido que tiene como fondo el entorno natural del paisaje.

La arquitectura guarda los espacios del hombre, de sus hábitos y costumbres. El devenir humano definiría ese habitar, que es la esencia de esta disciplina.

Norberg-Schultz ha definido la arquitectura como la concreción del espacio existencial. En arquitectura se ordenan los espacios y la disposición se ajusta atendiendo a factores tales como las diferencias culturales, los condicionantes geográficos y el desarrollo social y económico.

Le Corbusier integró «le mur percé», el muro perforado, la ventana, en su aportación plástica a la arquitectura. Por ello, abrir una ventana, permitía que el muro se hiciese transparente puntualmente por la intervención del hueco. Pasó de ser un hueco para la salida de humos, la

---

<sup>242</sup> J. Frigolé Reixach, “Arquitectura vernácula y Patrimonio en Andalucía”, Demófilo; 31 (3er trimestre 1999), 208.

entrada de la luz y la ventilación de los espacios cerrados, a permitir comunicar espacios que están separados arquitectónicamente.

*(...) esta arquitectura constituye el resumen de una herencia cultural que se patentiza por el empleo de soluciones tradicionales generalizadas, con un lenguaje arquitectónico, de pocas variantes; de modo que su estilo, elaborado muy lentamente, cuando alcanza la forma idónea para su entorno cristaliza en un prototipo que se repite siempre, pero no en serie, sino modificándose según cada situación.<sup>243</sup>*

La arquitectura popular se ubica dentro del seno de civilizaciones ligadas a un contexto moderno de vida socio-económica más o menos actual. Esta arquitectura, no urbana, está próxima a las actividades agrícolas y artesanales, que fueron las tradicionales del medio rural. Estas construcciones también se daban en las ciudades donde la economía tuvo mucho que ver con la agricultura, de forma más importante que la comercial. Cuando nos referimos a la arquitectura popular, con ella nos adentramos en el ámbito rural y sus construcciones domésticas. Todo este mundo cultural nace sin contar con los arquitectos, de los que en la actualidad es muy difícil prescindir.

Las construcciones tradicionales podrían enmarcarse dentro de un concepto de autoconstrucción, donde la adaptación al paisaje viene acompañada de la utilización de materiales que suelen ser autóctonos o muy próximos geográficamente al núcleo rural. Por ello, surgen una serie de características comunes propias de la zona y adaptadas a las necesidades de uso. La cuestión climática es otro factor influyente, junto a

---

<sup>243</sup> Juan Francisco Esteban Lorente, “Concepto y contenido de la Arquitectura”, en AAVV., *Introducción General al Arte* (Istmos, 1980), 24.

la experiencia que se acumula con el paso del tiempo. En definitiva es el producto del saber popular acumulado, aplicado a la construcción de una arquitectura de uso doméstico realizada con los materiales y medios que facilita el entorno donde se ubica.

En el aspecto urbano se repite un módulo volumétrico muy similar que da unidad al conjunto. Dentro de las variantes que en cada casa pueden aparecer se percibe la unidad. Hay armonía y equilibrio, los materiales resultan familiares para los habitantes y con su utilización obtienen respuesta a una serie de necesidades que son el día a día de su modo de vida. Es de destacar que en la configuración arquitectónica de estos grupos construidos presenta una apariencia de textura peculiar. Es la vinculación más pura entre la arquitectura, el paisaje y los materiales. De ahí, que cuando una construcción de cierta modernidad rompe con las características del conjunto, la satisfacción del constructor y promotor ante una intervención totalmente ajena no tiene base cultural pues poco a poco, por esta falta de respeto hacia lo popular, se están produciendo “ruidos” en la melodía armonizada de los tradicionales esquemas existentes.

En muchos casos el éxodo rural a las ciudades ha contribuido de forma nefasta para la conservación del patrimonio rural. Se han realizado intervenciones nacidas del conocimiento en el medio urbano de nuevas formas y materiales. Al trasladar esta experiencia al pueblo del que partieron ha pretendido mejorar su estatus pero perdiendo su identidad y su propia historia. El pasado rural se refleja en la construcción puesto que a través de su análisis conocemos los medios de vida, la cultura, e incluso la artesanía.

El carácter peninsular de España, su extensión y características físicas, la dividen en áreas donde según el predominio de materiales y la

climatología, el predominio de unas u otras características constructivas definen los diferentes tipos.

Las viviendas en las que basamos este estudio están a un paso entre el construir y el reconstruir. Nos referimos al hábitat donde la memoria ha dejado su huella con una serie de signos en los que se marcan procesos de convivencia, memorias de vida y señas de identidad.

Las casas han ido modificando desde sus funciones originales, como puede ser el resguardo de los animales y herramientas de la agricultura (atrojes), hasta albergar a los nuevos inquilinos del siglo XX. Los avances técnicos han mejorado el panorama interior de estos inmuebles, que en muchos casos han evolucionado para alojar a un sector emergente que forma parte de la economía local y que se desarrolla por medio del turismo. Los cambios en el mantenimiento de las casas han permitido introducir comodidades, que hasta hace unos años no se incluían, como puede ser la calefacción, mejora de los aislamientos y adaptación de los muebles existentes y accesorios de la casa tradicional para crear ambientes rurales que intentan integrar cultura tradicional con la habitabilidad y la ambientación de unas escenografías gratas. De la casa tal como era, empezamos a hablar de “lugares con encanto”. Los que conocemos el habitar de este territorio sabemos las dificultades para acomodarse en unas viviendas donde las bajas temperaturas reducían el bienestar a la sala principal de la casa (cocina, comedor, sala de estar) ya que las habitaciones eran lugares fríos. Por la noche se llegaba a estar bajo cero.

Las antiguas casas, en los años 70 y 80, se modificaron de tal forma que los nuevos materiales que se utilizaron nada tenían que ver con la esencia de la arquitectura tradicional. Sólo Albarracín, al ser declarado Ciudad histórica y monumental, contó con una normativa que requería del

consentimiento de Patrimonio y del Ayuntamiento para gestionar cambios significativos en la parte histórica de esta localidad. Paralelamente en otros pueblos el hormigón, los terrazos en el suelo, las ventanas y contraventanas de aluminio fueron incluidas en el paisaje urbano lo que fue alterando la fisonomía de estas localidades. El encanto y la personalidad de algunos de estos lugares tenían más detalles en común con las viviendas de las ciudades que con su propio entorno.

También se consideraba a la casa del pueblo como un recordatorio de las carencias con las que se vivió en la posguerra. Esta idea, para aquellos que emigraron del lugar, se marcó como algo a lo que no querían regresar después de haber experimentado los modos de vida en las ciudades. De ellas trajeron nuevas ideas constructivas y alteraron su “vieja casa” para que una vez más, por medio de ella, quedase evidenciado el nuevo estatus con el que regresaban.

La idea de reconstruir la vivienda era el reflejo de su propia reconstrucción. Aquellas pequeñas casas humildes no les complacían porque no se sentían con la formación necesaria para ver en ellas su pasado como un bien de la memoria, por duro que fuese, sino que encontraban en su imagen lo que ya no querían ser, ni recordar.

En la construcción está la reconstrucción. En ella, las historias toman fuerza y salen del silencio. Cuando hablamos de la reconstrucción de la vivienda tenemos que ser conscientes de que con ello reconstruimos los espacios de la memoria. Las escenas familiares, los juegos ocasionales, los festejos e incluso las mujeres en su conjunto. Incluyo este dato porque nos resulta sobrecogedor leer el título del curso que en 1973, Michel Perrot, Pauline Schmitt y Fabienne Bock realizaron y cuyo título es “¿Las mujeres tienen historia?”. Una interrogante que en ciertos momentos lleva a la reflexión a pesar de su papel de transmisión y conocimiento de su

entorno más cercano. Pero en toda su historia más reciente hay una intención o un interés por la historia vinculada a su emancipación.

Los años han pasado y volver a nuestras raíces, percibir la riqueza de la fisonomía de estos pueblos es valorarlos como pequeñas vivencias enclavadas en la historia. Una historia particular entre el patrimonio cultural y la historia cotidiana de cada familia o grupo. Construir la historia, como afirma Perrot, “depende del sentido que se dé a la palabra “historia”. La historia es lo que pasa, la sucesión de los acontecimientos, de las acumulaciones que tejen el devenir de las sociedades. Pero también es el relato, como si, condenadas a la oscuridad de una reproducción inenarrable, estuvieran fuera del tiempo o por lo menos fuera del acontecer”.<sup>244</sup>

El patrimonio tanto cultural como inmaterial es un reclamo más que en la actualidad mejora sus modos de vida. Las personas encuentran novedoso salir de su ciudad para disfrutar de unos pueblos con identidad propia. Cultura gastronómica, cuidados ambientes, trato cercano...

Ha sido un largo camino donde se perdieron muchas de las casas, de los espacios urbanísticos, etc. olvidando que sin destruir se podía reconstruir una forma de vida mejorada.

Estas localidades cuya población en la mayoría de los casos no alcanza el centenar de personas, necesitaba encontrar una forma de sobrevivir en su medio. La agriculturaa en su mayoría es de subsistencia y no siempre son propietarios de las tierras. También participan de la trashumancia.

Heidegger nos habla del “construir” teniendo al “habitar” como meta. Tenemos diferentes lugares construidos que no son moradas (puente,

---

<sup>244</sup> Michel Perrot, *Mi historia de las mujeres* (Buenos Aires: Fondo Cultura Económica, 2009), 9.

presa, carretera...). En torno a esta reflexión Martin Heidegger en su texto “Habitar, construir, pensar” nos lleva a relacionar estos conceptos trayendo a colación la presencia del hombre ya que considera que el hombre “es” en la medida que “habita”. Construir, es decir, el construir al que nos estamos refiriendo no es el que se relaciona con el “erigir”. Se construye porque necesitamos cobijo, accesos,... pero también porque a través del construir establemos la proximidad entre los individuos. Las propias palabras se construyen con las distintas acepciones y Martín Heidegger revisa en esta cita la importancia de la esencia de estos significados para construir este apartado.

*¿Qué significa entonces construir? La palabra del alto alemán antiguo correspondiente a construir, buan, significa habitar. Esto quiere decir: permanecer, residir. El significado propio del verbo bauen (construir), es decir, habitar, lo hemos perdido. Una huella escondida ha quedado en la palabra Nachbar (vecino). El Nachbar es el Nachbar, el Nachbarbauer, aquel que habita en la proximidad. Los verbos buri, büren, beuren, beuron significan todos el habitar, el hábitat.*

Construir o reconstruir son conceptos que nos llevan a guardar, tal vez a salvaguardar, y mejorar algo que se está generando progresivamente o que retomamos a partir de un deterioro observado; ya sea material como una fisura o una grieta, o inmaterial como un recuerdo, su deterioro nos conmueve y se retoma como una necesidad que se abre y nos conduce a repararlo.

El significado de la palabra “construir” nos acerca a diferentes disciplinas entre ellas, las relacionadas con lo inmaterial de la palabra, y no sólo desarrolla su acción desde la arquitectura ya que nuestro propio

quehacer artístico es un continuo construir, incluso a nivel discursivo. El primer paso nos conduce al principio de la búsqueda al analizar el origen del verbo desde los signos y la evolución del significado etimológicamente,

Construir, proviene del latín *construere*<sup>245</sup>, del mismo significado, derivado de *destruere* ‘amontonar’ con el prefijo *con-*. Si en lugar de este prefijo, usamos *dis-*, formamos *destruere* -destruir-, con el sentido exactamente opuesto. Si, en cambio, utilizamos el prefijo *in-*, tenemos *instruere* -instruir-, lo que de alguna forma significa ‘construir interiormente’. También podemos usar el prefijo *obs-*, que normalmente significa ‘delante’, con la idea de obstáculo, y formar *obstruere* -obstruir-, o sea, ‘amontonar para impedir el paso’. El vocablo original *struere*, mencionado arriba, se originó en la raíz indoeuropea *stru-*, a partir de la cual se formaron otros vocablos del latín y, consecuentemente, de nuestra lengua, tales como industria, estructura e instrumento.

### ***Construir***

1. tr. Edificar una obra de ingeniería, arquitectura o albañilería:

*he mandado construir una caseta en el jardín.*

2. Realizar algo inmaterial siguiendo un plan y utilizando ordenadamente los elementos de que consta:

*Construir una teoría, una farsa.*

3. GRAM. Ordenar y disponer las palabras en una frase para expresar con ellas un concepto: *Construiremos frases con el verbo "amar"*.

Es una palabra que está vinculada a edificar, erigir, levantar, cimentar, obrar. La palabra lleva consigo la tarea de realizar de forma ordenada una acción en el que el resultado objeto de la misma crece progresivamente

---

<sup>245</sup> Véase: <http://elcastellano.org>. (Consulta realizada el 20 de abril de 2012)

hasta alcanzar el fin último que suele ser habitualmente una casa pero que como en nuestro caso esta casa va creciendo en el sentido inmaterial.

***Reconstruir*** <sup>246</sup>

1. *Reedificar, restaurar, reparar, arreglar, recobrar, rehacer*
2. *Repetir, reproducir*

En el reconstruir encontramos la palabra “reparación”. Y también, como parte de la temática en la que nos estamos basando, encontramos la palabra memoria. Hay una cuestión interesante unida al concepto memoria y consiste en que el hecho de tomarla como punto de partida nos hace vivir mirando atrás. Sin embargo, retomado desde el punto de vista de revitalizar términos culturales y sociales del pasado puede ser una forma de cimentar, de construir una base sólida sobre la que desarrollar todo lo demás. El pasado por tanto puede atarnos, pesar, condicionar... o ser un punto de encuentro entre la anatomía (como estructura) de los espacios y su regeneración por medio del proyecto artístico. Es así como una parte de la memoria se activa en una acción contemporánea. Con frecuencia aparecen fracturas y aunque estas son más visibles en las edificaciones también están presentes en las personas. La memoria encuentra en las palabras y el arte una nueva forma de expresión. Pero también en la construcción hay una teoría crítica por desarrollar. Sobre ello Nelly Richard define cual sería la tarea de la crítica:

---

<sup>246</sup> *Ibidem* para “reconstruir”.

*¿A qué llamarle crítica? Diría primero a una operación de desnaturalización del sentido. Mostrar, revelar que los signos, las formas no son nunca inocentes, ni las palabras, ni las imágenes, que la realidad no habla por sí misma, que cobra sentido a través de mediaciones discursivas y que esas mediaciones discursivas deben ser precisamente desmontadas y remontadas. Me parece que hay una tarea de la crítica que tiene que ver con el hacer, el deshacer y el rehacer las significaciones, que es absolutamente clave para quebrar la neutralidad pasiva del sentido. Una función, una misión de la crítica podría ser intervenir en el conflicto, en la relación entre valores, significaciones, representaciones y poderes; demostrar que los enunciados, cualesquiera sean, ocultan conflictos, antagonismos, contradicciones.*<sup>247</sup>

Construir no sólo se refiere al hecho de poner piedra sobre piedra para edificar sino que construimos un lenguaje, una vida, una amistad. Construimos nuestra gramática personal para comportarnos dentro del arte al exponer ideas, al construir mensajes. Elaboramos esculturas al retomar elementos y ordenarlos diseñar la “argamasa” que les dará unidad. Estamos construyendo constantemente.

*Ahora bien, la antigua palabra “buan”, ciertamente, no dice solamente que construir es propiamente habitar; sino que a la vez nos da una indicación sobre cómo debemos pensar el habitar que ella nombra. Cuando hablamos de morar, nos representamos generalmente una forma de conducta que el hombre lleva a cabo junto con otras muchas. Trabajamos aquí y habitamos allí. No sólo habitamos — esto casi sería inactividad — tenemos una*

---

247 Inventar las fuerzas de cambio. Martes, 31 de marzo del 2009. Versión de las palabras de Nelly Richard durante la presentación del volumen Campos cruzados. Crítica cultural, latinoamericanismo y saberes al borde. <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=Newsfile=articlesid=4768>. Consultado en la [wikipedia.org/wiki/Nelly\\_Richard#Las\\_artes\\_pl.C3.A1sticas](http://wikipedia.org/wiki/Nelly_Richard#Las_artes_pl.C3.A1sticas), el 19 de abril de 2012.

*profesión, hacemos negocios, viajamos y estando de camino habitamos, ahora aquí, ahora allí. Construir (bauen) significa originariamente habitar. Allí donde la palabra construir habla todavía de un modo originario dice al mismo tiempo hasta dónde llega la esencia del habitar. “Bauen, buan, bhu, beo” es nuestra palabra «bin» («soy») en las formas “ich bin, du bist” (yo soy, tú eres), la forma de imperativo bis, sei, (sé). Entonces ¿qué significa “ich bin” (yo soy)? La antigua palabra “bauen”, con la cual tiene que ver bin, contesta: «ich bin», «du bist» quiere decir: yo habito tú habitas. El modo como tú eres, yo soy, la manera según la cual los hombres somos en la tierra es el Buan, el habitar.*

Y el habitar, propiamente el construir, es ser. Pensar el habitar es morar porque las personas establecemos las diferentes formas de conducta dentro de un espacio. La proxémica nos indica nuestra posición en el lugar, nos hacemos nuestro sitio, y la relación entre las distancias establecidas con los otros nos permiten desarrollarnos en lo que podremos llamar nuestro espacio y nuestra posición en él. Cobijar y proteger es establecer una distancia corta, incluso íntima. De todo ello, la arquitectura se transforma en pensamiento para el escultor. Cada volumen construido, cerrado/abierto, es una forma de idear la maqueta que nace del pensamiento del escultor. Sentir las formas que abrigan los espacios, que proyectan sombras a su alrededor como el objeto que es pero que no sólo se ha erigido sino que se ha construido como el habitar y el ser.

*Ser hombre significa: estar en la tierra como mortal, significa: habitar. La antigua palabra “bauen” significa que el hombre es en la medida en que habita; la palabra “bauen” significa al mismo tiempo abrigar y cuidar; así, cultivar (construir) una tierra de labranza (einen Acker bauen), cultivar*

*(construir) una viña. Este construir sólo cobija el crecimiento que, por sí mismo, hace madurar sus frutos.*

*Construir, en el sentido de abrigar y cuidar, no es ningún producir. La construcción de buques y de templos, en cambio, produce en cierto modo ella misma su obra. El construir (bauen) aquí, a diferencia del cuidar, es un erigir. Los dos modos del construir — construir como cuidar, en latín “collere”, cultura; y construir como levantar edificios, “aedificare” — están incluidos en el propio construir, habitar. El construir como el habitar — es decir, estar en la tierra, para la experiencia cotidiana del ser humano — es desde siempre, como lo dice tan bellamente la lengua, lo «habitual». De ahí que se retire detrás de las múltiples maneras en las que se lleva a cabo el habitar; detrás de las actividades del cuidar y edificar. Luego, estas actividades reivindican el nombre de construir y con él la cosa que este nombre designa. El sentido propio del construir — a saber: el habitar — cae en el olvido.<sup>248</sup>*

La reconstrucción es la vuelta a *construir sobre lo construido*. Reconstruir, rehabilitar, son palabras cuyos significados encierran la habitabilidad de lo edificado, de lo desarrollado. Así se vuelve a restaurar la esencia de lo habitado. Se recuperan rincones, esquinas y escaleras. Se abren las ventanas y la luz lo llena todo. La poética del espacio lo llena todo porque todo es el antes de proyectar, el construir, el destruir y el reconstruir. Ente el nacimiento y el desmoronamiento de los construido hay innumerables detalles etnográficos y antropológicos que nos dictan lo material e incluso lo inmaterial del cobijo que nos ocupa. Es la casa, por tanto, un contenedor de experiencias: Se rehace, se reinventa, se reinterpreta. Y

---

<sup>248</sup> Martin Heidegger, “Construir, habitar, pensar”, <http://www.laeditorialvirtual.com.ar/pages/heidegger/heideggerconstruirhabitarpensar.htm>. (Consulta realizada el 3 de febrero de 2012).

nos recuerda el arquitecto Ignacio Paricio<sup>249</sup> que “el diccionario evidencia la importancia que tiene en el lenguaje constructivo la reutilización de materiales y de edificios. (...) los diccionarios nos cuentan cuando entramos por el prefijo re-: relabrar, retejar, revocar, remozar, retundir, remendar, rehabilitar, reforzar, refirmar, refaccionar, recuperar, restaurar, reconstruir, recalzar... son todas operaciones que suponen la mejora o conservación de algo, siempre unidas al sentido común y la economía de medios de la construcción tradicional”. Esta reflexión viene a colación con respecto a la popularización de la voz –ecológico- haciendo alusión a todo lo que significa respeto al medio ambiente. Este rescate de la proximidad de materiales, de recursos lingüísticos, de actividades aprendidas supone una forma de volver a relacionar la actividad artística con la propia actividad que va generándose a partir del trabajo de campo y la observación directa sobre el paisaje natural y el paisaje construido. La poética que le vamos integrando le encamina a una perspectiva que extrae el concepto hacia una metodología diferente, más próxima a los recursos filosóficos donde el espacio no se ocupa solamente de una extensión sino que contiene un modo de ser dentro y fuera de estas referencias. De todo ello, no dejaremos de lado como para muchas sociedades las mujeres son invisibles, silenciosas. A veces no dejan huella porque no construyen con materiales imperecederos. Sus “construcciones” que más bien entran a formar parte de contribuciones, se consumen, no dejan huella y si la dejan se borra. La arquitectura puede ser una escultura donde habitamos. Se construyen espacios a una escala humana.

---

<sup>249</sup>Ignacio Paricio, *Vocabulario de arquitectura y construcción* (Zaragoza: Bisagra,1999), 159.

Las reflexiones que Javier Maderuelo expone en su obra “El espacio raptado” constituyen un punto de encuentro sobre las interferencias espaciales entre ambas disciplinas (arquitectura y escultura). Se trata de una aportación clave para el desarrollo de este estudio, por ello, tomaremos sus palabras como referencia inicial:

*Cada día con más insistencia, nos venimos enfrentando con esculturas que tienen un acusado carácter arquitectónico. Esculturas que simulan edificios que usan geometría propia de la arquitectura, que, en vez de modelarse o cincelarse, se construyen, y lo hacen con materiales netamente arquitectónicos (...).*

*La escultura actual está “raptando” parcelas del “espacio” físico y conceptual de la arquitectura al pretender extender sus límites sobre áreas tradicionalmente reservadas a la práctica arquitectónica (...).*

*Se pretende evidenciar que existe un “espacio” común a ambas entretejido de tal manera que, en algunos casos, resulta difícil desentrañar, quien ha aportado la cualidad que se comparte.<sup>250</sup>*

El análisis de los conceptos fundamentales en la escultura desde los años sesenta abre nuevas vías para la investigación del espacio.

### **II.3. De lo material a lo inmaterial.**

El patrimonio inmaterial por su carácter efímero dificulta la interacción en el tiempo y en el espacio de hechos y lugares. Estos bienes culturales cuya finalidad suelen estar relegada a la dramatización de episodios y tradiciones se repiten con contenidos, a veces, obsoletos o bien se

---

<sup>250</sup> Javier Maderuelo, *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, 21.

articulan desde una perspectiva etnográfica, en cuya investigación se desarrollan metodologías que recuperan el contenido por medio del trabajo de campo y la acción directa junto el informante principal del lugar. Es así como entendemos que estos temas rara vez tienen un fin más allá de la documentación que termina en los archivos, las publicaciones especializadas o las recreaciones en las que el interés por reavivar una economía local, no integra el pasado con la realidad contemporánea. Desde el arte nos podemos permitir innovar y aplicar metodologías que integren aspectos renovadores que desde nuestro punto de vista pasan por dotar a estas propuestas de un sentido como forma vital de recuperar la cultura singular de los pueblos.

Al iniciar este apartado vamos a contextualizar el tema desde el marco legal. *La ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español* (BOE de 29 de junio de 1985) nos dice, al final de su preámbulo:

*En consecuencia, y como objetivo último, la Ley no busca sino el acceso a los bienes que constituyen nuestro Patrimonio Histórico. Todas las medidas de protección y fomento que la Ley establece sólo cobran sentido si, al final, conducen a que un número cada vez mayor de ciudadanos pueda contemplar y disfrutar las obras que son herencia de la capacidad colectiva de un pueblo. Porque en un Estado democrático estos bienes deben estar adecuadamente puestos al servicio de la colectividad en el convencimiento de que con su disfrute se facilita el acceso a la cultura y que ésta, en definitiva, es camino seguro hacia la libertad de los pueblos.*

En su Título II, donde hace referencia a los bienes inmuebles, art.21.3. La conservación de los Conjuntos Históricos declarados *Bienes de Interés*

*Cultural* comporta el mantenimiento de la estructura urbana y arquitectónica, así como de las características generales de su ambiente.

En el título VI, al Patrimonio etnográfico lo define, en su art. 46, como los bienes muebles e inmuebles y los conocimientos y actividades que son o han sido expresión relevante de la cultura tradicional del pueblo español en sus aspectos materiales, sociales o espirituales.

*Art. 47. 1.* Son bienes inmuebles de carácter etnográfico, y se registrarán por lo dispuesto en los Títulos II y IV de la presente Ley, aquellas edificaciones e instalaciones cuyo modelo constitutivo sea expresión de conocimientos adquiridos, arraigados y transmitidos consuetudinariamente y cuya factura se acomode, en su conjunto o parcialmente, a una clase, tipo o forma arquitectónicas utilizados tradicionalmente por las comunidades o grupos humanos.

2. Son bienes muebles de carácter etnográfico, y se registrarán por lo dispuesto en los Títulos III y IV de la presente Ley, todos aquellos objetos que constituyen la manifestación o el producto de actividades laborales, estéticas y lúdicas propias de cualquier grupo humano arraigadas y transmitidas consuetudinariamente.

3. Se considera que tienen valor etnográfico y gozarán de protección administrativa aquellos conocimientos o actividades que procedan de modelos o técnicas tradicionales utilizados por una determinada comunidad. Cuando se trate de conocimientos o actividades que se hallen en previsible peligro de desaparecer, la Administración competente adoptará las medidas oportunas conducentes al estudio y documentación científicos de estos bienes.<sup>251</sup>

---

<sup>251</sup> Véase: <http://www.mcu.es/patrimonio/docs/ley16-1985.pdf>. (Consultado, el 16 de noviembre de 2012).

La UNESCO convocó una reunión de expertos en Turín (14-17 de marzo de 2001) donde perfiló una definición dentro de la cual el patrimonio inmaterial engloba,

*los procesos asimilados por los pueblos, junto con los conocimientos, las competencias y la creatividad que los nutren y que ellos desarrollan, los productos que crean y los recursos, espacios y demás aspectos del contexto social y natural necesarios para que perduren; además de dar a las comunidades vivas una sensación de continuidad con respecto a las generaciones anteriores, esos procesos son importantes para la identidad cultural y para la salvaguarda de la diversidad cultural y la creatividad de la humanidad.*

De esta forma, en una búsqueda por materializar las ideas hemos trabajado con la posibilidad de los medios... y para consolidar esos medios, hemos invertido un tiempo en “derramar” palabras en las que la idea tenía que adquirir forma de proyecto; una forma real, y convincente. Así se fueron estableciendo las relaciones entre el contenido patrimonial con el que hemos “crecido”, su conocimiento y todo lo que se extrajo de él, a lo largo de la vida, hizo posible recrearlo para trabajar en torno a él. Las esculturas reúnen todos los retazos recopilados y, con todos ellos, se fue construyendo el discurso artístico que nos ha traído hasta aquí.

El punto de inicio siempre estuvo en el Patrimonio Histórico como lugar de encuentro para el arte contemporáneo. Con ello, quisimos experimentar por medio de las posibilidades de los espacios que nos ha legado la historia, en los que cada día se puede albergar nuestro tiempo, nuestra contemporaneidad y la posibilidad de analizar, conocer y desarrollar propuestas artísticas en un marco tan particular como es el paisaje urbano de lugares emblemáticos.

Esta actividad, en la que el patrimonio se conjuga con nuevas formas de expresión, no es única pues ya en la ciudad de Cuenca encontramos espacios para el arte contemporáneo en sus casas colgantes. Lugares para el contraste que dan idea de las posibilidades culturales y de la proyección artística que podemos encontrar en la tradición para reactivar su esencia a través del arte.

La primera imagen de estos espacios y su vinculación con el arte, surge en el recuerdo tras ver durante años a los pintores de paisaje situados en ciertos espacios, rincones, caminos... trabajando con sus lápices, óleos y acuarelas, atrapando instantes de luz y color y charlando con los habitantes, con quienes comentaban las experiencias del paisaje, como pintores, junto a las experiencias humanas de quienes los han vivido.

Algunos de aquellos pintores buscaban las marcas que señalaban el paso del tiempo en los muros, los rasguños, las manchas tonales sobre una piel rugosa y llena de texturas que envolvían a las casas. Texturas que dotaban a las fachadas de una belleza singular como imagen del paso del tiempo en una arquitectura tradicional que se mantiene entre los rigores de la tradición y la ruptura con los rasgos más clásicos. Así como si se tratase de las arrugas que dan al rostro la expresión particular de cada individuo, fruto de la experiencia, en las fachadas podemos leer las marcas que nos describen la vida.

Algunas de las casas, con las sucesivas intervenciones, han perdido el colorido (tonalidades de sucesivas intervenciones, colores que se superponen, maderas que quedan a la vista, etc.) del paso del tiempo, bajo capas uniformes que ocultan los datos anteriores. Las líneas se “enderezan” en las construcciones de tapial y ya no mantienen el “equilibrio” en sus extrañas composturas para ascender hacia lo alto en

una lucha constante con la gravedad. De igual forma, las carpinterías se empezaron a diseñar a base de cuarterones castellanos, con cristales que rompían la intimidad de los hogares porque ya no resulta tan difícil encontrar este material para cerrar los huecos, pero vivir y “ser patrimonio” día tras día es un duro reto para el habitante de muchos de los espacios protegidos y sus conjuntos arquitectónicos.

Nos hemos encontrado, en muchos casos, inmersos en una serie de estructuraciones urbanas con siglos de historia y experimentación; con una adaptación continua a un paisaje muy concreto cuya orografía ha sido la clave para que el trazado de calles, rincones y espacios muestren la capacidad de sus habitantes para construir el hábitat en un medio hostil.

Volvamos al patrimonio y con él al detalle de su arquitectura donde encontramos la peculiaridad de las fachadas. El exterior de las casas. La parte pública de las mismas. En ellas se reconocen las diferencias sociales de un término y la economía que sustenta el medio. La arquitectura tradicional, con la que los conjuntos se han erigido, nos habla de su entorno y su paisaje. Las construcciones se adaptan a los espacios bien orientados que se va tornando vivenciales.

En los espacios de montaña, en las serranías, hay lugares con una profunda riqueza cultural. La mayoría con un marcado contenido religioso entre sus tradiciones. Estos lugares indispensables, en muchos casos, para reencontrarnos con nosotros mismos huyendo de unas experiencias urbanas que nos encaminan a lo que sentíamos distante y olvidado, gracias al ejercicio de crear, y que, encontrando atajos dentro de nuestro desván particular de la memoria, hacen emerger los recursos. Es, en todo ello, donde se plantean conceptos de identidad, de resurgimiento de lo cotidiano, de materialización de la memoria y de recreación de un nuevo lenguaje utilizando “viejos términos”.

Durante un tiempo dedicamos una parte del trabajo investigador a catalogar ventanas y rejas para salvaguardar sus formas por medio de las imágenes. Fue un paso previo a la tesis que nos ocupa. La vida, los cambios que se venían experimentando como parte de un abandono sistemático, nos hizo recapacitar en el contenido que se perdía con el paso del tiempo tras las intervenciones que, de forma arbitraria, iba alterando nuestro medio. Una parte importante de nuestro pasado, de la memoria y del significado que se esconde detrás de las ventanas, las que se abren o cierran en periodos estacionales, iba desapareciendo. Las alteraciones han sido continuas y las mejoras, pudiendo aprovechar los avances técnicos conseguidos, en vez procesarse con una adaptación al conjunto, suponían una ruptura irrespetuosa. Muchos elementos, como las ventanas tradicionales, acabaron en el olvido.

Cuando paseamos al atardecer invernal, en esta comunidad la gente desaparece y tras sus ventanas existe una realidad oculta. Esa realidad es parte de la proyección que se ha realizado a lo largo de la experimentación práctica pues los conceptos más próximos se salvaron de esta ruta diaria.

La necesidad, aprovechar el espacio, construir frente al vacío y al vértigo de las rocas. Un recorte de sombras que presentan las siluetas difícilmente imaginables si intentamos encontrar el volumen original que las generó pues es a veces tan disparatado que el expresionismo de sus sombras no es exagerado sino real.

En este Albarracín, que ha sido centro neurálgico desde el punto de vista de quien lo analiza, un paseo tranquilo podría aportarnos algunos datos que pueden ser ilustrativos para conocer un poco más de nuestro "lugar".

Nuestro trabajo artístico, muchos de los datos con los que se ha trabajado, pasaron por el tamiz de la memoria. Tanto los recuerdos, las costumbres, las celebraciones y el modo de vida son lo que nos hacen personas que construyen pensamiento. Pero hay un orden por el que unos se interponen a otros y se seleccionan de acuerdo a la necesidad del momento.

La propia denominación de “workshop” muestra su cariz práctico, experimental, activo y participativo. Con este método se pretendía facilitar el acercamiento a los conceptos que vinculados al patrimonio cultural, nos iniciaban en su interpretación e intervención sobre él. Con esta idea se llevó a cabo una serie de acciones en las que se integraba el arte de acción con el entorno arquitectónico y patrimonial.

El texto que fue la presentación del *Workshop Arte de Acción. El Patrimonio Histórico como Lugar para el Arte Contemporáneo*, desarrollado en septiembre de 2012:

*En este instante, estar aquí, en esta sala, nos lleva a reflexionar sobre la adaptación de los espacios arquitectónicos a diferentes usos según las épocas. Este espacio de reunión representa lo que un día fue “granero” en el Palacio Episcopal y en un tiempo más cercano para muchos de nosotros fue la escuela. Hoy, entrar aquí a este espacio rehabilitado conlleva, en mi caso, una carga emotiva y es así como los lugares pueden ser anónimos o difícilmente analizables desde la objetividad.*

Por la capacidad de adaptación, en pro de cumplir la funcionalidad de la arquitectura, se fue adaptando a los distintos momentos y necesidades. La enseñanza se alojaba en diferentes salas hasta que se construyó un colegio: unas veces estuvimos en la Casa de la Enseñanza (cuya base

tiene su origen en el siglo XVIII), otras en una de las casas del ayuntamiento, alguna vez en el arrabal. Es este apartado formativo el que también protagoniza esta experiencia ya que muchos de nosotros pertenecemos a este campo y qué mejor manera para iniciar esta presentación que desde una escuela rural, la que nos hace recordar, nos convierte de alguna manera en aquellos niños y nos une. Un instante. La realidad es otra. Las palabras se disuelven; se volatilizan.

Esta era la sala en la que quería iniciar mi presentación porque si hay algo inmaterial en el patrimonio son todas las experiencias que se generaron de manera intangible en sus espacios y que, con el paso de los años y de las personas, se van olvidando. Las sensaciones para cada uno de nosotros serán, por tanto, diferentes.

El Palacio Episcopal de Albarracín es una de las grandes casonas de la ciudad y en él se conjugan espacios “señoriales” y de servicios pero, todo ello, construido en un artificio de materiales sencillos, extraídos del entorno, reflejo de la sobriedad del enclave y de los medios nada ostentosos con los que fue levantado. Hay numerosos trampantojos que quieren simular una grandeza que económicamente no podía darse. Construido con yeso, madera y piedra no encontraremos materiales nobles salvo en su fachada principal que la destacaríamos del resto por el trabajo de cantería y forja, que en ella se llevó a cabo. Es precisamente el obispado, que aquí tenía su sede, y el hecho de tener catedral, lo que le dio una especial relevancia a este lugar, dentro de la serranía y de la historia. Pero, no por ello, ni el clima fue más benigno ni las posibilidades agrarias más interesantes. Albarracín continuó siendo un enclave difícil y extremo. De esta forma, las premisas iniciales que hemos planteado, encuentran el doble sentido de esta presentación pues en la búsqueda de materializar una idea hemos trabajado con la posibilidad de los medios...

y para consolidar esos medios hemos invertido un tiempo en “derramar” palabras en las que la idea tenía que adquirir forma de proyecto, una forma real, y convincente. En esta materialización... nos olvidamos de la gestión y nos centramos en lo que realmente importa ahora que es la apertura del *workshop*.

El *Workshop Arte de Acción* tiene su punto de inicio en el Patrimonio Histórico como lugar de encuentro para el arte contemporáneo. Con ello, queremos experimentar por medio de las posibilidades que los espacios que nos ha legado la historia, en los que cada día se puede albergar nuestro tiempo, nuestra contemporaneidad y la posibilidad de analizar, conocer y desarrollar propuestas artísticas en un marco tan particular como es el paisaje urbano de Albarracín.

La primera imagen de Albarracín, en su vinculación con el arte, es, como ya hemos señalado, la de pintores de paisaje, localizados en ciertos espacios. Pintores como Salvador Tuset, Tomás Collado, Pilar Perales, Mingol, los hermanos Alegre,... y tantos otros, que han formado parte de este paisaje, en muchos casos, venían en años sucesivos para elaborar sus pinturas, mientras disfrutaban de sus vacaciones en familia o simplemente el placer de la pintura en sí. Este ha sido, durante años, una de las características principales en la relación existente entre Albarracín y el arte, que también el ayuntamiento propiciaba con los certámenes anuales de pintura.

Algunos de aquellos pintores empezaron a encontrar carencias en la extremada dedicación con la que se han reconstruido muchas de las viviendas, perdiendo parte de sus señas de identidad, es decir, han perdido las marcas que nos hablaban del paso del tiempo, los rasguños, las manchas tonales sobre una piel rugosa y llena de texturas. Texturas que daban a las fachadas la belleza del paso del tiempo, así como las

arrugas dan al rostro la belleza de la experiencia y son una escritura que nos cuenta la esencia de la vida. Algunas de las casas, con las intervenciones, han perdido el color del paso del tiempo. Las líneas se enderezan y ya no pierden el “equilibrio” en sus extrañas composturas para ascender hacia lo alto en una lucha inimaginable y eterna con la gravedad. De igual forma, las carpinterías se diseñan a base de cuarterones castellanos, con cristales que empiezan a romper la intimidad de los hogares... porque ya no resulta tan difícil encontrar este material para cerrar los huecos... pero es que la vida sigue y ser patrimonio día tras día es un duro reto para el albarracínense.

Con estos breves apuntes iniciales presentamos una ciudad histórica y monumental que desde 1961 fue declarada Conjunto Histórico Artístico. Por ese cuidado temprano con el que se ha vigilado su fisonomía, la población de Albarracín ha sabido cohabitar con su historia y con una responsabilidad ejemplar ha conocido lo peculiar de su arquitectura y el procedimiento a seguir cada vez que se realizaba alguna intervención en sus viviendas. Albarracín, por tanto, no ha nacido de la nada. Es en este punto donde debemos pararnos a reflexionar sobre la importancia y el interés de los habitantes de esta pequeña ciudad por unas casas con escasos huecos arquitectónicos, con tejados que no tienen canales y, por tanto, cuando llueve las puertas se salpican y el viandante “se chopo”; que suben cada día por cuestas y escaleras para llegar a sus hogares y que, a pesar de estos detalles hostiles, viven en estas viejas casas y las cuidan manteniendo su aspecto original como puede apreciarse en comparativas entre imágenes de los años cincuenta y las actuales.

Volvamos al patrimonio y con él al detalle de su arquitectura donde encontramos las peculiaridades de sus fachadas. En ellas el gran protagonista es el yeso rosa del terreno, porque Albarracín no ha sido

pintado de este color sino construido con él. Desde que recuerdo, se ha contado con vecinos que se han ocupado de preparar el yeso: extraer las piedras o bolos de yeso, cocerlo en las bóvedas que se construían con ellas, triturarlo y dispensarlo. Este material se extrae de las inmediaciones y aporta la variedad tonal que podemos observar en las fachadas. Según las vetas de procedencia estas tonalidades van del ocre al rosa y algo más ennegrecido cuando se mezclaba con ceniza.

La arquitectura tradicional con la que el conjunto se ha erigido nos relaciona con su entorno. Las construcciones se adaptan a unos espacios pequeños, por ello, las casas se alzan por medio de voladizos de tal forma que ganan espacio en esta ascensión, creando el efecto de escalera invertida, de desequilibrio continuado en un espacio que se repliega. La mimesis puede observarse desde algunos puntos elevados como pueden ser la Ermita del Carmen o el camino que conduce hacia la Torre del Andador, que es la que destaca en la parte más elevada de la muralla.

La sierra de Albarracín ha tenido, además, un componente económico importante en sus montes, conocidos como Universales y cuya universalidad hace referencia a la participación que de ellos tienen los 23 pueblos, al participar de una estructura comunal. El pino es el árbol principal pero las sabinas dominan pasajes de forma tan peculiar que contamos en las proximidades con uno de los más importantes sabinares de Europa. También destacan sus dehesas por sus pastos que permitieron el desarrollo de la ganadería bovina y lanar.

La llegada a Albarracín ubica en lo peculiar de su situación geográfica ya que se encuentra en un enclave que todavía la mantiene apartada de las principales vías de comunicación y que la dotaron desde antiguo de unas defensas naturales que la convirtieron en un reducto y en un espacio

anhelado a lo largo de su historia. Aunque nos centremos, en esta ocasión, en el conjunto donde la población se asienta, cuenta con importantes pinturas en abrigos rupestres pertenecientes al arte levantino y se conservan entre las rocas de arenisca que es tan característica del paisaje del Rodeno. Es la piedra rojiza que pisamos en la parte central de sus calles y que hace que la superficie del suelo no sea resbaladiza. En esta sierra hay lugares con una profunda riqueza cultural y vivencial. No hay grandes diferencias y la mayoría con un marcado contenido religioso entre sus tradiciones y como parte de su riqueza cultural. En nuestro caso de este contenido no cabe duda. Pero estos lugares indispensables en muchos casos para reencontrarnos con nosotros mismos, huyendo en algunos casos, de unas experiencias urbanas que nos llevan a rebuscar en lo que parecía olvidado y gracias al ejercicio de crear, rebuscando en nuestro desván particular van emergiendo como burbujas que flotan en el agua o que se dejan llevar por el viento. Es en todo ello donde se plantean conceptos de identidad, de resurgimiento de lo cotidiano, de materialización de la memoria y de recreación dentro de un nuevo lenguaje que utiliza “viejos términos” como cuando se pedían los mixtos que estaban en la rehalda, por ejemplo. Esos mixtos o cerillas podrían iniciar la llama o iluminar el evento como una luz que va creciendo en esta experiencia que nos parece estética; tal vez no signifique mucho para algunos pero al recordar este detalle casi puedo recrear las palabras con un tono de voz muy concreto.

Ver y mirar han sido dos conceptos que me acompañan en la investigación de elementos propios de nuestro patrimonio. El patrimonio también forma parte de nosotros. De forma material o inmaterial, facilita unos recursos culturales que pueden desarrollarse desde el ámbito educativo en sus distintas facetas: lingüística, histórica, artística...; por

ello, la socialización del patrimonio cultural como objetivo a medio plazo obtendrá sus mejores frutos si plantea su actuación inicial desde el sistema educativo. El acceso desde la enseñanza puede aportar no sólo un enorme caudal de conocimientos interdisciplinares-trasversales, si se quiere-sino también un conjunto de valores socioculturales de extraordinaria trascendencia formativa. En este sentido, en un mundo de incertidumbres y orientado hacia la apropiación inmediata del futuro, el patrimonio aporta no sólo el componente de la memoria, sino también el de las permanencias colectivamente aceptadas como rasgos de identidad.

La concepción cultural del patrimonio será el eje en torno al que se estructura la revisión del hecho artístico para enlazar arte, arquitectura y educación dentro de un mismo proyecto: Construir un hábitat a partir de la memoria. Idear un proceso de trabajo para renovar “la mirada”.

### **En un lugar...**

Las características propias de esta región concreta vienen definidas por los aspectos climáticos que tanto han influido en el desarrollo de su fisonomía. Insistimos en múltiples ocasiones sobre este aspecto porque es un aspecto que afecta al paisaje y a los modos de vida.

La región que nos ocupa en esta comunicación es la Comunidad de Albarracín, en una serranía del sistema Ibérico. Tiene una geografía montañosa, situada a más de mil metros sobre el nivel del mar.

Esta comunidad forma parte de Teruel, nombre con el que se conoce tanto a la provincia como a la capital de la misma. Su superficie es de 14.809 km<sup>2</sup> mientras su población es de 145.277 hab. (INE2010), de los cuales la cuarta parte viven en la capital. Su densidad de población es la segunda más baja entre las provincias de España. Comprende 236 municipios, de los cuales la mitad son pueblos de menos de 200 habitantes.

Todas estas características han hecho de la Sierra de Albarracín uno de los lugares cuyo patrimonio no nos deja impasibles y destaca junto a otros territorios que también se define por sus peculiaridades patrimoniales.

Los rigores climáticos han permitido que se rodee de un tipo de bosque poblado de sabinas, pinos, choperas,... el escaso interés urbanístico, mejor dicho la escasa demanda y especulación, ha logrado mantener hasta la fecha la fisonomía original de buena parte de sus pueblos.

Este patrimonio que genera tejido económico viene acompañado del patrimonio cultural y de investigación, de patrones de comportamiento y

de oficios cuyas técnicas artesanales dejaron huellas en la construcción y los espacios que se han generado.

Cuando paseamos por la noche invernal de Albarracín la gente desaparece y tras sus casas hay una realidad oculta. Lo destacable de esta ciudad histórica es que todavía habitan en ellas buena parte de sus ciudadanos.

La necesidad, aprovechar el espacio nos llevó a construir frente al vacío y al vértigo de las rocas.

Albarracín es un recorte de sombras que presentan las siluetas difícilmente imaginables si intentamos encontrar el volumen original que las generó, pues es, a veces, tan disparatado que el expresionismo de sus sombras no es exagerado sino real. Hay que verlo para comprender esta afirmación.

Durante el inicio de la práctica escultórica, la línea de trabajo no era clara para poder desarrollar en un proyecto personal. No hace mucho tiempo que mi trabajo comenzó a tomar forma después de diversas investigaciones, que aunque parecían independientes no lo eran y se fueron centrando en algo tan personal como los recuerdos, lo antropológico y la memoria. Una riqueza cultural que, siendo en muchos casos inmaterial, se iba transformando en la materialidad de los objetos que tanto tenían que ver con el hábitat humano y la inmaterialidad de los recuerdos.

Goethe dice que: “no siempre es necesario que lo verdadero tome cuerpo; basta con que se cierna espiritualmente por doquier y lleve a efecto la concordia; basta con que, al igual que un son de campanas, se agite por los aires con jovial seriedad”. Con esta cita M. Heidegger cierra su libro *El arte y el espacio*, dedicado a Eduardo Chillida.

## II.4. Las palabras.

*Indecisa, apenas articulada, se despierta la palabra. No parece que vaya a orientarse nunca en el espacio humano, que va tomando posesión del ser que despierta lenta o instantáneamente. Pues que si el despertar se da en un instante, el espacio le acomete como si ahí le hubiese estado aguardando para definirle, para hacerle saber que es un ser humano sin más. Mientras el fluir temporal, en retraso siempre, se queda apegado al ser que despierta envuelto en su tiempo, en un tiempo suyo que guarda todavía sin entregarlo, el tiempo en el que ha estado depositado confiadamente. Y la palabra se despierta a su vez entre esta confianza radical que anida en el corazón del hombre y sin la cual no hablaría nunca. Y aún se diría que la confianza radical y la raíz de la palabra se confundan o se den en una unión que permite que la condición humana se alce.<sup>252</sup>*

Tratamos desde su origen el concepto y el objeto para entrelazar los signos y las piezas que se han construido hasta dar una forma a los contenidos. Estos nos han llevado a encontrar una forma de vincular el espacio vital con la materia de la escultura y volvemos a los términos que ya tratamos en el apartado anterior. A través de ellos estructuramos el contenido como en esa retahíla que señalamos anteriormente:

(...)

en esta calle, hay una casa;

en esta casa, hay una escalera;

en esta escalera, hay una habitación;

en esta habitación, hay una mesa; (...)

---

<sup>252</sup> María Zambrano, “El despertar de la palabra” en *Claros del bosque*, (Madrid: Cátedra, 2011), 136.

Una palabra nos lleva a la siguiente y se entrelaza como los pasillos y las puertas; como las alturas a través de las escaleras que, paso a paso, nos conducen por la casa de la experiencia en la que todo lo construido anteriormente cobra sentido en la nueva propuesta. Iniciamos el recorrido en la casa, es el ente principal que articula el espacio y ordena la memoria porque nuestro trabajo es situar un proceso guiado que relaciona ambas casas. El contenido y la forma se transmutan en un solo ser constituido por cada una de las piezas sobre las que trataremos. Volúmenes como relatos y formas tradicionales que hacen del espacio vacío de la ventana un objeto capaz de proyectar su sombra alargada, recortada como los límites de la propia ventana cuando se sitúa en la pared.

A lo largo de esta parte haremos referencia a la exposición *Espacios de la espera*, ya que en ella se reunieron todas las piezas para presentarlas por primera vez en un espacio emblemático como es el Claustro de San Pedro (Teruel, 2010), precisamente en un espacio *sin ventanas*. Con este motivo, se editó su correspondiente catálogo, cuyos textos serán referenciados en este capítulo en más de una ocasión a lo largo de los subapartados que lo conforman.

De la casa al escaparate hay una correlación de términos que nos llevan desde el origen a lo más ajeno a nuestra trayectoria. De la arquitectura tradicional al escaparate; de la privacidad y la reserva de las casas de montaña a la urbanidad abierta de un ventanal de exhibición comercial. Y en la casa y fuera de ella, los elementos que nos ha interesado señalar como conceptos de trabajo: el muro, el rincón, el marco, el umbral, la puerta y la ventana. Elementos que en el espacio arquitectónico delimitan posiciones entre el interior y el exterior de la casa. En algunos casos dotados de esa dualidad tan interesante que nos

permite una percepción diferente según el lugar desde el que nuestra posición nos relacione con el término analizado

Nuestro tema principal siempre han sido las ventanas pero también las pequeñas agrupaciones donde se encuentran. Los muros peculiares que nos aportan unas construcciones tradicionales que articulan el espacio rural donde se estableció el observatorio para conocer, intentar adentrarnos, mirar, tomar notas... encontrar en esa cultura, que se va perdiendo, unos temas en los que la vida se integra. Y en esa necesidad de consolidar las experiencias, la percepción del lugar, la soledad, la despoblación frente a unos paisajes singulares nos llevó a entablar una conversación con uno mismo y nació la necesidad de exponerlo. Así fue naciendo este proyecto en el que el patrimonio está presente día a día, en la cultura que marca la identidad de los grupos, y que desde nuestra perspectiva escultórica enlaza lo cotidiano con el arte para incidir en una temática cada día más actual.

#### II.4.1.LA CASA

La casa es un tema que en la actualidad todavía se está tratando adaptándolo a temas de identidad, sociales, de género, de cotidianidad, etc. Sobre las esculturas en las que se representa la casa como espacio habitable, el profesor Santiago Martínez<sup>253</sup> señala, en el texto publicado en el catálogo de la exposición *Espacios de la espera* la condición que conlleva el tema como discurso para cada uno de los artistas que, desde la interdisciplinariedad de las artes, lo han adoptado:

---

<sup>253</sup> Dr. en Historia del Arte y profesor de la Escuela de Arte de Oviedo.

*La casa, ese Espacio de la espera, se nos muestra aquí entre lúdica y trascendente. En diversas exposiciones se ha tratado este tema; tan solo recordar “La Casa, su idea en ejemplos de la escultura reciente”<sup>254</sup>, o “Espacios para habitar”<sup>255</sup>. En ellas se refleja cómo los artistas–frecuentemente escultores– utilizan la imagen de la vivienda como un icono poderoso, como un símbolo que en algunas ocasiones aparece despersonalizado –como en Per Barclay o Catherine Harang– y en otros, en la mayoría de los casos, sirve para identificarse con ella– como Florentino Díaz o Elba Damst.*

Las casas en las que hemos trabajado, según señala, están en esta última vertiente, *construidas para desarrollar un discurso personal e íntimo al que nos podemos adherir. Uno de sus propósitos es el de expresar la tensión cotidiana, esa especie de ansiedad que percibimos en el contraste entre lo confortable y lo rutinario, entre la precariedad y la pervivencia.*

En las obras que proponemos confluyen lo primitivo, lo etnográfico y lo natural, pero sobre todo lo personal. Por eso estas obras poseen un leve trasfondo de arte de la tierra. Hay en ellas una reacción mimética entre naturaleza y arquitectura popular, y entre ésta y la obra de arte y ahí está la topografía de nuestro ser íntimo, como instrumento de análisis del alma humana, la casa resulta útil como metáfora.

La casa nos lleva a retomar los espacios y quienes los habitan por ello la presencia de la mujer también tiene su lugar en nuestra forma de orientar el estudio. Se considera necesaria una visión crítica y la

---

<sup>254</sup> AAVV., *La casa, su idea en ejemplos de la escultura reciente: exposición*, Sala Plaza de España, enero-marzo, 1997. Edita Consejería de Educación y Cultura, 1997.

<sup>255</sup> AAVV., *Espacios para habitar*. Fondos de la colección permanente (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007). Exposición en el palacio de Cristal.

antropología nos ayuda a situarnos en un medio y un contexto muy limitado. Se trata desde un punto de vista poético destacando aspectos en los que los espacios vividos guardan algo de su pasado, que puede hacernos percibir una parte de su pequeña historia. La memoria modifica nuestra percepción de los mismos y la experiencia se individualiza.

*En su interior no olvidemos el trajinar femenino, las labores, el duro trabajo y el buen hacer de las mujeres que las habitaron, creando el ambiente cálido del hogar. Creo que, por todo ello, el mundo femenino es protagonista de la arquitectura. La construcción puede estar terminada pero el punto final lo aportan las mujeres, que hacían del hogar su vida. Cada día es una jornada durante la cual distribuyen, arropan, organizan, mantienen y se preocupan de las estancias para que la casa empiece a tener sentido. Es entonces cuando el espacio interior comienza a estar vivo.*<sup>256</sup>

La complicidad con nuestro entorno es obvia, y es necesario conocer las implicaciones nacidas del conocimiento y la narrativa artística desarrollada pues de ahí nace una *gramática* que se ha consolidado en la serie *Espacios de la Espera*. Todo ello es fruto de una reflexión desarrollada durante un largo periodo de tiempo sobre el devenir de la vida. Santiago, en relación con ello, termina diciendo que *cada día la arquitectura, es testigo y cómplice de nuestra espera, planteada aquí, no como paso del tiempo sino como una condición de nuestra existencia, porque en la espera “El tiempo penetra en nuestros cuerpos: somos el tiempo que pasa.*<sup>257</sup>

---

<sup>256</sup> MARTINEZ SAMPER, Carmen, “La arquitectura tradicional a través de los sentidos”, Revista *Rehalda* (Tramacastilla: Centro de Estudios de la Comunidad de Albarracín, 2007), 2.

<sup>257</sup> Del catálogo de la exposición *Espacios de la espera*, 2010.



72. *Por la puerta de atrás I y II*. 2010 (Detalle)  
Escultura en hierro oxidado, pátina y esparto.  
112 x 21 x 50 cm

Si bien nos apoyamos en textos propios, que se presentan junto a las obras, también los hay de otros autores para argumentar algunas partes del sentido de las piezas, esto no pretende ser un límite y como todo artista la libre interpretación del contenido es lo natural. Hablar del sentido con el que se han trabajado los conceptos puede llevar a reconducir de forma guiada la experiencia que se traslada al espectador y no es nuestra intención. En principio, nos basaremos en exponer algunas de las motivaciones que nos llevaron a realizar estas series que presentamos. Todas las esculturas tienen su origen en la casa y la ventana. Hay una dimensión conceptual que alberga el contenido sobre el que nos hemos extendido en la parte que precede a la experiencia.

Iniciamos la tarea desde el punto de vista del observador. Nos posicionamos fuera de la casa y damos protagonismo al poder de la

mirada. Desde el exterior analizamos la tipología de las construcciones que componen la arquitectura tradicional de la zona sobre la que hemos actuado. La casa, el muro y la ventana son los tres conceptos que requieren una primera observación y la forma de mirar nos van introduciendo en la temática. Primero, por tanto, es desde el exterior donde la forma que experimentamos nace tras el primer acercamiento. Se inicia una narrativa interior que va vinculando las palabras con las cosas y las cosas nos aportan un nivel de sensibilidad y la esencia de los espacios que nos definen dentro del lugar y las distancias que nos separan/acercan.

La casa es un contenedor de espacios mientras el vacío que se encierra en su interior es un espacio del que hemos estudiado diferentes formas de interpretación. Estos puntos de vista encierran la verdadera dimensión entre lo lleno y el vacío; una dimensión poética que establece en las ausencias una relación diferente entre el espacio y la sensación que se genera dentro o fuera de él. La experiencia que hemos adquirido es vinculante, como ya se analizó en el texto “de lo material a lo inmaterial”.

En la representación llevada a cabo en torno a la casa se eliminan las ventanas pero se intensifica la idea de puerta. Se relacionan conceptos como nido, escalera y textura que armonizan la rugosidad del muro, de construcción tradicional entre las tonalidades tierra con las que se mimetiza con el paisaje del entorno. Este aspecto se ha planteado en las dos piezas que bajo el título “Por la puerta de atrás” nos representan las diferentes dificultades que afrontamos para alcanzar las metas.

En la casa se articulan todos los elementos arquitectónicos que nos atraen y que nos sirven para argumentar nuestra experiencia.

La ventana. Referente en el arte contemporáneo  
Aportaciones a la escultura desde un proyecto personal



73 *Subida al Carmen*, 2010  
Hierro, pátina de óxido y pigmento  
100 x 59 x 72 cm

La casa es el soporte para la ventana y son los muros los planos que ponen límites al espacio que la definen como conjunto. Entre el techo y el suelo nos ocuparemos de los muros, los rincones y los huecos arquitectónicos.

Dentro de la casa se da el espacio interior y deja fuera el espacio exterior. También tenemos una casa “enjaulada”. La casa que es cobijo pero que también es una bella prisión en algunos momentos de la vida.

Y la casa se relaciona con otras casas. Desde un observatorio elegimos una agrupación de casas que tienen la peculiaridad de estar ubicadas entre dos calles cuyas pendientes son contrarias entre sí. Cada una de las casas tiene una inclinación diferente para sus tejados. Ese grupito de pequeñas construcciones, su situación y la posibilidad de observarlas desde lo alto, se consolidó en *Subida al Carmen*.<sup>258</sup>

La casa se ha incluido como parte integrante del escaparate “250 m<sup>2</sup> de alquiler”, cuya instalación se desarrolló en enero de 2015, y a lo largo del tiempo de montaje, se dedicó un espacio donde se iban colocaban casitas blancas (maquetas construidas en fórex) en varios días. Se inició con una maqueta en blanco que permanecía al lado de una pieza ortogonal de un paralelepípedo construido en chapa de rejilla y que era tres veces más alta. Una pequeña casa a la sombra de un edificio herrumbroso. A los pies del mismo se agruparon hasta seis pequeñas construcciones más.

De forma más metafórica, si cabe, los nidos también han formado parte de este habitar cotidiano. Nidos en fotografía, que también se incluyeron en el escaparate, y nidos que acompañan a la ventana, como es el caso de *El nido abandonado*, también titulada *Y detrás de la ventana había un*

---

<sup>258</sup> Esta escultura ha sido seleccionada en la III Bienal de Arte Contemporáneo de la Comarca de Andorra/ Sierra de Arcos, Teruel, 2015.

árbol”. En este título se iniciaba ese juego que es la retahíla: “y detrás de la ventana había un árbol, y en el árbol un nido, y el nido se abandonó, y se colocó en el alféizar de la ventana,(...)”, que en otra propuesta fue ocupado por una paloma de piedra (*Alféizar con paloma*, 2001).

## II.4.2.EL MURO

(...) A nosotros nos gusta esa claridad tenue, hecha de luz exterior y de apariencia incierta, atrapada en la superficie de las paredes de color crepuscular y que conserva apenas un último resto de vida. Para nosotros, esa claridad sobre una pared, o mas bien esa penumbra, vale por todos los adornos del mundo y su visión no nos cansa jamás (...)<sup>259</sup>

El muro, la tapia, la pared... son espacios planos, verticales, donde se exhiben algunas de las pertenencias que amueblan lo cotidiano de la casa. Años atrás, de la pared de las cocinas colgaba el calendario, el paso del tiempo y algún clavo donde dejar las llaves de las dependencias. Se mostraban los retratos de familia. Muchas veces, los de los matrimonios, que eran los mejor enmarcados e incluso algún candil aunque este elemento ya estuviese en desuso. En la pared se hacía una breve presentación de la casa, de quienes la habitaban y en los objetos que se mostraban se podía intuir algunas de sus costumbres (rosarios,

---

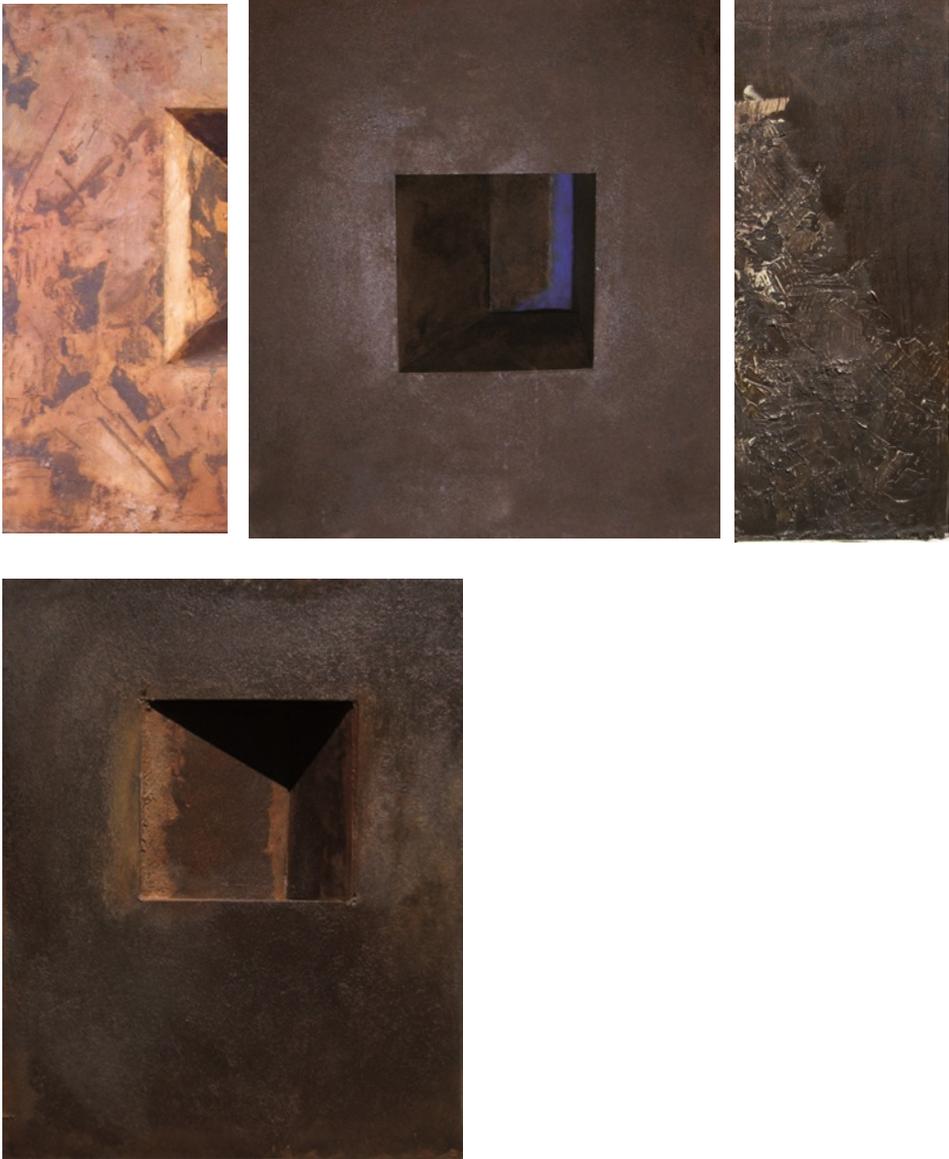
<sup>259</sup>Junihiro Tanizaki, *El elogio de la sombra* (Madrid: Siruela, 2013), 13

imágenes,...) y la pertenencia a un grupo social u otro, la sencillez de la vivienda, los objetos que muestran.

Nuestro acercamiento a la arquitectura vernácula se inició con el muro. Nos interesó como material para el estudio por su colorido y las texturas que dejaron marcas en las viejas paredes como parte de su historia. En las paredes derruidas hemos podido observar su composición. Mezclas de diversos materiales, en diferente calidad y dureza (según a la altura a la que se colocaban) para mantener firmemente el peso de los suelos y la estructura del techo. Entre el montón de escombros aparecían las maderas que consolidaban las tapias, piedras que se entremezclan con yesos arcillosos... y cañizos. De algunos de ellos todavía colgaban las viejas ventanas en un último empeño de lucha contra la gravedad que las atraía hacia el suelo. Y de todo lo visto, después de años de observación, encontré que en aquel paisaje, de tanta riqueza arquitectónica, estaba el sentido que quería imprimir en mis piezas.

El muro era también una incógnita. Frente a él surgían las preguntas sobre qué quedaba detrás. Las cuestiones se dirigían a su otra cara, la de la intimidad y el espacio privado. Desde fuera resultaba inapreciable pero a través de las ventanas y según la presencia de las mismas podíamos llegar a comprender parte de la distribución de la casa. Poco a poco el muro como soporte se fue disolviendo y las ventanas adquirieron el protagonismo. Como tema en escultura se arrancaron de él.

La ventana. Referente en el arte contemporáneo  
Aportaciones a la escultura desde un proyecto personal



74 Las imágenes son detalles de las texturas que definen las superficies en los planos que definen las ventanas y que son réplicas de las texturas de las construcciones de la arquitectura vernácula de la región.

Fueron objeto independiente que podía proyectar su propia sombra. Sólo en las pequeñas casas, que también se fueron construyendo, el muro permanecía. Con muy pocos huecos pero con marcas y textura como recuerdo perenne de un paisaje singular.

Los materiales empleados en su elaboración son sencillos. Se trata de chapa de hierro sobre la que se permite que el óxido vaya aportando sus tonalidades rojizas y tierras. Para las marcas se aplican masillas y todo ello se va trabajando hasta obtener el resultado que perseguimos: La cara ajada encuentra en estos conceptos la fiel metáfora de la experiencia y el tiempo que pasa. El muro aparece como textura en las piezas o como bastidor que limita el plano vertical sobre el que se construye el telar de *Hilando palabras*. El muro es un concepto presente. Un soporte del que se arrancaron las propuestas.

### II.4.3.EL RINCÓN

*He aquí el punto de partida de nuestras reflexiones: todo rincón de una casa, todo rincón de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad, es decir, el germen de un cuarto, el germen de una casa.<sup>260</sup>*

*El rincón vuelto del revés* es una forma de imaginar la transformación de un rincón en esquina. Imaginamos una fuerza de empuje que hace que el ángulo se invierta. La intervención es sutil, apenas perceptible dentro del conjunto de la sala.

---

<sup>260</sup> Bachelard, *La poética del espacio*, op. cit., 127

Para su realización se preparó un ángulo de madera de pino con dos listones. Se masilló y posteriormente se colocó en el espacio, como se ve en la imagen, y se pintó en blanco como las paredes que lo acogen. Necesitaba de espacio en blanco para que se apreciase este leve cambio porque precisamente era lo sutil de la intervención lo que pretendíamos reseñar. Una pieza que se compone a base de líneas rectas, verticales, en la dialéctica de la vida, la que denomina Bachelard un “rincón del mundo”. Y esa dialéctica habita la casa.

El rincón y la esquina. El interior y el exterior de la intersección que se produce al unirse dos paredes para crear un espacio donde los planos se quiebran y forman un ángulo de noventa grados.

El rincón espera para ser ocupado. Lo miramos desde fuera como algo ajeno a nosotros porque en la sala, con la iluminación general, no aporta el grado de intimidad que cada uno encuentra en su rincón. Es la primera vez que realizaba una intervención de este tipo. Normalmente el trabajo desarrollado parte de los objetos independientes, exentos, que generamos a partir del tema. Sin embargo, en “el rincón” establecimos un contacto con la arquitectura atendiendo al texto de Gaston Bachelard y la temática que guiaba la exposición. La poética de esta intervención lleva consigo una reflexión silenciosa. Es contemplación e introspección.

El rincón es un lugar donde podemos agazaparnos, aislarnos, habitar. En su aparente simplicidad hay un recogimiento de la intimidad. Es un refugio, un lugar del que nos apropiamos y cada uno, en la casa, puede ocupar su rincón, que habitualmente será respetado por los demás. El rincón pasa a ser “mi rincón”, una envoltura, la del otro. Cada uno en su rincón se siente protegido y los límites que lo definen le sirven de cobertura.



75 *Le coin à l'envers*, 2011.  
Intervención de Carmen M. Samper  
297x12x12 cm  
Sala de exposiciones de la Escuela de Arte de Teruel.  
Exposición: *La poética del espacio*.

En este espacio se lee concentrado o se sueña liberado. Hay rincones donde un sillón completa la pieza. Dormitar y soñar. El rincón define el espacio privado, íntimo y solitario donde ser “uno mismo”. Bachelard define el rincón como una especie de semicaja, mitad muros, mitad puerta. Se construye en torno al cuerpo una cámara imaginaria en la que nos creemos ocultos. Para él las sombras son muros, un mueble una barrera; es el espacio del ser. En el texto se haya la posibilidad de introversión y extroversión del ser humano. Hay un replegarse y desplegarse desde el rincón, desde el espacio que habitamos en soledad para continuar en esta posición de reserva o una posición de apertura como si en el rincón nuestro cuerpo tuviese una puerta accesible o inaccesible al propio ser de quien lo habita. Con esta reflexión inicial, convertir el rincón en esquina suponía una variación del concepto. En la esquina, el espacio de cobijo queda oculto. La esquina nos empuja hacia afuera y el espacio posterior de la misma se cierra herméticamente. Es esta una versión de nuestra actitud hacia el espacio. El cuerpo y el espacio se alían para mostrarse u ocultarse, para sentir la intersección de las paredes como lugar donde la intimidad fluye y la soledad se hace patente. Elijo el rincón y la soledad. Somos los artífices del sitio que ocupamos y que hemos seleccionado para establecer unos límites donde lo demás queda fuera del evento.

#### II.4.4. EL MARCO

Los marcos limitan y recortan. También enfatizan un espacio que se selecciona con unos criterios. Los marcos permanecen aun cuando la ventana ya no está dentro de ellos y en esa situación nueva, el marco de la ventana es “más marco” todavía si cabe. Las imágenes son muestra de esta afirmación.



76 Carmen M. Samper, *Huecos de ventana*, 2010  
Fotografía digital

En el marco el espacio que queda dentro es el espacio sobre el que se actúa y en ese sentido nuestra propuesta hace del marco un bastidor donde el contenido es texto tejido, es una paloma que se posa en el alféizar o un nido que se queda vacío.

Para tratar el concepto del marco desarrollamos una instalación en el espacio alternativo *Ventana Abierta* (Escuela de Arte de Teruel). Se trata

de un espacio que da a la C/. Amantes, situado en el primer piso del edificio, donde el ventanal se “abre”, a modo de escaparate, para mostrar obra contemporánea. El punto de vista es complejo y hay que tener presente la posibilidad de la noche como momento especialmente interesante para su exposición.



77 *El nido abandonado*, 1999  
Hierro, masilla, esparto y piedras  
37 x 33 x 15 cm



78 *Alféizar con paloma*, 2001  
Hierro oxidado, piedra, malla y pigmento  
Propiedad de la Fundación Teruel s. XXI

## **HILANDO PALABRAS. LAS VOCES DE VENTANA.**

Carmen MARTÍNEZ SAMPER. 23 noviembre 2009

Texto explicativo de la obra expuesta:

La ventana es el hueco indiscreto que abre hacia la calle la idea versátil de una instalación. De forma ecléctica, tal y como en la actualidad se define el concepto de escultura, en esta propuesta (para la realización de una instalación) se reúnen códigos del lenguaje escrito (palabras) sobre una tela de hilos entrecruzados que un día fueron albondas, lienzos o cortinillas y hoy son el punto de partida para representar las redes portadoras de palabras que se dispersan por el espacio de la comunicación y que evoca el concepto de ventana.

La idea no deja de ser una “tela de araña”, un tapiz sutil que delimita los espacios y apresa o atrapa las palabras; se abre o se cierra de manera indistinta tras unos huecos que son los ojos de la casa y la luz (para el interior) o la lámpara que orienta durante la noche (desde el exterior). En este caso Ventana Abierta nos permite “tender” palabras, enmarañarlas con puntos de luz, que como parte de un tejido hilado se entrecruzan y serán tan sugerente como la propia ventana.

Hilando palabras es una metáfora tejida en el bastidor de la ventana. En ella expone su tela la mujer que hila y deshila, en una serie de secuencias diarias con las que invita a la reflexión por medio del silencioso lenguaje escrito, de las pasiones ocultas, de los sueños perdidos.

En cierta ocasión, mi buen amigo José Manuel Vilar me dedicó un epílogo que, curiosamente, yo pensaba pedirle. De él he tomado prestadas algunas de sus palabras para iluminar la propuesta que, desde

el 28 de enero al 21 de marzo mes de enero de 2010, ocupará el espacio expositivo Ventana Abierta en la Escuela de Arte de Teruel.

De “Contraventana de palabras”<sup>261</sup>:

*Mirad bien estas casas: todas tienen ventanas; pero en todas habrá una con una ventana pequeña, misteriosa, que hará que vuestro corazón se oprima un momento con inquietud indefinible... Yo no sé lo que tiene esta pequeña ventana: si hablara de dolores, de sollozos de lágrimas, tal vez al concretarla, no expresaría mi emoción con exactitud; porque el misterio de estas ventanas está en algo vago, algo latente, algo como un presentimiento o como un recuerdo de no se sabe qué cosas...*

(Azorín, *Confesiones de un pequeño filósofo*, 1904)

*En la palabra ventana se esconde el viento. De viento deriva (del latín ventus), porque los primitivos veían o sentían en ellas los respiraderos de la casa. De ahí, tal vez, venga la inquietud que a veces nos causan las ventanas, como si fueran éstas suspiros entreabiertos.*

*Hay ventanas para mirar pausadamente, quiero decir, para contemplar; y ventanas para ser mirado; en realidad se trata de una misma ventana: según la posición o perspectiva, el ángulo que ocupemos ante ella o tras de ella, estaremos a un lado u otro; quizá dependa del ánimo también, y del ocio del que dispongamos para mirar. (...) y hay también palabras detrás de las ventanas. Historias ocultas, escondidas tras ellas, guardadas celosamente.*

---

<sup>261</sup> José Manuel Vilar Pacheco es doctor en Filología y responsable de la revista *Rehalda*, que edita el Centro de Estudios de la Comunidad de Albarracín.

Por último el texto se cerraba con una reflexión propia:

*Mi trabajo personal se centra en esta temática desde 1999; año en el que expuse por primera vez mis Ventanas en Teruel. Desde entonces han sido el centro, el tema y la forma de vincular el trabajo escultórico con mi espacio y una forma de contar historias por medio de las sensaciones que transmiten. En aquellas mis primeras ventanas, atrapé los recuerdos de mi infancia, las palabras que me enseñaron y ayudaron a describir el paisaje y a apreciar a las gentes que me rodean.*

*En este momento, la idea de ocupar Hilando palabras (urdimbre y texto) el hueco arquitectónico de un ventanal tiene mucho que ver con los tejidos y las voces. Con los primeros porque lo textil siempre estuvo unido a la protección, tanto térmica como lumínica de este hueco en la pared. También son destacables los tejidos por su vinculación con el mundo femenino. Las voces, por todas las connotaciones que lleva intrínsecas este espacio, vacío de materia pero lleno de contenido: sensaciones, historias, miradas, ausencias y olvidos. Palabras que, al final, tiran del cabo sin perder el hilo.*

*Etimológicamente del “tejido” al “texto” hay un paso en el que “textum” significa `tejido`, `entretelado`. Según Covarrubias (1610) «texto» era la le[c]tura de un autor por ir tejido y continuado. Textido se decía textum en latín.*

*En esta urdimbre de letras y palabras, de formas y texturas el telar es el libro.*

*Al hilar las palabras recordé la tela de araña y el bastidor. Pensé en Penélope y en su constante tejer para destejer mientras duraba aquella interminable espera.*

*Una lámpara encendida tras la ventana vela en el corazón secreto de la noche.*

*(...) una lámpara espera en la ventana. Por ella la casa espera.*

*La lámpara es el signo de una gran espera.*

*Por la luz de la casa lejana, la casa ve, vela, vigila, espera.*

*(...) Solo por su luz la casa es humana. Ve como un hombre. Es como un ojo abierto en la noche.<sup>262</sup>*

En el umbral de la ventana, la arquitectura es el soporte ideal para la temática que desde hace varios años estoy desarrollando. En el límite entre lo oculto y lo público la tela de hilos, así entretejida, representa la labor silenciosa de las mujeres.



79 Invitación para la exposición *Hilando palabras*

La instalación ha sido expuesta en el espacio *Ventana Abierta* y en el Claustro de San Pedro (Teruel, dentro de la exposición individual *Espacios de la espera*). En el primer caso, se ocuparon los 2 x 3 m (aprox.) del ventanal. La instalación se diseñó para este espacio pero se puede

---

<sup>262</sup> Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, 1983



portan las palabras como significado. No limita un espacio ni aprisiona nada ni a nadie. Deja pasar el aire como una ventana grande aunque siempre ha estado expuesto en lugares interiores, en un claustro sin ventana pero con luz natural que llegaba del patio central con techo abierto hacia el cielo, detrás de un ventanal cerrado y en el interior de un Museo.

#### II.4.5. UMBRAL

En la pieza titulada “Umbral”, que realizamos en 2010 y forma parte de la exposición Espacios de la espera, un breve texto la definía de la siguiente manera:

'Umbral' es una invitación: entrada, acceso, paso, porche, soportal, comienzo, inicio, principio, origen. Comunica el exterior con el interior y nuestro reflejo se torna autorretrato; una contemplación donde encontrarnos frente a frente con nuestros ojos. Espacio de contemplación donde encajan las miradas en un instante íntimo “a través del espejo”.

Según Santiago Martínez: Umbral es una invitación a pasar y parar. Como el alféizar, el umbral, comunica exterior e interior, es lugar de encuentro, es espacio para el reencuentro (con uno mismo, quizá) porque al asomarse, uno se contempla a sí mismo, convirtiéndose en protagonista. También el Umbral es el lugar de la demora, el espacio para la esperanza y desesperación, esas experiencias que nos someten a los dictámenes del tiempo.

El umbral es la entrada, el principio, el comienzo o el primer paso de cualquier cosa o proceso. El vocablo umbral posee varios significados. En arquitectura, el umbral es la parte inferior o un escalón del vano de

La ventana. Referente en el arte contemporáneo  
Aportaciones a la escultura desde un proyecto personal



81 *Umbral*, 2010  
Hierro oxidado y espejo  
44 x 33 x 15 cm

una puerta de una casa y la parte contrapuesta al dintel de esta.  
También es el madero atravesado en lo alto de un vano para sostener  
el muro que hay encima.

## II.4.6.LA PUERTA

Con respecto a estas piezas, el profesor de Historia del arte Santiago Martínez escribió un texto en el catálogo de la exposición Espacios de la espera. Esta exposición es la que de forma conjunta dio sentido a las diferentes esculturas que se han ido generando a lo largo de los años y que pudieron exhibirse en su totalidad en un espacio sin ventanas (un claustro):



82 *Por la puerta de atrás I*, 2010 (detalle)  
112 x 21 x 50 cm.  
Hierro, masillas y esparto.

*Obras como *Por la puerta de atrás*, se nos plantea como metáfora de la dualidad de la vida en la que la aparente comodidad del acceso se resuelve con esfuerzo y empeño. El duro ascenso por la escalera parece un viaje alegórico a través de la vida, largo y tortuoso.*

*La Jaula es posiblemente una de las obras más poderosas, la casa como fortaleza, inaccesible e inalcanzable. Pero también como cárcel, los hierros la ahogan subrayando la sensación claustrofóbica. Es probable que en la propuesta inicial de Carmen, este aspecto desgarrador no estuviera tan presente, sin embargo, el resultado nos habla de soledad. Siempre se espera a solas.*

La puerta es un tema que interesa desde el momento en que vimos en él un paso para iniciar la entrada a la vivienda. La puerta y la bisagra son inseparables. Un eje que une por medio de un espárrago y que le permite el giro; aunque este movimiento; que la articula también la ata al muro del que cuelga. Un giro que permite a la entrada un parpadeo del mirar o del cerrar al no dejar paso a la luz. La puerta se cierra como un párpado y el ojo (umbral) se queda ciego: en la sombra, sombría. Al igual que una ventana se tapia y sólo la duración del cierre las diferencia de la pared, sus cegueras son perdurables, definitivas, según el tiempo que se las condena a la oscuridad. El ojo ciego se oculta pero la cerradura de la puerta nos deja asomarnos a la intimidad que queda detrás, si la llave es antigua, miramos lo prohibido. Ese pequeño agujero nos deja ver más allá de lo autorizado por las normas y como en un *Étant Donnés* de Duchamp, el juego libertino se inicia. Un juego de doble espacio, de doble mirada, de deseo oscuro y de permanencia; de la curiosidad insatisfecha.

La puerta con el apoyo del umbral representa la ambigüedad del paso y de quien se detiene en ese intersticio que representa unos segundos de tiempo entre un lado y otro. En su disposición establece jerarquías entre los cuartos y la privacidad interior con la parte más pública de la casa, en el exterior. Siempre hay vínculos entre la puerta y el otro lado. En las puertas se realizan aberturas y agujeros por lo que su cerramiento es relativo. Las puertas son vigilantes. Su vigilancia sutil se acciona por mirillas, ojos de cerraduras, rendijas, gateras (hueco recortado por donde se da paso a los gatos de la casa).

Las puertas se ornamentan con simbología de invitación o cerramiento. Tenemos en sus elementos algunos elementos interesantes que suponen para la creación escultórica la matización del espacio tiempo y, con ello, el movimiento. Una puerta tiene cerraduras y bisagras. Movimiento de giro

sobre un eje fijo. Incluso, como sabemos, las hay giratorias. Nuestro caso está centrado en el interés por la puerta con bisagras. La idea de bisagra abre y cierra el espacio en la jerarquización, que ya comentamos, a cerca de los espacios de las diferentes habitaciones. Hay puertas a las que por su privacidad hay que esperar a ser invitado para pasar. No se abren sin solicitar el permiso previo para acceder. Las puertas ponen freno a nuestro transitar dentro y fuera de la casa. La acción de entrar o salir, de pasar, es un gesto más en el deambular cotidiano y, sin embargo, no es nimio. Una cortina, con la levedad del tejido, puede ejercer de cierre con la rotundidad de la puerta de madera. La puerta conceptualmente separa mundos: cielo y tierra. El subsuelo y el infierno. La caída del hombre y de la mujer tiene su caótica expresión en Las puertas el infierno, que realizase Rodin desarrollando una iconografía a partir de La Divina Comedia de Dante y en los poemas de Baudelaire en su obra Las flores del Mal.

Como señala el arquitecto Luis Fernández-Galiano las puertas filtran puesto que:

*cruzar una puerta tiene algo de vigorosamente voluntario que excluye el tránsito distraído: en cada umbral hay una membrana íntima que no se puede traspasar sin aquiescencia.*

*Cuando la puerta se abre, la figura en el umbral representa la ambigüedad del paso. (...) la entrada se resiste, protegida por una malla tupida e invisible de convenciones: esa malla es la red que encierra lo privado”.*<sup>263</sup>

---

<sup>263</sup>Luis Fernández Galiano., *El espacio privado. Cinco siglos de historia en veinte palabras* (Madrid: Centro Nacional de Exposiciones, Ministerio de Cultura, octubre-diciembre de 1990), 243.

Al igual que la ventana es un límite para los espacios, y en las similitudes que se establecen entre cuerpo y casa, y el hombre también es un ser entreabierto con límites oscilantes entre la realidad y la simbología que aporta la vivencia cultural de los espacios y el aprendizaje que recibimos a la hora de comportarnos frente a ellos, dentro y fuera de los límites demarcados, conocidos por los miembros de las comunidades.



83 *Entra frío*, 2002  
Hierro oxidado y pátinas  
37 x 34 x 6 cm

La puerta es un lugar de acceso y, junto a ella, el umbral señala la apertura al límite y ejerce como mediador. Cruzar el umbral, acceder al espacio que queda al otro lado, simbólicamente supone penetrar en otra categoría espacial. Un lugar que puede tener reminiscencias religiosas, cotidianas, militares. Umbrales los tenemos dentro de la sociedad como

líneas divisorias entre la prosperidad y la pobreza. La puerta y el umbral guardan el instante del espacio “entre”. Un pie se adelanta para traspasar la entrada y ese inquietante momento, a veces imperceptible, conlleva un cambio. Dos mundos, dos espacios, dos estados. Una bilateralidad permanente en la arquitectura, en la fragmentación de los espacios y el tiempo. Recordemos de nuevo el texto de Georges Simmel donde nos habla de “puente y puerta”.<sup>264</sup>

## II.4.7.LA VENTANA

Las primeras ventanas en escultura que realizamos fueron con motivo de la exposición titulada *Helarte en Teruel*<sup>265</sup>, en la que se conjugaba la ironía del título con la visión artística de la ciudad y su entorno. Este hecho nos permitía presentar una actividad desarrollada por los profesores de la Escuela de Arte de Teruel, donde se integraban las distintas modalidades en la que cada uno de los participantes presentaba su propuesta desde la interdisciplinariedad del arte. Con ello, se iniciaba un proyecto personal; tal vez aquí se dio el detonante que precisaba de la revisión teórica que hoy presentamos y cuyo proceso nos ha permitido conjugar una metodología de trabajo de investigación, con una reafirmación de conceptos en la práctica. Ambas partes nos llevaron a encaminar este estudio hacia la consolidación del proyecto artístico en el que estamos

---

<sup>264</sup>Georges Simmel, *El individuo y la libertad* (trad. de Salvador Mas), (Barcelona: Península, 2001).

<sup>265</sup> *Helarte en Teruel*: Exposición colectiva de profesores de la Escuela de Arte de Teruel, promovida desde el Departamento de Desarrollo y Promoción Artística de la misma, 7-14 de septiembre de 1999. Participaron: Rebeca Morgan, Antonio Gimeno, Ángel Pardillos, Gema Quintana, Eduardo Ferrando, Pedro Calvo y Carmen Martínez.



84 Ventanas del edificio del Centro Cívico Delicias (Zaragoza).  
Torre de ampliación del Antiguo Mercado de Pescados.

inmersos. El vacío, como tema, ocupa una parte del muro; se incorpora como lugar de paso para atravesar la puerta o permitir asomarse a la ventana. El hueco arquitectónico abre el muro a la luz y al aire. A diferencia de lo que sucede en pintura o en fotografía donde se trata de una representación que no sobresale ni penetra. Le aporta una parte de ficción que lleva intrínseca la representación bidimensional del espacio.

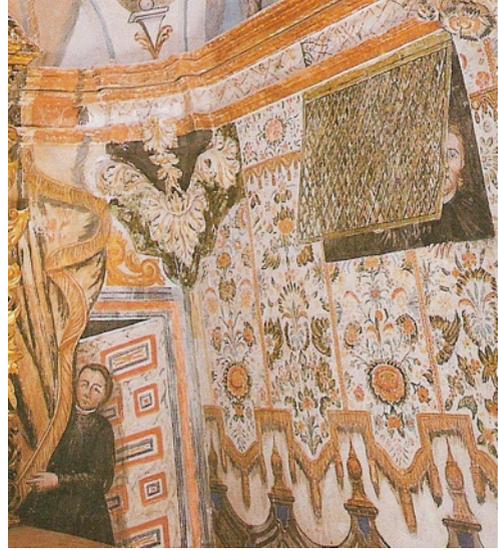
El hecho de representar la ventana como espacio de tránsito, representativo de la comunicación abierta entre dos lugares opuestos, viene unido a una reinterpretación de la abertura que establece una subordinación o un lugar común para el vínculo entre escultura y arquitectura. Hoy por hoy cada una de ellas conservan un lugar independiente aunque ello no supone que, como en este caso, haya una interacción enriquecedora.

La ventana lleva una vinculación de conceptos antropológicos y sociales que en ocasiones se subrayan dentro de las obras realizadas o, a

partir de ellas, en los textos que las acompañan. No olvidemos que detrás de cada ventana se reserva el espacio privado, el hábitat humano, el lugar para el que el acceso es restringido por los dueños de la casa.



85 Antón Pilgram, (autorretrato procedente de La Ornamentación del púlpito), 1515 Piedra. Catedral de San Esteban. Viena.



86 Pintura de la Capilla privada del Palacio Episcopal de Albarracín (Teruel)

Con frecuencia el artista forma parte de la obra. Se incluye como una parte más de la composición. En el caso de Antón Pilgram la representación responde al tema del busto acodado. El personaje se asoma apoyado en uno de sus brazos y el cuerpo está en posición oblicua con respecto al hueco. Es una manifestación de la dualidad del muro, de la firma del autor y de la reivindicación del marco. También en un caso similar el trampantojo que incluimos, corresponde a la capilla privada del Palacio Episcopal de Albarracín (Teruel) nos muestra otra de las posibilidades de la ventana como observatorio. La celosía dejaba



87 *Ventanuco*, 2001  
Hierro oxidado, pátina y tiza  
34 x 35 x 15 cm

mirar sin ser visto y el sentido religioso, que la imagen confiere al pequeño espacio en el que se ha situado la pintura, enlaza con los convencionalismos culturales porque la ventana “ve” y “vigila”.

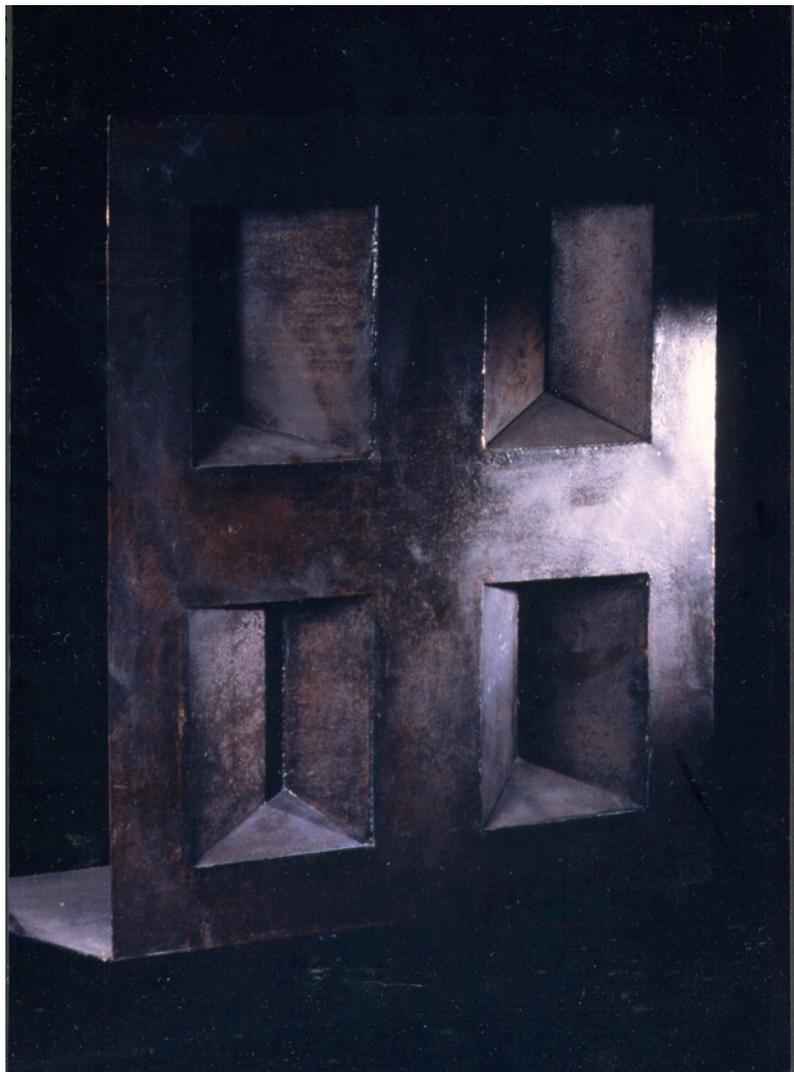


88 *El tragaluz*, 2010  
Hierro oxidado y alambre  
50 x 52 x 33 cm

La ventana. Referente en el arte contemporáneo  
Aportaciones a la escultura desde un proyecto personal



89 *Ventana*, 2001  
Hierro oxidado y pigmento  
64 x 56 x 14 cm



90 *La ventana y su sombra*, 1999  
Hierro, pátina de óxido y pigmento.  
67 x 59 x 72 cm

## II.4.8. EL ESCAPARATE

En el escaparate adquiere protagonismo la transparencia y la exhibición. La primera es una cualidad que viene de la mano de su construcción con cristal y la segunda expresa su funcionalidad dentro de un espacio comercial. En él se hace presente todo lo concerniente al “vendedor silencioso” cuando la función del escaparate se centra en invitar sutilmente al consumo de mercancías. Pero, como ya sucediese en intervenciones de artistas reconocidos, la función del escaparate sufre una mutación ligeramente forzada en la que, la exposición que no tiene una finalidad comercial, lo vincula con el espacio de la galería; el juego se inicia como en una experiencia marcada por unas premisas que lo limitan (ubicación, espacio, periodos de tiempo, funcionalidad, autor). Su funcionalidad, fragmentada desde el arte, abre la posibilidad de llegar al espectador anónimo que pasa frente a la vidriera por casualidad. Haciendo referencia a la película *Medianeras*<sup>266</sup>, que comentamos en la casa del conocimiento, surge ese diálogo que se establece con la gente que pasa. No nos conocen pero tal vez se interesen por nosotros al ver la instalación, el escaparate y se sientan perplejos.

El escaparate es una ventana y como tal ejerce de puente entre dos espacios separados: la calle y el establecimiento. Hay un mundo real y rutinario que desfila cada día frente a él. Dentro, una escenografía/intervención aporta matices que invitan a enajenarnos de lo cotidiano para

---

<sup>266</sup>Gustavo Taretto, dir., *Medianeras*, film argentino de 2011. De su argumento destacaremos el personaje de Mariana, una arquitecta que no encuentra trabajo dentro de su profesión y se dedica a montar escaparates en la ciudad de Buenos Aires. En relación a este trabajo plantea una serie de reflexiones en torno a la posibilidad de interacción con el espectador.

formar parte de otro mundo como sucedía a Alicia al traspasar el espejo o cuando se adentró en el país de las maravillas para caminar por los diversos paisajes que aparecían en su ensoñación.



91 *Medianeras*, 2011. Film del director argentino Gustavo Taretto.  
Fotograma de la película.

¿Qué diferencia podríamos establecer entre el escaparate comercial y el que hemos planteado?

- Por una parte, no hay una participación de marcas comerciales relacionadas con los objetos que se presentan a la vista de los viandantes.

- Los objetos y el espacio que se muestra son parte de la calle. El escaparate en sí mismo lo es. De las diversas tipologías nos quedamos con el habitual ventanal grande de cristal, que ocupa buena parte de la superficie de la pared en la que está instalado.

- La función de cada uno. El que nos ocupa no tiene interés por las ventas y su firma de autor es inapreciable y velada.

- El autor actúa como artista invitado. El espacio se ha cedido para que sea utilizado libremente. El tiempo es indefinido. Se cede el espacio para experimentar en él, ya que permanece vacío desde hace unos meses.

- El tema, nace de la empresa propietaria, pero no ha sido solicitado por la misma. En el cristal aparece un texto con letras de vinilo que anuncia: *250m<sup>2</sup> Alquiler*, y ahí se inicia nuestro trabajo.

El escaparate tiene aproximadamente seis metros de largo y está dividido en dos partes separadas por un pilar. Sólo tiene acceso desde uno de sus laterales, que comunica con la tienda (ahora cerrada). La empresa que nos lo ha facilitado pertenece al ámbito inmobiliario.

La búsqueda de posibilidades para este espacio fue un aspecto interesante para la creación y la investigación que llegó en un momento muy oportuno y necesario.

¿Qué se pretendía?

- En principio, desarrollar una actividad vinculada a la tesis y, posteriormente, trabajar sobre un espacio que nos ofrecía un reto.

- Crear un espacio en torno al tema “habitar”, tan presente en nuestro trabajo, porque habitar es existir en un espacio y en un tiempo.

- No alterar la estética del escaparate. Las letras del cristal se mantienen y se integran. Proyectan sombras que enriquecen la estética compositiva del escaparate. Leer y releer las mismas palabras, desde el vinilo a su sombra, y asomarse a través de los huecos de las letras para encontrar otras, las escritas en alambre (ver imagen nº 96) sobre esa linealidad oscura y delgada, de tejido o tela de araña, en la proximidad de la calle del Tozal, en Teruel.

El límite de nuestro campo de actuación, y estos requisitos que nos imponemos, en ningún momento buscaba alterar nada de lo que nos han cedido. En una parte, los conceptos se articulan en la metáfora y, en la otra, las casitas, con la misma morfología de las realizadas en metal, siguen poblando un suelo en el que poco a poco van aumentando en número. Todas ellas son blancas, de un material impoluto como es el fórex. El elemento que acompaña es un elemento distorsionante construido en hierro oxidado, estropeado como las fachadas que marcadas con los restos de las casas derruidas forman parte de los espacios urbanos.

No podemos dejar de ocuparnos de la luz en un escaparate, que debería ajustarse a un proyecto. El objeto y su espacio, la proyección de las sombras o su eliminación. Conceptos, todos ellos claves junto al contenido que encerrado en su caja de cristal nos muestran el espacio alargado como un vagón de tren que avanza junto a nosotros.

El interés de esta propuesta se centra en su proximidad al espacio urbano y el planteamiento de propuestas en espacios alternativos. En *250 m<sup>2</sup> alquiler*, el contexto del escaparate ha influido de forma decisiva. Su ubicación lo sitúa en una de las calles más céntricas de la ciudad pero, al estar al inicio de un pasaje también adquiere cierta intimidad a la hora de acceder en él. Salvo las horas en las que los viandantes pasan a los locales comerciales. Las posibilidades son inmensas para hacer que este proyecto pudiese crecer a lo largo del tiempo haciendo extensiva esta actividad entre los artistas de la ciudad para ocupar más espacios comerciales y revitalizar la relación entre ambos ámbitos.

**Alquilar.**-(Del ár. hisp. alkirá o alkirí, y este del ár. clás. kirá')  
1.tr. Dar a alguien algo para que use de ello por el tiempo que se determine y mediante el pago de la cantidad convenida.

Colabora Manuel Gómez. Grupo GR



3 de diciembre de 2013\_15 de enero de 2014  
Carmen M. Samper

### 250 m<sup>2</sup> de alquiler

Pasaje del Tozal, Teruel

Presentación: 3 de diciembre a las 14:30 h.  
3 de diciembre de 2013\_15 de enero de 2014

*Cuando uno sufre el interrogatorio de los escaparates, pronuncia asimismo su propia condena. En efecto la elección es ida y vuelta. De la pregunta de los escaparates, de la inevitable respuesta a los escaparates, se desprende un dictamen de elección.*

(Marcel Duchamp, 1913)

El escaparate es un hueco en las fachadas de las tiendas. Sirve para exhibir mercancía o productos. También se le conoce como el "vendedor silencioso" y como tal crea un punto de comunicación entre el propietario y su cliente; hoy entre la obra y el espectador. En silencio.

Durante el montaje se inicia el proceso de exhibición; mientras vamos y venimos, el espacio cobra significado de acuerdo a dos palabras claves:

"alquiler", un infinitivo que se mantiene en el cristal y la idea de "habitar".  
En este intercambio de miradas, de idas y venidas, podremos preguntarnos si ¿el escaparate se mantiene al margen?

Carmen M. Samper, 2013





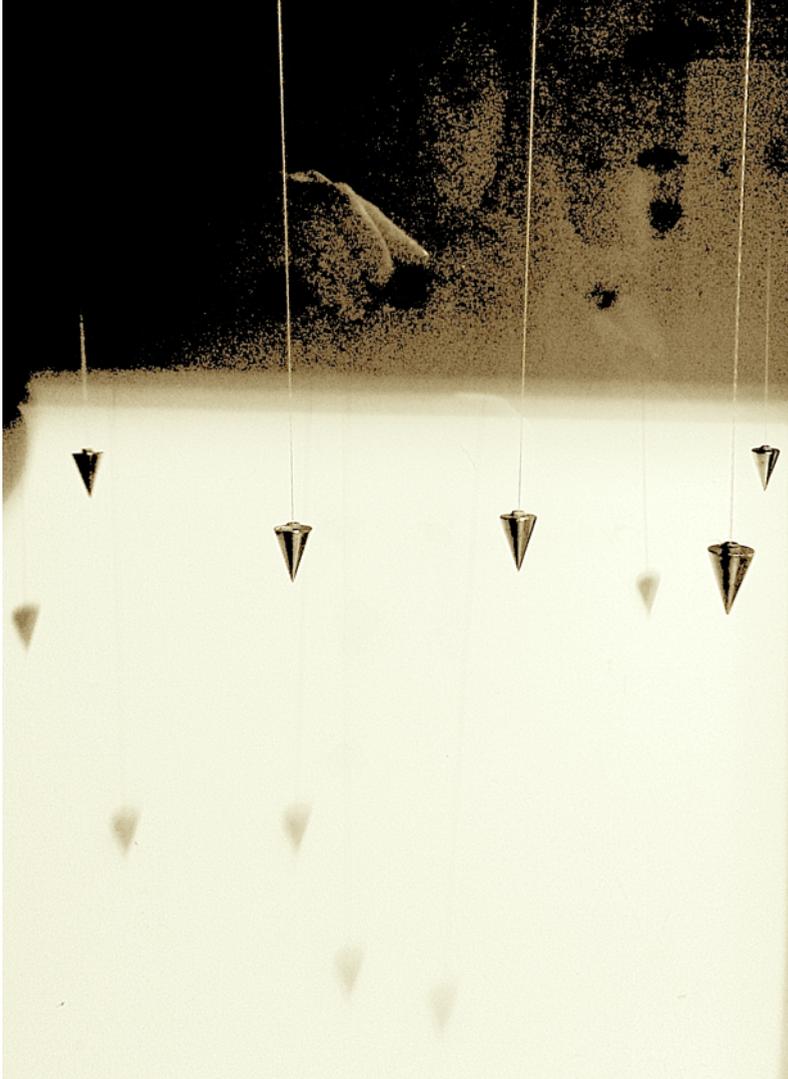
93 Escaparate 1. **250 m<sup>2</sup> de alquiler** (desde diciembre de 2013)

En esta imagen se aprecia la intervención en la que se incorpora el árbol con un nido junto a las fotografías de “otros modos de habitar”. Un nido de fibra vegetal (esparto) y otros nidos: el de las arañas, las hormigas, los pájaros, los hongos y el nido vacío. Bajo las imágenes está escrita la definición de “Alquilar”.



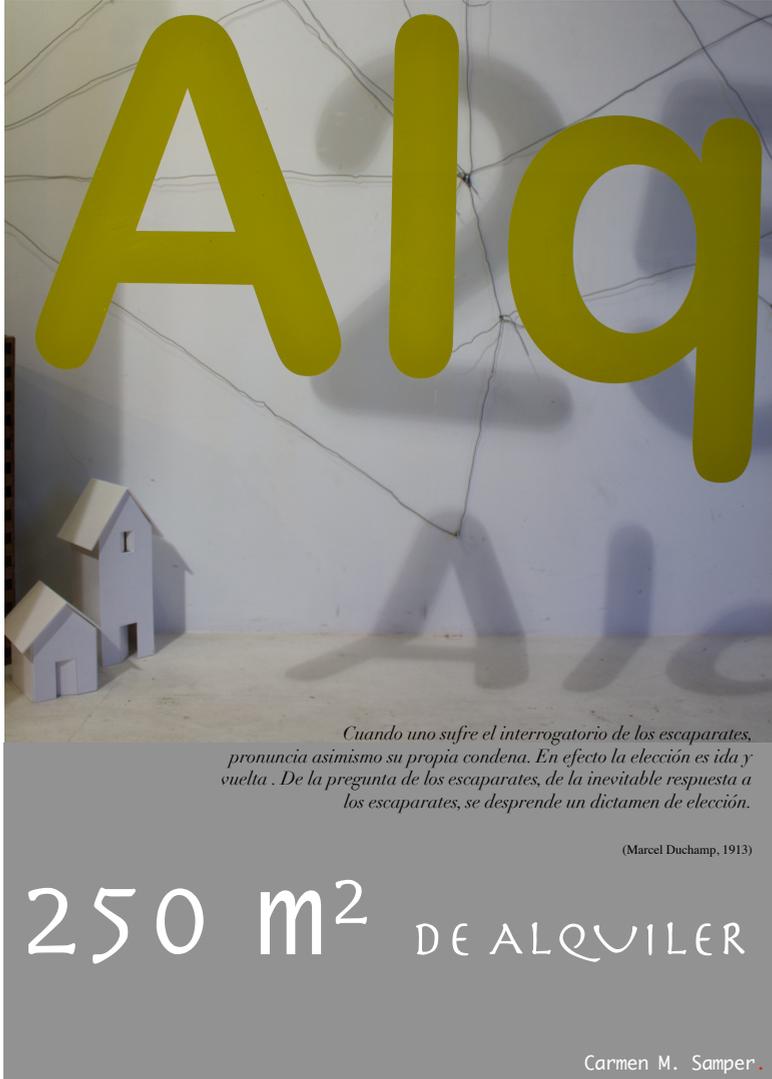
94 Escaparate 2. **La lluvia y Mallarmé** (desde febrero de 2014)

En la imagen 94 se muestra la intervención en la que se incorpora “la lluvia y Mallarmé” como tema. Las plomadas marcan la gravedad y la dirección de las gotas. En el suelo recipientes de cristal y en la pared del fondo, los versos de Mallarmé.



95 Detalle de "La lluvia y Mallarme". Fotografía digital, 2014.

La ventana. Referente en el arte contemporáneo  
Aportaciones a la escultura desde un proyecto personal



ESCAPARATE  
PASAJE DEL TOZAL

TERUEL, 2014

LA EXPERIENCIA DEL ESCAPARATE Y LA INSTALACIÓN :  
PENSAR EL ESPACIO. PEQUEÑAS VARIACIONES.

96 Imagen para tarjeta/cartel del escaparate. Detalle.

## Conclusiones

Iniciamos estas conclusiones con unas palabras de Georges Perec que nos permiten recordar el origen de esta investigación:

*Me gustaría que hubiese lugares estables, inmóviles, intocados y casi intocables, inmutables, arraigados; lugares que fueran referencias, puntos de partida, principios:*

*Mi país natal, la cuna de mi familia, la casa donde habría nacido, (...) Tales lugares no existen, y como no existen el espacio se vuelve pregunta, deja de ser evidencia, deja de estar apropiado. El espacio es una duda: continuamente necesito marcarlo, designarlo; nunca es mío, nunca me es dado, tengo que conquistarlo.*

*Mis espacios son frágiles: el tiempo va a desgastarlos, va a destruirlos: nada se parecerá ya a lo que era, mis recuerdos me traicionarán, el olvido se infiltrará en mi memoria (...)<sup>267</sup>*

Al llegar al término de este trabajo de investigación podemos conocer los resultados que la investigación sobre la ventana, como referente en el arte, ha generado. En primer lugar, presentamos un proceso de estudio, de creación artística y de análisis de las posibilidades que, como espacio fronterizo y límite, tiene el hueco arquitectónico en escultura. En este proceso, hemos tratado de ofrecer diferentes acercamientos al contexto artístico tras plantear el interés que un elemento tan cercano puede generar, atendiendo a la riqueza de matices que encierra desde la simbología a la estética, y que siendo parte intrínseca del muro, fuera de él, se independiza y adquiere entidad propia. Iniciamos esta investigación

---

<sup>267</sup> Georges Perec, *Especies de espacios*, (Barcelona: Montesinos, 2001), 139

con las dificultades que la escasa bibliografía existente, en torno a la ventana, conocíamos. Sin embargo, a lo largo de la misma hemos establecido relaciones y paralelismos con autores y artistas que, aunque no siempre incidían de forma directa con nuestra temática, nos permitieron trabajar dentro de la hipótesis en la que el elemento arquitectónico “ventana” era trasladado a la escultura. Esta carencia inicial, nos llevó a ampliar nuestra investigación teórica hacia otras disciplinas. En este sentido, se estructuraron los contenidos vinculados a las singularidades que los huecos arquitectónicos entrañaban como metáfora y fuente inagotable de recursos. Pero también hemos constatado el interés que el patrimonio cultural conserva para desarrollar una reflexión renovada desde el arte contemporáneo, sobre la identidad, la memoria y la percepción sensible de los espacios vivenciales, su salvaguarda y puesta en valor. Al establecer una relación estrecha entre los conceptos planteados en el apartado teórico, y su correspondiente respuesta en la práctica escultórica, el proyecto se ha estructurado en cuanto a contenido y se ha consolidado a través de las obras realizadas, que también forman parte de la investigación.

Ha sido un largo proceso de investigación, para desarrollar el marco conceptual en el que poder asentar la base de nuestro trabajo, lo que ha supuesto la consolidación de un proyecto personal, que abarca varios años de estudio, evolución, experiencia artística y creación de obra. Al plantear relaciones y paralelismos con autores y artistas vinculados a la temática que nos ocupa, hemos podido converger, a través de la una pluralidad de enfoques, para abordar la ventana en toda su dimensión, y cumplir con los objetivos que nos marcamos, tras hacer de ella un concepto capaz de generar obra artística, partiendo de una valoración sensible del entorno en el que se ubica.

La ventana como concepto aporta riqueza connotativa, simbólica y estética representa un claro referente que argumenta doblemente la tesis desde la investigación al proceso de creación, incluyendo nuestra experiencia al trasladar al mundo de la práctica artística el aprendizaje obtenido.

La posibilidad de hallar confluencias y entendimiento entre el pasado y la contemporaneidad es posible como inagotable fuente de recursos para la creación artística, variando la funcionalidad del objeto y orientando su estudio para convertir un elemento, una actividad o un espacio singular en referente artístico. No nos queda más que continuar en esta línea de investigación abriendo nuevas posibilidades que enriquezcan lo aquí iniciado. Los aspectos que nos quedan por explorar están vinculados a las nuevas tecnologías. Las ventanas como pantallas o sistema, que hoy nos sitúan en otra dimensión; en un tiempo que avanza con una velocidad que poco tiene que ver con la ventana con la que iniciamos esta tesis pero que, sin embargo, en ocasiones también representan una forma de distanciarnos de la realidad en la que nos hallamos inmersos.

Para concluir la presente investigación, queremos señalar que nuestros intereses han evolucionado desde la reflexión teórica inicial a la experimentada en el propio lenguaje escultórico al incorporar, además de la representación objetual de la ventana, otras piezas significativas como instalaciones y *performances*.

Encontramos que la observación de la ventana ha sido un punto de referencia innegable y una fuente de inspiración capaz de generar nuevos discursos más allá de la mera contemplación estética.

## Bibliografía

- ARGAN, Giulio. *El arte moderno (1770-1970). La época del funcionalismo. La crisis del arte como "ciencia europea"*. Tomo 2. Valencia: Fernando Torres editor, 1975.
- ARHEIM, Rudolf. *El poder del centro*. Madrid: Alianza editorial, 1984.
- BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio (ensayo)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI, 1969.
- BELJON, J. J. *Gramática del arte*. Madrid: Celeste Ediciones, 1993.
- BERGER, John. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Madrid: Árdora Exprés, 1998.
- BORRAS GUALIX, Gonzalo, Juan Francisco Esteban Lorente e Isabel Álvaro Zamora. *Introducción General al Arte*. Madrid: Istmo, 1980.
- BOURRIAUD, Nicolás. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- CABANNE, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Ed. Anagrama, 1972.
- CAMESASCA, E. *Historia Ilustrada de la Casa*. Barcelona-Madrid: Noguer, 1971.
- CEVEDIO, Mónica. *Arquitectura y género: espacio público/espacio privado*. Barcelona: Icaria editorial, 2003.
- CHING, Francis. *Diccionario visual de arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.
- COLOMINA, Beatriz. *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*. Madrid: Akal, 2006.  
-. *Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Murcia: Centro de Documentación y de Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2010.

- DE CERTEAU, Michel. *La Invención de Lo Cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, 2000.
- DE LA PLAZA ESCUDERO, Lorenzo, coord. *Diccionario visual de términos arquitectónicos*. Madrid: Cátedra, 2008.
- DOMÉNECH IBÁÑEZ, Isabel. *La Poética del Espacio Cotidiano. Una Propuesta Serial en Torno a la Escultura Objetual*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, 1988.
- ESCUCER VIRUETE, Joaquín. *La ventana como clásica metáfora de la pintura*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, 2003.
- ELIADE, M. *Herreros y alquimistas*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- FERNÁNDEZ GALIANO, Luis, coord. *El espacio privado. Cinco siglos de historia en veinte palabras*. Madrid: Ministerio de Cultura. Centro Nacional de Exposiciones, 1990.
- FONATTI, Franco. *Principios elementales de la forma en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1988.
- FREMON, Jean. *Louise Bougeois. Mujer casa*. Barcelona: Elba, 2010.
- FRIGOLÉ REIXACH, Joan. “Arquitectura vernácula y Patrimonio en Andalucía”. *Demófilo*; 31 (3<sup>er</sup> trimestre 1999).
- GIEDION, Sigfried. *El presente eterno: Los comienzos del arte*. Madrid: Alianza Forma, 2003.
- GUASCH, Ana María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma, 2001.
- GUBERN, Román. *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama, Colección Argumento, 1996.
- HALL, Edward. *La distancia oculta*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2003 (primera edición en castellano en 1972).
- HEIDEGGER, Martín. “Habitar, construir, pensar”. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.
- HENRY, Jean-Jacques, Jean Pierre Limosin. « La troisième fenêtre », entretien a Paul Virilio en *Cahiers au cinéma*, 322, abril de 1981.

- HERNÁNDEZ LEÓN, J. M. *Conjugar los vacíos. Ensayos de arquitectura*. Madrid: Abada Editores, 2005.
- HESKETT, John. *El diseño en la vida cotidiana*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- KANDINSKY, Wassily. *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona: Barral, 1974.
- KRAUSS, Rosalind., *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid: Alianza Editorial, 1996
- LÓPEZ SILVESTRE, Federico, *El paisaje virtual. El cine de Hollywood y el neobarroco digital*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- LLORENS SERRA, Tomás. *Julio González. Las colecciones del IVAM*. Madrid: Generalitat Valenciana, 1989.
- MADERUELO, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Madrid: Biblioteca Mondonari, 1990  
-. *La idea de espacio. En la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Ediciones Akal, 2008.
- MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto: (1960-1974)*. Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”: Antología de escritos y manifiestos. 5a. ed. corr. y aum. (1ª ed., 1986).Torrejón de Ardoz. Madrid: Akal, 1990. 483 p. (Arte y Estética; 4).
- MATÍA, Paris, Elena Blanch, Consuelo de la Cuadra, Pablo de Arriba, José de las Casas, José Luis Gutiérrez. *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*. Madrid: Ed. Akal, 2006.
- MARTÍN GAITE, Carmen. *Desde la ventana*. Madrid: Colección Austral, Ciencias/Humanidades, 1999.
- MARTÍNEZ SAMPER, Carmen. *Por la ventana. La prosémica del espacio*. Teruel: Centro de Estudios de la Comunidad de Albarracín (CECAL), Tramacastilla, 2008.
- MÉNDEZ FERNÁNDEZ, Holga. *Los límites del paraíso*. Tesis doctoral. Facultad de Bellas Artes de Pontevedra. Universidad de Vigo, 2005.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península, 1975.
- MOORE, Charles, Gerald Allen y Donlyn. *Lyndon La casa: forma y diseño*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1999.

- NAEGELE, Daniel, “Las puertas y ventanas de Duchamp. Fresh widow, Bagarre d’Austerlitz, Puerta: 11 Rue Larrey, La puerta Gradive, Etent Donnés”, RA.Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra. Revista de Arquitectura, 2007, 9.
- NORBERG-SCHULTZ, Christian. *Intenciones en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.
- OTEIZA, Jorge. *Antología de textos publicados por Oteiza. Propósito experimental*. Madrid: Fundación “La Caixa”, 1988.
- OTEGUI PASCUAL, Rosario. “Aspectos antropológicos de la casa en la provincia de Teruel”. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1986. (Col.Cartillas Turolenses; 4).
- O’DOHERTY, Brian. *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: Cendeac, 2011.
- PARICIO, Ignacio. *Vocabulario de arquitectura y construcción*. Zaragoza: Bisagra, 1999.
- PEREC, George. *La vida instrucciones de uso*. Barcelona: Anagrama, 1988.  
.- *Especies de espacios*,. Barcelona: Literatura y Ciencia, S. L., 2001.
- PÉREZ, David. *Malas Artes. Experiencia estética y legitimación institucional*. Murcia:CENDEAC, Ad Hoc, Serie Ensayo, 1, 2003.
- PERROT, Michel. *Mi historia de las mujeres*. Buenos Aires: Fondo Cultura Económica, 2009
- POWER, Kevin. *Ángeles Marco: La metáfora como acceso*. Valencia: Ediciones Alfons El Magnánim, (Colección Imagen, 1990).
- RAMÍREZ, J. Antonio. *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela, 1993.
- RAMOS, Francisco José. *Estética del pensamiento II. La danza en el laberinto. Meditación sobre el arte y la acción humana*. Madrid: Fundamentos, 2003.
- RUSH, Michel. *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX*. Barcelona: Destino, 2002.
- SÁNCHEZ SANZ, M. Elisa. *De forja y yunques I Jornadas de artística y tradicional*. Teruel: Escuela-Taller Ciudad de Albarracín, 1990.

- SELMA, Juan Vicente. *Imágenes de naufragio: Nostalgia y Mutaciones de lo Sublime Romántico*. Valencia: Direcc. General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1996.
- SIMMEL, Georges. “Puente y puerta” en *El individuo y la libertad: ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península, 1984.
- SOBRINO MANZANARES, M<sup>a</sup> Luisa. *Escultura contemporánea en el espacio urbano: transformaciones, ubicación y recepción pública*. Madrid: Electa, DL 1999.
- TANIZAKI, Junichiro. *El elogio de la sombra*. Traducción de Julia Ecobar. 12<sup>a</sup> ed. (1<sup>a</sup> ed., 1994). Madrid: Siruela, 2001. (Biblioteca de Ensayo; 1).
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de las seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. [Traducción de Francisco Rodríguez Martín]. 5<sup>a</sup> ed. Madrid: Tecnos, 1996.
- YVARS, José Francisco. “¿Arte de ideas?”, en AAVV., *Las formas del cubismo. Escultura 1909 – 1919*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002. Catálogo exposición en Centro Reina Sofía (12 de febrero-22 de abril de 2002).
- UZCÁTEGUI ARAÚJO, Judit. *El imaginario de la casa en cinco artistas contemporáneas: Remedios Varo, Louise Bourgeois, Marjetica Potrč, Doris Salcedo y Sydia Reyes*. Madrid: Eurelequia (ensayo), 2011.
- VAIZEY, Marina. *Christo*, Barcelona: Ediciones polígrafa, S.A., 1990.
- VICENTE, Jaime D., Beatriz Esquerra, M<sup>a</sup> José Rubio, Begoña Torres y Antonio Pérez. *De lo útil a lo bello. Forja tradicional en Teruel*. Teruel: Museo de Teruel. Diputación Provincial de Teruel, 1993.
- WOOLF, Virginia. *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral, 2008.

## Documentos en línea:

DOMENECH, M. Isabel. Disponible en web: <<http://www.laboluz.org/text/maribel.htm>>

FUERTES PÉREZ, P. “Le Corbusier desde el palacio del Gobernador- un análisis de la arquitectura del Capitolio de Chadigarh” Tesis doctoral, UPC, Dto. 735. *Projectes arquitectònics*.  
Disponible en web: <<http://www.tdx.cat/TDX-0425107-125329> y [www.tdr.cesca.es/TESIS\\_UPC/AVAILABLE/TDX-0425107-125329//10.pdf](http://www.tdr.cesca.es/TESIS_UPC/AVAILABLE/TDX-0425107-125329//10.pdf)>

GOMEZ, M. Luisa. “La pantalla como ventana: Alicia a través del espejo”. *Interartive. A platform for contemporary art and thought*.  
Disponible en web: <[http://interartive.org/index.php/2009/01/cinema\\_screen/](http://interartive.org/index.php/2009/01/cinema_screen/)>

HERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M. Elena. “Casa. Infancia. Afecto”, *Arquitectura y crítica* nº 1, Univ. Iberoamericana, 1971.  
Disponible en web: <<http://www.geocities.com/mundoincmujer/casainfancia.html>>

HERNÁNDEZ, Escar. “La arquitectura ante la conservación del espacio natural”, [Ponencia]. *Cederul*, X Simposio sobre cooperativismo y desarrollo rural: “Patrimonio natural y cultural y desarrollo rural”. Morillo de Tou, Huesca, 1997.  
Disponible en web: <[www.cederul.unizar.es/revista/num01/p.22.htm](http://www.cederul.unizar.es/revista/num01/p.22.htm)>

LOPEZ RODRIGUEZ, Silvia. “El túnel de las metáforas: Percepción de la vivienda y del entorno urbano como experiencia artística”. *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales* [en línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, agosto 2003, vol. VII, nº 146. Disponible en web: <[http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146\(036\).htm](http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146(036).htm)> . ISSN: 1138-9788

OTEIZA, Jorge. “Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra”, separata de la revista de la Universidad del Cauca, nº 5, Colombia, diciembre, 1944 [edición facsímil] p.261 y ss.  
Disponible en web: <<http://www.museoteiza.org/wp-content/uploads/2010/10/FMJO-Megal-y-Carta2.pdf>>

MUÑOZ, Carlos. “Los Usos de la Memoria”, *A Parte Rei*, 69, Mayo 2010.  
Disponible en web: <<http://serbal.pntic.mec.es/cmuno11/carlos69.pdf>>

NAEGELE, Daniel. “Las puertas y ventanas de Duchamp. Fresh widow, Bagarre d’Austerlitz, Puerta: 11 Rue Larrey, La puerta Gradive, Etent Donnés”, RA.Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Revista de Arquitectura, 2007  
Disponible en web: <<http://hdl.handle.net/10171/18047>>

RIVERA, Sara. “Louise Bourgeois: decir lo que no se puede decir”, *BABAB*, Cultura de revista, n° 7, marzo 2001. Disponible en web:< [http://www.babab.com/no07/louise\\_bourgeois.htm](http://www.babab.com/no07/louise_bourgeois.htm)>

ROMERO, Alicia, Marcelo Gimeno (sel., trad., notas) [2003]. “Louise Bourgeois”, en ROMERO, Alicia (dir.). *De Artes y Pasiones*. Buenos Aires: 2005.  
Disponible en web: <[www.deartesy pasiones.com.ar](http://www.deartesy pasiones.com.ar)>

TOMÁS, Facundo. “Una excursión hacia el límite: Las teorías sobre el marco”, *Materia*, n° 3, Mirades, miratges, 2003, pp. 323-336, Disponible en web: <[www.raco.cat/index.php/Materia/article/download/83174/112133](http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/download/83174/112133)> ISSN 1579-2641

TORRE FICA, Iñaki. “La mujer ventanera en la poesía de Carmen Martín Gaité”. *Espéculo. Revista de estudios literarios* [en línea]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, noviembre 2001, n° 19,  
Disponible en web: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/ventana.html>  
ISSN: 1139-3637

WUNENBURGER, Jean-Jacques. “Gastón Bachelard y el topoanálisis poético”, cap.4. Disponible en web: <[http://www.crim.unam.mx/drupal/crimArchivos/Colec\\_Dig/2009/Solares\\_4\\_Gaston\\_Bachelard\\_topoanalisis\\_poetico.pdf](http://www.crim.unam.mx/drupal/crimArchivos/Colec_Dig/2009/Solares_4_Gaston_Bachelard_topoanalisis_poetico.pdf)>

## Índice de imágenes

1. Jorge Oteiza. *Mirador mirando*, 1958.

Escultura. Acero cortén de 15 mm de espesor, soldado con hilo de acero corten y granallado para homogeneizar la superficie eliminando la calamina de la superficie.

201 x 201 x 201 cm.

Autor fotografía: Carmen Martínez Samper

Colección Artium. Vitoria (Álava).

*Pág. 36*

2. *Llaves antiguas y bocallaves*, 2015.

Autor fotografía: Carmen Martínez Samper. Elementos de forja. Hierro.

*Pág. 44*

3. Constantin Brâncuși. *Puerta del beso*, 1938.

Escultura. Piedra de travertino.

*Pág. 46*

4. Christo. *La muralla romana*, 1974.

Intervención. Tejido de polipropileno y soga sintética.

255 x 15 m.

VAIZEY, Marina, *Christo*, Barcelona: Polígrafa, S.A., 1990, p. 94

*Pág. 52*

5. Pablo Serrano. *Hombre con puerta*, 1965.

Escultura. Bronce.

27 x 24.5 x 23 cm.

Colección Banco Urquijo. España.

© Then Pablo Serrano Estate

*Pág. 53*

6. Eduardo Chillida. *Las puertas de la basilica de Arantzazu*, 1955.

Relieve de chapas de hierro superpuestas. Láminas y chapas de hierro de desecho.

<http://arantzazu.org/es/basilica/puertas/puertas-descripcion-y-significado><http://bertan.gipuzkoakultura.net/bertan3/caste/10.php>

*Pág. 55*

7. Amparo Carbonell Tatay. *Y ahora la tarde*, 1987-88.

Escultura. Hierro.

50 x 90 x 45 cm.

*Pág. 59*

8. Amparo Carbonell Tatay. *La calle por debajo, solo por debajo*, 1987.  
Escultura. Hierro.  
50 x 90 x 45 cm  
*Pág. 59*

9. Amparo Carbonell Tatay. *Se alquila, razón portería*, 1986-87.  
Escultura. Hierro.  
40 x 30 x 50 cm  
*Pág. 59*

10. Amparo Carbonell Tatay. *Y ahora la tarde*, 1987-88.  
Escultura. Hierro.  
50 x 90 x 45 cm  
*Pág. 59*

(\*) 7,8,9 y 10. Esculturas de Amparo Carbonell Tatay: En “De fuera a dentro”  
[http://www.upv.es/laboluz/amparo/page/gener\\_fr.htm](http://www.upv.es/laboluz/amparo/page/gener_fr.htm)

11. Ángeles Marco. *Ventana 2*, 1985.  
Escultura. Hierro pintado.  
73x70x15 cm  
(Serie: Imagen y ficción).  
Catálogo de la exposición: Angeles Marco. Sala Parpalló. Diputación Provincial de Valencia. Ediciones Alfons el Magnànim, 1990. Colección Imagen; 14  
*Pág. 62*

12. Ángeles Marco. *Instantánea de fachada*, 1983.  
Escultura. Hierro y masillas reactivas.  
100 x 40 x 25 cm  
(Serie: Imagen y ficción).  
Catálogo de la exposición: Angeles Marco. Sala Parpalló. Diputación Provincial de Valencia. Ediciones Alfons el Magnànim, 1990. Colección Imagen; 14  
Colección Particular  
*Pág. 62*

13. Angeles Marco. *Oberta*, 1983.  
Escultura. Hierro y nylon.  
240 x 160 x 40 cm  
(Serie: Imagen y ficción).  
Catálogo de la exposición: Angeles Marco. Sala Parpalló. Diputación Provincial de Valencia. Ediciones Alfons el Magnànim, 1990. Colección Imagen; 14  
Colección Particular  
*Pág. 68*

14. Angeles Marco. *Ventana-contraventana*, 1983  
Escultura. Hierro, masilla y pintado.  
54 x 74 x 20 cm  
Fondos del Museo de Bellas Artes de Álava  
POWER, K., *Ángeles Marco: La metáfora como acceso*, Valencia: Ediciones  
Alfons El Magnánim, (Colección Imagen, 1990).  
*Pág. 68*
15. Angeles Marco. *Puertas*, 1987  
Escultura. Hierro, plástico y caucho.  
(Serie: El tránsito)  
200 x 90 x 52 cm  
Catálogo de la exposición: Angeles Marco. Sala Parpalló. Diputación Provincial  
de Valencia. Ediciones Alfons el Magnànim, 1990. Colección Imagen; 14  
Colección Caixa de Pensions.  
*Pág. 71*
- 16/17. Rebeca Morgan Jorge. *My windows*, 2009  
Pieza metálica de los disquetes de 3 ½ y tela  
Imágenes facilitadas por la artista.  
*Pág. 73*
18. José Prieto Martín y Vega Ruiz Capellán. *Realidad óptica*, 1993  
Intervención. Caolín  
Medidas variables  
Imagen facilitada por los artistas.  
*Pág. 75*
19. Marcel Duchamp. *La Bagarre d'Austerlitz*, 1921  
Escultura. Madera, cristal, pintura.  
D'HARNONCOURT, Anne, McSHINE, Kynaston (eds.), Marcel Duchamp,  
MoMA, New York, 1989, p. 301  
*Pág. 81*
20. Marcel Duchamp. *Étant donné*, 1946  
Dibujo.  
D'HARNONCOURT, Anne, McSHINE, Kynaston (eds.), Marcel Duchamp, MoMA,  
New York, 1989  
*Pág. 88*
21. Marcel Duchamp. *Fresh widow*, 1964  
Escultura. Madera y cuero.  
789 x 532 x 99 cm  
*Pág. 92*

22. Juan Gris. *La ventana abierta*, 1921

Pintura. Óleo sobre lienzo

65 x 100 cm

Meyer Collection. Zurich (Suiza)

Pág. 99

23. *Ostracon con inscripciones de un encargo de ventana*, 1395-1186 a. JC

Cerámica.

*Deir el-Medineh*. Museo del Louvre, París

14 x 16 cm

Museo del Louvre. París (Francia)

<http://www.photo.rmn.fr/archive/01-015288-2C6NU0GGEM3Y.html>

Pág. 111

24. Rachel Whiteread. *A lesson in how to think inside the box*, 2013

Gagosian Gallery de Londres.

<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/rachel-whiteread-a-lesson-in-how-to-think-inside-the-box-8572470.html>

Pág. 116

25. Louise Bourgeois. *Retrato de Jean-Louis*, 1947-49.

Escultura. Bronce.

88 x 12 x 10 cm

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/e4/24/af/e424af2a8b68f793ff7bdb794a5cd454.jpg>

Pág. 131

26. Louise Bourgeois. *Femme-maison*, 1947

(Tres cuadros sobre el mismo tema).

Óleo y tinta sobre lienzo

88 x 12 x 10 cm

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/e4/24/af/e424af2a8b68f793ff7bdb794a5cd454.jpg>

Pág. 133

27. Louise Bourgeois. *Femme-Maison*, 1994.

Mármol blanco.

12,7 x 31, 75 x 6.98 cm

Private collection © Louise Bourgeois Photo: Christopher Burke

Pág. 134

28. Louise Bourgeois. *Femme-maison*, 1946-47.

Tinta sobre papel.

23,2 x 9,2 cm

<http://x-traonline.org/article/louise-bourgeois/>

Pág. 135

29. Louise Bourgeois. *Oda à l'oubli*, 2004  
Libro textil. Tela y libro de litografías a color. 36 páginas  
27,3 x 33,7 x 5,1  
<https://www.google.es/search?q=oda+a+l%27oubli+de+louis+bourgeois/>  
Pág. 139
- 30/31. Louise Bourgeois. *Red Room (Parents)*, 1994.  
Instalación. Muebles y objetos.  
<http://www.artnet.com/magazineus/features/lowery/louise-bourgeois6-15-10.asp>  
Colección Ursula Hauseer, Switzerland  
Págs. 144, 145
32. *La casa de Bernarda Alba*, 1987  
Dirigida por Mario Camus. RTVE.  
Fotograma: Adela en la ventana.  
Pág. 158
33. Wachowski. *Matrix*, 1999.  
Fotograma de película de ciencia ficción.  
Pág. 165
34. Ridley Scott. *Blade Runner*, 1982.  
Fotograma de la película. Fachada digital.  
Pág. 165
35. Ilustración de John Tenniel, 1871, para el cuento “A través del espejo y lo que Alicia encontró al otro lado” de Lewis Carroll.  
Pág. 166
36. Victor Fleming. *El Mago de Oz*, 1939.  
Fotograma del sueño de Dorothy  
Pág. 169
37. Peter Greenaway. *Windows* de, 1975  
Fotograma del Documental-Cortometraje. 4 min.  
Pág. 174
38. Alfred Hitchcock. *La ventana indiscreta*, 1954.  
Fotograma con James Stewart  
Pág. 176
39. Alfred Hitchcock. *La ventana indiscreta*, 1954  
Fotograma de escena.  
Pág. 177

40. Gilles Deleuze y su reflejo en el espejo.

Fotografía en blanco y negro

[http://ceciliamolano.com/wp-content/uploads/2009/10/](http://ceciliamolano.com/wp-content/uploads/2009/10/gilles_deleuze_2_h-737107.jpg)

[gilles\\_deleuze\\_2\\_h-737107.jpg](http://ceciliamolano.com/wp-content/uploads/2009/10/gilles_deleuze_2_h-737107.jpg)

Pág. 180

41. Esquema “*Habitamos el espacio*”. Carmen M. Samper, 2015

Pág. 195

42. Esquema “Los primeros afectos”. Carmen M. Samper, 2015

Pág. 198

43. Esquema “*Casa = microcosmos*”. Carmen M. Samper, 2015

Pág. 199

44. Marcel Duchamp. *Puerta Gradiva*, 1937

Intervención para la galería parisina de la Rue de Seine. (Réplica de 1968).

[http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/18047/1/PPáginas desde RA09-5.pdf](http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/18047/1/PPáginas%20desde%20RA09-5.pdf)

Pág. 202

45. René Magritte. *La réponse imprévue*, 1933

Óleo sobre lienzo.

82 x 54 cm

Gablik, S., Thames and Hudson, London, 1972

[http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/18047/1/PPáginas desde RA09-5.pdf](http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/18047/1/PPáginas%20desde%20RA09-5.pdf)

Pág. 202

46. Giotto di Bondone. *El anuncio a Santa Ana*, 1305

Pintura al fresco.

200 x 185 cm. Capilla de los Scrovegni, Padua

<http://www.artehistoria.com/v2/obras/15326.htm>

Pág. 250

47. Francis Bacon. *Tres estudios de Lucian Freud*, 1969

Tríptico. Óleo.

198 x 145 cm

Pág. 250

48. Henri Matisse. *Ventana abierta*. Collioure, 1905

Óleo sobre lienzo. 55.25 x 46.04 cm

National Gallery of Art, Washington

[http://www.4-construction.com/es/articulo/ventanas-en-los-cuadros-de-henri-matisse\\_7984/](http://www.4-construction.com/es/articulo/ventanas-en-los-cuadros-de-henri-matisse_7984/)

*Pág. 257*

49. El espejo de la casa de Alice Lidle en la mansión de Gloucester.

*Pág. 261*

50. Vista de sección transversal de una casa de Albarraçín (Teruel), según dibujo del arquitecto Pedro Elizalde, 1992

*Pág. 268*

51. *Ródenas y su arquitectura de piedra arenisca*. Fotografía de Carmen M. Samper, 2008

*Pág. 275*

52. Le Corbusier. *Asociación de Hiladores* en Ahmedabab, 1952

[http://www.salle.url.edu/~danibarr/millowners/palacio\\_hiladores.htm](http://www.salle.url.edu/~danibarr/millowners/palacio_hiladores.htm)

*Pág. 285*

53. Edificio de oficinas de la Fábrica experimental en la Deutsches Werkbund de Colonia, 1914.

<http://www.urbipedia.org/index.php>

title=Fábrica\_experimental\_en\_la\_Werkbund\_de\_Colonia

*Pág. 289*

54. Edificio en Plaza de España (con detalle del reflejo sobre la fachada de cristal). Zaragoza. Fotografías de Carmen M. Samper, 2008.

*Pág. 292*

55. Vladomir Tatlin. *Contra-Relieve en ángulo*, 1915.

Hierro, cinc y aluminio.

78,7 x 152,4 x 76 cm.

*Pág. 296*

56. Esquina del patio interior de la antigua Escuela de Arte de Zaragoza, situada en la Plaza de los Sitios. Los ventanales de este edificio son una parte de la singularidad del mismo. Carmen M. Samper, 2008

*Pág. 298*

57. El Lissitzky. *Prounenraum (Proun Room)*. 1923;

Reconstrucción, 2010

*Pág. 299*

58. Alacena rinconera de Labazury

Fotografía, 2010.

<http://habitantesdelanada.blogspot.com.es/2010/04/masos-de-labazuy.html>

Pág. 300

59. Sol LeWitt. *Corner Piece 4*, 1976

Escultura Minimalista

John Weber Gallery, New York

Pág. 302

60. Pello Irazu, en la exposición *El muro incierto*, 2015

Sala Alcalá 32, Madrid.

Pág. 303

61. Cenote maya en la península del Yucatán. México

Pág. 311

62. Moneda romana que representa a Jano.

Pág. 313

63. El Ogro "Ogni pensiero vol" / Foto: RSA

Parque de los Monstruos (Bomarzo, Italia)

<http://www.andalan.es/?p=6502>

Pág. 320

64. Chapa esmaltada con la imagen de Nuestra Señora de Coromoto

En la puerta de acceso a una vivienda de Albarracín (Teruel)

Fotografía: Carmen M, Samper, 2008

Pág. 321

65. Marcel Duchamp. *Puerta: 11 rue Larrey*, 1927.

D'HARNONCOURT, Anne, McSHINE, Kynaston (eds.), MoMA, New York, 1989, p. 305.

Pág. 325

66. Robert Delaunay. *Les fenêtres simultanées sur la ville*. 1912.

Óleo sobre lienzo

46 x 40 cm

Museo Hamburger Kunsthalle

Pág. 329

67. Robert Doisneau. *La mirada de soslayo*, París, 1948

Tres fotografías en blanco y negro.

Pág. 337

68. Yoshioka. Escaparate para la Maison Hermès. Tokio.  
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3153609>  
Pág. 339

69. Christo. *Escaparate. Proyecto (Store Front Project)* 1964.  
Madera, plexiglás, tejido, papel de envolver, lápiz, alambrada de acero, cartón,  
luz eléctrica y pintura de esmalte. 160 x 125,7 x 10 cm  
Colección Bob Lija. Londres.  
Pág. 345

70. Christo. *Escaparate. Proyecto (Store Front)* 1964.  
Madera, plexiglás, pintura al esmalte, metal, tejido y luz eléctrica  
210 x 225 x 35 cm  
Colección Jeanne-Claude Christo. Nva. York, con Madeleine y Dominik Keller, Zurich  
Pág. 345

71. Seis escaparates, 1963  
Por iniciativa de El Corte Inglés. Madrid.  
Pág. 346

72. *Por la puerta de atrás I y II*. 2010  
(Detalle). Fotografía: Celeste Dolz.  
Escultura en hierro oxidado, pátina y esparto.  
112 x 21 x 50 cm  
Pág. 405

73. *Subida al Carmen*, 2010  
Hierro, pátina de óxido y pigmento  
100 x 59 x 72 cm  
Seleccionada III Bienal Arte de Contemporáneo Comarca de Andorra/S<sup>a</sup> de  
Arcos  
Pág. 407

74. Imágenes de texturas relacionadas con la representación de la superficie del  
muro. Aparecen fragmentos y vistas de piezas incluidas en la serie Espacios de  
la espera: Ventanuco, Ventanas, Entra frío, Y detrás de la ventana había un árbol.  
Pág. 411

75. *Le coin à l'envers*, 2011.  
Intervención en la sala de Carmen M. Samper, 2011.  
297x12x12 cm. Fotografía: Holga Méndez.  
Sala de exposiciones de la Escuela de Arte de Teruel.  
Exposición: *La poética del espacio*.  
Pág. 414

76. Carmen M. Samper. *Huecos de ventana*, 2010

Fotografía digital

Pág. 416

77. *Y detrás de la ventana había un árbol/ El nido abandonado*, 1999

Hierro, masilla, esparto y piedras

37 x 33 x 15 cm

Pág. 417

78. *Alféizar con paloma*, 2001

Hierro oxidado, piedra, malla y pigmento.

Fotografía: M. Angeles Pérez.

Propiedad de la Fundación Teruel s. XXI

Pág. 418

79. Invitación para la exposición *Hilando palabras*

Fotografía: Celeste Dolz.

Pág. 422

80. *Instalación Hilando Palabras*, 2010

Hierro, alambre, papel, luces, canillas. 3 x 2 m

Espacio Ventana Abierta, Escuela de Arte de Teruel

Pág. 423

81. *Umbral*, 2010

Hierro oxidado y espejo

44 x 33 x 15 cm

Propiedad de Paola Elizalde Martínez.

Pág. 425

82. *Por la puerta de atrás I*, 2010 (detalle)

112 x 21 x 50 cm.

Hierro, masillas y esparto.

Pág. 426

83. *Entra frío*, 2002

Hierro oxidado y pátinas

37 x 34 x 6 cm

Pág. 429

84. Ventanas del edificio del Centro Cívico Delicias (Zaragoza).

Torre de ampliación del Antiguo Mercado de Pescados.

Fotografía de Carmen M. Samper, 2014

Pág. 431

85. Antón Pilgram, (autorretrato procedente de la Ornamentación del púlpito), 1515  
Piedra. Catedral de San Esteban. Viena.

*Pág. 432*

86. Pintura de la Capilla privada del Palacio Episcopal de Albaracín (Teruel)  
Fotografía de Carmen M. Samper, 2008

*Pág. 432*

87. *Ventanuco*, 2001

Hierro oxidado, pátina y tiza

34 x 35 x 15 cm

*Pág. 433*

88. *El tragaluz*, 2010

Hierro oxidado y alambre

50 x 52 x 33 cm

*Pág. 434*

89. *Ventana*, 2001

Hierro oxidado y pigmento

64 x 56 x 14 cm

*Pág. 435*

90. *La ventana y su sombra*, 1999

Hierro. Pátina de óxido y pigmentos

67 x 59 x 72 cm

Áccesit III Bienal de la Comarca de Andorra/ Sierra de Arcos (Teruel)

*Pág. 436*

91 *Medianeras*, 2011, del director argentino Gustavo Taretto.

*Pág. 438*

92. Díptico del primer escaparte. Diciembre de 2013

*Pág. 441*

93. Escaparate 1. **250 m<sup>2</sup> de alquiler** (desde diciembre de 2013).

Ubicado en el Pasaje, junto a la calle del Tozal. Teruel

*Pág. 442*

94. Escaparate 2. **La lluvia y Mallarmé** (desde febrero de 2014).

Ubicado en el Pasaje, junto a la calle del Tozal. Teruel

*Pág. 443*

La ventana. Referente en el arte contemporáneo  
Aportaciones a la escultura desde un proyecto personal

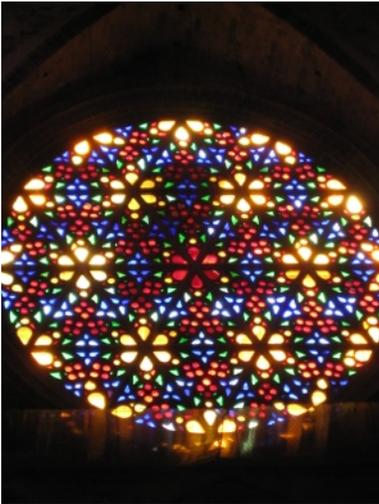
95 y 96. Imágenes para la elaboración del cartel como parte de la memoria de la instalación “La lluvia y Mallarmé”.

En la página siguiente, un detalle de las letras en vinilo y su proyección de sombras en el interior de la vitrina o escaparate.

*Págs. 444, 445*

## Glosario

Por medio de las palabras, y el sentido que la cultura les otorga, la ventana reúne una serie de aspectos que van de lo más trágico (como “condenar” una ventana) a la luz espiritual que emanan las vidrieras de colores.



Imágenes de las vidrieras de la Catedral de Palma de Mallorca.  
Fotografía: Carmen M. Samper, 2010.

Indagar entre las palabras nos conduce por las diversas aportaciones que la tradición y la experiencia han ido proporcionando al lenguaje. Las expresiones que, junto al significado de las palabras, recogen los diccionarios derivan de la introducción de estos términos en el habla. Esta recopilación de expresiones y conceptos abren un capítulo sobre el hueco que da luz a la ceguera del espacio que cierra el muro; son aspectos interesantes a tener en cuenta, distintos del lenguaje estrictamente técnico utilizado en arquitectura.

El verbo latino *venire* (*venio*, -is) equivale al español venir, pero los autores clásicos le habían dado una amplia gama de significados, tales como “avanzar”, “atacar”, “nacer” (el sol o un astro), “resultar” (en el sentido de “ser producto de una operación aritmética”). El supino de *venio* es *ventum*, de donde procede *ventus*, -i (viento) y también ventura y aventura.



Muro de alabastro en el Centro de Historias de Zaragoza.  
Fotografía: Carmen M. Samper, 2010

La ventana permite el paso de la luz y facilita la ventilación de los interiores gracias a ocupar el vano que traspasa la opacidad del muro. Al ocupar una abertura se precisaba de una serie de medios para cerrar el hueco, que de otra forma haría inhóspitas las habitaciones de las casas y el resto de las construcciones que nos sirven de cobijo o almacén. Se buscaban materiales con cualidades traslúcidas, como el pergamino o el alabastro, hasta consolidar la utilización del vidrio que aportó la transparencia y nos permitió observar desde dentro, lo que sucedía en el exterior de la vivienda.

Para ubicarnos brevemente en su evolución tomamos nota del *Diccionario visual de términos arquitectónicos*, coordinado por Lorenzo de la Plaza, y que nos permite recorrer su larga historia:

(...) sus formas mantienen una estrecha relación con las técnicas constructivas de los muros, siendo reducidas en el Románico, donde las gruesas paredes no soportaban los vanos, y muy grandes en el Gótico, donde la fuerza del muro se descarga en el arbotante. Esto favoreció la creación de elaboradas vidrieras de cristal emplomado: E cambio, la arquitectura islámica se caracterizó por estructuras perforadas de hierro, madera, mármol u otros materiales. Existe una amplia variedad, aunque predomina la rectangular.

En los inicios del Renacimiento adquirió relevancia la bífora, regular y armónica, la serliana y paladina. En el siglo XVII, el coronamiento ganó protagonismo hasta convertirse e una segunda abertura, enmarcada por una cornisa de variadas formas que aumentaba la luminosidad. En el norte de Europa fueron comunes “bay-windows”, una especie de galerías que acabarían por difundirse por Estados Unidos. En el XIX, las nuevas exigencias del Art Nouveau llegaron a soluciones muy osadas que rompía la rectangularidad. En el XX, las profundas innovaciones modificaron su concepto y su morfología (Le Corbusier y su experimentación en 1920 con la rasgada), llegando al acristalamiento integral de un edificio con muro-cortina (curtain wall). El término también designa la hoja u hojas que cierran el vano.<sup>268</sup>

Pero ampliemos el abanico de significados que este término arquitectónico posee en nuestro idioma consultando el Diccionario de la Real Academia de la Lengua:

**Ventana** (Del lat. *ventus*).

1. f. Abertura más o menos elevada sobre el suelo, que se deja en una pared para dar luz y ventilación.
2. f. Hoja u hojas de madera y de cristales con que se cierra esa abertura.

---

<sup>268</sup> Lorenzo De la Plaza, *Diccionario Visual de Términos Arquitectónivos* (Madrid: Cátedra, 2008), 405.

3. f. Cada uno de los orificios de la nariz.

4. f. Inform. Espacio delimitado en la pantalla de un ordenador, cuyo contenido puede manejarse independientemente del resto de la pantalla.

Arrojar, o echar, algo por la ~.- 1. locs. verbs. Desperdiciarlo o malgastarlo.

2. locs. verbs. Desaprovechar una oportunidad.

Estar alguien asomado a buena ~, o a buenas ~s.- locs. verbs. coloqs.

Estar cerca de obtener una herencia o de entrar en una dignidad o empleo.

Hablar alguien desde la ~.- loc. verb. U. para dar a entender la facilidad con que algunos, estando en seguro, juzgan y murmuran de quienes se hallan en algún conflicto o peligro.

Hacer ~ una mujer.- loc. verb. Ponerse a ella para ser vista.

Salir alguien por la ~.- loc. verb. Salir desgraciadamente de un lugar o negocio.

Tener alguien ~ al cierzo.- loc. verb. coloq. Tener mucha vanidad u orgullo; ser propenso a resoluciones enérgicas o airadas.

Tirar alguien a ~ conocida, o señalada.- locs. verbs. coloqs. Hablar de alguien embozadamente, pero de modo que se conozca de quién se trata.

Pero, más allá de la definición y de las expresiones, una serie de términos enriquecen este campo lingüístico lleno de signos entrelazados que nos hablan de sensaciones, de personas, de espacios habitados, de vida y también de olvido.

La ventana lleva consigo conceptos que guardan relación con su forma, con los elementos vinculados a su función, además de las numerosas expresiones que contienen este término para expresar ciertas situaciones. Para ello, nada mejor que consultar el Diccionario del Uso del Español de María Moliner donde podremos apreciar ciertas curiosidades como la definición de ventanero frente a la mujer ventanera.

Otras acepciones han sido consultadas en el **Diccionario del Uso del Español de María Moliner**.

**Vacío, -a** (del lat. «vacivus»)

1 («de») adj. Se aplica al recipiente o espacio que contiene solo aire o no contiene la cosa de que se trata: ‘Una botella vacía. Una habitación vacía’ (sin

muebles). Sin gente o sin habitantes: ‘La calle estaba a esa hora vacía. La casa tiene todas las persianas echadas, como si estuviese vacía’. Se emplea hiperbólicamente con el significado de «poco lleno»: ‘El teatro estaba vacío’.

**Ventana** (del lat. «ventus»)

1 f. Abertura de forma regular dejada o practicada en un muro para que el interior se comunique con el exterior.

2 En lenguaje informal se puede emplear para describir o designar cualquier \*abertura de forma semejante. Ventanilla de sobre.

3 Armazón compuesta de un marco y una o más puertas, con que se cierra la abertura de la ventana.

4 Ventana de la nariz.

5 Inform. Área rectangular de la pantalla de un ordenador en que aparece una aplicación o documento. Maximizar, minimizar.

Doble ventana. La que tiene dos cristales paralelos con una cámara de aire en medio para conseguir un mejor aislamiento térmico y sonoro.

Ventana de guillotina. Aquella en que la puerta con que se cierra y abre corre verticalmente por unas correderas.

V. de la nariz. Cada uno de los orificios de ésta.

Arrojar [echar, tirar] una cosa por la ventana. 1 \*Derrocharla o \*desperdiciarla.

2 \*Malograrla, no aprovecharla o dejar pasar la oportunidad de tenerla.

V. «echar [o tirar] la casa por la ventana».

Salir alguien por la ventana. Salir malparado de un lugar o negocio.

**Ventanaje** m. Conjunto de ventanas de un edificio.

**Ventanal** m. Ventana grande; por ejemplo, cerrada por más de dos hojas.

**Ventanazo** m. Golpe dado por una ventana al cerrarse violentamente. O al ser cerrada por alguien con \*enfado o en señal de \*desprecio para una persona que está fuera.

**Ventanear** intr. Asomarse con frecuencia a la ventana o estar mucho tiempo asomado a ella.

**Ventaneo** m. Acción de ventanear.

### **Ventanero, -a**

1 m. El que construye ventanas.

2 adj. y n. f. Se aplica a la mujer demasiado aficionada a asomarse a la ventana para ver o ser vista.

adj. y n. m. Se aplica al hombre que mira mucho a las mujeres que están asomadas a las ventanas.

**Ventanilla** f. Dim. frec. de «ventana». Se aplica a la abertura cerrada con cristales que tienen en los laterales los coches, trenes y otros vehículos. Se aplica particularmente a las que no hacen el oficio usual de las ventanas. Por ejemplo, la abertura rectangular, tapada con un material transparente, que llevan algunos sobres para dejar ver la dirección, escrita en la misma carta. Ventana. Y, especialmente, a las utilizadas para comunicar con el público en las \*oficinas, despachos de billetes, etc.



*Desde la ventanilla del tren.*

Fotografía: Carmen M.Samper, 2010.

**Ventanillo, ventano o ventanuco** m. Ventana pequeña.

### **Ventilación**

1 f. Acción de ventilar [se].

2 Posibilidad de ventilarse un recinto: 'Un cuarto sin ventilación'.

3 Corriente de aire que se establece al ventilarse un recinto.

4 Abertura que sirve para ventilarse una habitación.

5 Instalación para renovar el aire en un recinto.

V. «chimenea de ventilación».

**Ventilador** (del lat. «ventilator, -oris»)

1 m. Aparato, compuesto generalmente de una rueda giratoria con aspas, que mueve el aire produciendo con ello sensación de frescor.

2 Abertura que se deja en una habitación para que se renueve el aire sin necesidad de abrir las verdaderas ventanas.

**Cortina** (del lat. «cortina»)

1 f. Cortinal.

2 («Correr, Descorrer, Alzar, Levantar, Bajar, Echar») Pieza de tela que se cuelga como \*adorno o para abrigo detrás de las puertas o ventanas, para separar dos partes de una habitación, delante de los escenarios, ocultando una cama, etc.

3 Se aplica a algunas cosas que \*ocultan lo que está tras ellas de manera semejante a una cortina: ‘Cortina de fuego [o humo]’.

4 \*Dosel bajo el cual estaba el sitial del rey en la capilla real.

5 Fort. Lienzo de muralla comprendido entre dos baluartes.

6 \*Dique.

7 (inf.) En las tabernas, residuo de \*vino u otra bebida que dejan en la copa los bebedores.

**Cortina de agua.** Masa muy densa de lluvia.

**C. de hierro** (Hispan.). Telón de acero.

**C. de humo.** Mil. Humareda que se provoca para ocultarse del enemigo. □ Se usa en sentido figurado para referirse a algo que se utiliza para ocultar otra cosa.

**C. de muelle.** Mar. Muro de sostenimiento hecho a la orilla de un río o del mar para habilitarlo como lugar de carga y descarga. ▸ \*Dique.

**Correr la cortina.** Se emplea generalmente en primera persona de imperativo, o con «más vale» o expresión semejante, como invitación a \*callar o a no hablar de cierta cosa: ‘Corramos la cortina...’ ▸ \*Encubrir.

**Descorrer la cortina.** \*Descubrir o \*mostrar algo que se mantenía oculto o reservado.

Lo de detrás de la cortina. Lo que queda oculto en un asunto y sólo es conocido por los que intervienen en él. P Intriga.

V. «sumiller de cortina».



*Ventanucos de Albarracín.*

Fotografía: Carmen M. Samper, 2010

### **Persiana** (del fr. «persienne»)

1 f. Cierre que se coloca en las \*ventanas, balcones, etc., formado de listones entre los que quedan rendijas por las que puede pasar el aire pero poca luz; se emplean principalmente para interceptar la luz directa del Sol. P Cancel.

2 Cierta \*tela de seda con dibujo de flores grandes hecho en el mismo tejido.

**Persiana enrollable.** Persiana en que las tablillas están enlazadas por cordeles, cadenillas o piezas metálicas articuladas, y se pueden enrollar para levantarlas tirando de una cuerda o bien de una cinta que se enrolla automáticamente en un carrete o disco adecuado, a medida que se va tirando de ella para levantar la persiana.

**P. veneciana.** 1 Antes, persiana enrollable. 2 Ahora, persiana moderna formada por tiras delgadas de aluminio, ligeramente curvadas en sentido longitudinal, que quedan superpuestas y apretadas cuando la persiana está subida.

Enrollarse como una persiana (inf.). Extenderse demasiado al hablar, aburriendo al interlocutor.

**Falleba** (del ár. and. «allába»)

1 f. Dispositivo para cerrar ventanas y puertas consistente en una varilla sujeta con anillas o abrazaderas a lo largo del borde de una de las hojas, con una manivela con la que se puede hacer girar o correr y engancharse por sus dos extremos en los correspondientes huecos de la parte superior e inferior del marco. P Cremona, españoleta.

2 \*Manivela con que se maneja ese dispositivo.

**Frailero, -a**

1 adj. De fraile.

2 Muy amigo de frailes o relacionado con ellos.

3 Carp. Se aplica a la \*ventana que lleva un postigo detrás de los cristales, sujeto a la misma hoja.

4 adj. y n. f. Se aplica a las camas de tamaño intermedio entre las llamadas «de uno» y las «de matrimonio».

V. «hierba frailer».

**Saetera** (de «saeta»)

1 f. Fort. \*Aspillera: abertura en el muro, por la que se dispara.

2 \*Ventanilla estrecha.

**Celosía** (de «celoso») f. Enrejado tupido de listones de madera que se pone en las ventanas u otro sitio para celar el interior o lo que hay al otro lado. Romanilla. \*Cancel. \*Cierre. \*Pantalla. Cualquier estructura formada por barras o listones que se entrecruzan diagonalmente.

A través de los distintos diccionarios consultados hemos conseguido recopilar información sobre los términos que guían y son parte de este estudio. Con ellos, hemos presentado el panorama más rico que hace referencia a la ventana y todos aquellos elementos vinculados a su apertura. Por ello, partiendo de la idea de abrir un hueco en el muro para que entre la luz y el aire a las construcciones, su evolución conlleva rasgos estilísticos y soluciones formales para mitigar las dificultades que conlleva su práctica. El uso ha precisado las aportaciones de elementos variados para mitigar la fuerza del sol y el viento, las formas de adaptarse a la arquitectura de cada lugar o dar soluciones para ser más funcionales.

Otras aportaciones más recientes nos la facilita el arquitecto Ignacio Paricio y en ellas nos habla de:

LAS PROTECCIONES DEL HUECO<sup>269</sup> .- 1. Las transformaciones de la ventana podrían dibujar la historia de la arquitectura de este siglo. Han cambiado sus formas, sus materiales y sus proporciones en la fachada. Pero la transformación más radical ha sido probablemente la que ha supuesto la pérdida de todos sus complementos. La ventana se ha desnudado de todas sus protecciones hasta quedar reducida a un mínimo y escueto acristalamiento. Los complementos de la ventana burguesa formaban a fines del XIX un completísimo paquete de recursos con los que podía diseñarse el filtro más adecuado para cada estación, cada actividad, cada momento del día.

2. *Albenda*, la voz que encabeza este artículo, nos recuerda uno de los más modestos, pero también uno de los más eficaces recursos para la protección del hueco: la cortina de lino dispuesta en el interior de la ventana para reflejar la radiación solar e impedir su paso hasta el interior del edificio gracias a su trama y color (recuérdese que el efecto invernadero sólo afecta a la radiación emitida por el cuerpo y no a la reflejada). La RAE la define como una “colgadura de lienzo blanco usada en lo antiguo, con adornos a manera de red o con encajes de hilo...”. Su origen está en la voz árabe de estandarte o bandera. Bien, puesto que todos estos temas han sido tratados ya en el primer tomo de esta serie, La protección solar, aquí sólo comprobaremos el paralelismo entre la reducción de esos complementos del hueco y al de nuestro vocabulario para referirnos a ellos. Este capítulo recorrerá todas las protecciones perdidas, o ignoradas, y reivindicará un análisis más serio de las exigencias del hueco en la cultura y en el clima mediterráneo.

3. Pero procedamos ordenadamente y acerquémonos a esa ventana de nuestros abuelos. Imaginemos una ventana acristalada formada por una o más hojas

---

<sup>269</sup> Ignacio Paricio, *Vocabulario de arquitectura* (Zaragoza: Bisagra, 1999), 9 y ss.

practicables, es decir, que pueden abrirse. El acristalamiento permite la generosa entrada de luz pero el primer complemento será el que haga posible el oscurecimiento de la habitación. La solución son unos tableros de madera que se articulan sobre la misma hoja y que tapan los vidrios. Pueden disponer por dentro o por fuera de las hojas. Si bien la disposición interior es más cómoda para la manipulación de las hojas, la exterior proporciona más seguridad para el vidrio. Los diccionarios son confusos a la hora de distinguir entre las voces que se utilizan para nombrar ambas soluciones, pues se alternan las voces que las localizan en el exterior y las que las sitúan en el interior, o bien se muestran ambiguas al respecto.

4. *Postigo* es la voz más interesante y la más claramente localizada en el interior de la ventana, (del latín *posticum*, formado con *post*, detrás). Sin embargo, para muchos es sinónimo de contraventana, que aunque para Matallana debería estar siempre en el exterior, para la RAE tanto puede estar dentro como fuera del vidrio. Se usa menos, pero es también interesante, la voz “abatidor”, que alude al gesto del tablero que cae sobre la luz reduciendo su intensidad. El abatidor puede utilizarse también como captador de luz si su intradós está forrado de un material reflectante y si el giro se hace de manera que se pueda conseguir la reflexión adecuada. Las estrechas calles del casco antiguo barcelonés todavía tienen testimonios de esos viejos reflectores.

5. El postigo tenía muchas otras funciones además de las referidas de oscurecimiento y protección del vidrio: reducía notablemente las pérdidas térmicas nocturnas al formar una cámara de aire con la hoja y contribuía eficazmente a la protección acústica y a la seguridad. El Torroja cita “pernicho” como sinónimo de postigo y la RAE considera puertaventana como idéntica a contraventana.

6. Cuando hoy hablamos de una ventana corredera nos referimos siempre a la hoja que se desplaza en su propio plano, pero originalmente la corredera era “la tabla o postiguillo de celosía que corre de una parte a otra para abrir o

cerrar” (RAE). Matallana confirma la antigüedad de esta acepción: “tabla que se corre para cerrar una puerta o ventana”.

7. En las buenas carpinterías, y para poder controlar mejor la iluminación, se podían abrir algunos elementos cuarterones porque se trataba de uno de los paneles del mismo nombre que formaban el postigo. Antiguamente era habitual hacer practicable un cuarterón de los más altos del postigo de manera que se conseguía una eficaz entrada de luz sin pérdida de intimidad. A ese elemento se le llamaba lucero, por razones evidentes: “postigo o cuarterón de las ventanas por donde entra la luz” (RAE).

8. Como ha podido adivinarse, el principal inconveniente del postigo o contraventana es su radicalidad. Cuando está cerrado no entra nada de luz y nos e percibe lo que pasas en el exterior. Un elemento bellísimo va a resolver el problema permitiendo matizar el exceso de luz y ver sin ser visto: la celosía (de celos) o “enrejado de listoncillos de madera o de hierro que se pone en las ventanas de los edificios y otros huecos análogos para que las personas que están en el interior de la casa vean sin ser vistas” (RAE). La celosía, jemesía dice algún vocabulario, es la solución por excelencia para un hueco de planta baja que se abre a un espacio público, pues permite una perfecta combinación de intimidad, visión y ventilación.

9. Cuando la celosía forma un paramento horizontal de cierta longitud se llama romanilla, “cancel corrido a manera de celosía que se usa en las casas de Venezuela, principalmente en el comedor” (RAE), y cuando cierra por completo todos los paramentos de un balcón o mirador se llamaba ajimez (del árabe: lo expuesto al sol), pero este nombre se ha trasladado modernamente a la ventana geminada (P), que veremos en otro lugar. Para el Torroja la voz \*mucharabí es sinónima del antiguo ajimez: “balcón que sobresale al exterior, cubierto por celosías de madera”.

10. Pero la celosía presenta la incomodidad de impedir una relación directa con el exterior, pues forma una especie de reja difícil de admitir en muchos locales contemporáneos. Su sustituto es la persiana, la celosía que puede retirarse del hueco e incluso graduar su opacidad: “especie de celosía compuesta de un bastidor con varias tablillas movibles de modo que entre el aire y no el sol” (MT). El sistema de manipulación da nombre a los diversos tipos de persianas: la más tradicional es la que se forma disponiendo tablillas inclinadas dentro de una hoja practicable y que en algunos lugares se llama “mallorquina”.

11. Para ocupar menos espacio se utilizó mucho a fines del XIX el plegado de varios marcos verticales hacia los lados del hueco; se trata de la persiana de \*librillo que caracteriza la vivienda de nuestros ensanches:”se aplica a la hoja de una cuerda o ventana que se dobla girando, y en la cual hay otra colgada que gira igualmente que ellas superponiéndose esta parte de la hoja a la otra” (MT). Es una pena que la RAE sólo reconozca el librillo del papel de fumar.

12. En construcciones anteriores o en ambientes rurales, la persiana estaba casi siempre formadas por tablillas sin marco, unidas por cadenillas o alambres que permitían el enrollado del conjunto en la parte superior del hueco. Es la tradicional persiana de cuerda. A partir de los años veinte se difunde en ambientes urbanos la persiana enrollable manipulable desde el interior con una cinta y con recogida oculta en un \*bombo o cajón situado bajo el dintel, se denomina capialzado (el significado de esta voz se estudia en el capítulo Telar).

13. Las tablillas a que nos estamos refiriendo eran de madera pero hoy se están construyendo con plásticos (PVC) o con aluminio, y se suelen llamar lamas. Si las lamas son fijas, como hemos supuesto hasta ahora, el control de la luz y la visión serán escasos. Para poder ver el exterior sin abrir por completo la persiana se utilizó una solución que recibe el nombre de frailer. En realidad es un nombre genérico para todos los elementos practicables dentro de una hoja que también lo

es. Incluiría por lo tanto el cuarterón, pero el frailer se ha identificado un poco más con los elementos de celosía o de persiana. Pueden verse fraileros en persianas de cierto tamaño y sobre todo en celosías fijas.

14. Pero para conseguir un control completo de la luz y la visión, tendremos que recurrir a la persiana de lama móvil. Algunas son idénticas a las descritas como de marco practicable o de librillo, pero otras aportan soluciones especiales, como la veneciana. Se trata de una persiana formada por tablillas muy finas colgadas de unos hábiles cordoncillos que permiten tanto el apilado de las lamas en la parte superior de la ventana como su libre orientación en cualquier posición del desplegado. Esta persiana ha sido muy utilizada en el Levante y el sur de España. Hoy esta encontrando un nuevo desarrollo con las modernas lamas de aluminio y los sistemas mecánicos de plegado.

15. La veneciana se recogía en el dintel tras una pieza muy ornamentada: la guardamalleta, una lámina de madera calada, chapa perforada o, incluso, de fundición (...).

16. No podemos cerrar las protecciones contra el sol sin mencionar el galicismo “brisoileil”. No lo citan muchos diccionarios (...) que utilizo elementos constructivos como vuelos horizontales o paramentos verticales para impedir que el sol llegase a la ventana.

17. A estos elementos constructivos se añadían otros de carácter más doméstico, como las pesadas cortinas que complementaban definitivamente la protección nocturna contra el frío, o como los inefables visillos que matizaban la transparencia de los vidrios. Los tejidos han tenido una misión protectora más importante de lo que hoy creemos. María Moliner, cuando los define, hace mención a ello (cortina: “pieza de tela que se cuelga como adorno o para abrigo”; colgadura: “tela que se pone colgando para adorno o para evitar el paso del aire”). Las eficaces cortinas

penden en unas guías ocultas tras una caja de madera forrada de tela, la galería, y se recogen lateralmente con el alzacortinas que cuelga de un gancho fijo a la pared. El visillo, por fin, impide la visión desde el exterior y tamiza la luz.

Esta recopilación de términos es la más amplia y específica que he consultado a lo largo de los años. Recoge términos en vías de extinción, algunos que por su mal uso se le aplican acepciones equívocas o se han modificado con el uso como sucede con “ajimez”.

**CELAJE. Pág. 23 y ss.**

### **LOS NOMBRES DE LAS VENTANAS.**

(...) en este capítulo trataremos una parte del edificio tan concreta que está reducida a un solo elemento, pero es éste tan rico y con tantos matices (...). Se trata de la ventana, el elemento constructivo más importante de la arquitectura, la negación del muro. Construir es levantar muros y cubiertas que encierran espacios, unos espacios que no son habitables hasta que no perforamos esas envolventes para buscar toda la luz, la ventilación y las vistas que el exterior puede darnos. Y hoy más que nunca, la búsqueda de la transparencia y la liviandad hace que se pueda decir que el hueco es ya la materia misma, y casi la única, de la construcción y la arquitectura.

Los variados nombres de la ventana aluden a sus diversas propiedades. De ellas, la más importante, sin duda, es la de llevar luz a las habitaciones. Imagínese lo que pudo significar una entrada de luz en una cueva o en un sótano oscuro. Ese lujo de tener luz en un espacio protegido de las inclemencias del tiempo justifica que el lucero, “postigo o cuarterón practicable por donde entra la luz” (RAE), comparta el nombre con un planeta más rutilante que las estrellas, Venus, el lucero del alba.

Entre las ventanas de la cubierta, o podemos olvidar la mansarda que se sitúa en el faldón inferior de un tejado de este tipo (véase Hastial) y la más moderna guardilla, abertura hecha en el tejado, cubierta con una pequeña construcción que

tiene forma de casita, provista de ventana en su parte delantera” (MM); la RAE la acepta como buhardilla.

En posición cenital, que privilegia la luz sobre todas las demás facultades de la ventana, se halla el evidente tragaluz. Más importante la claraboya, la poética *claire voie*, camino de la luz, techo de cristales, sobre una caja de escalera (MM).

Por su tamaño la ventana adopta muchos nombres, pero el diccionario recoge el grande, ventanal, y el pequeño, ventano.

Cuando la ventana llega al suelo de la habitación es balconera. El mirador, que es sinónimo de cierro, “mirador, balcón encristalado”, (RAE).

Para ver sin ser visto y seguramente de esta forma proteger la intimidad, se construyeron las celosías. La voz *ajimez* describía, hasta el siglo XIX, una ventana a la que se adosaba un cajón de celosías para poder mirar incluso hacia los lados. Otras ventanas, por motivos de seguridad, hacen posible que se pueda observar al visitante sin permitir a éste ni el mínimo atisbo del interior, y han dado lugar a todas las pequeñas aberturas en las puertas de acceso que se llaman mirilla o ventanillo: “ventana pequeña o abertura redonda o de otra forma, hecha en la puerta exterior de las casas y resguardada por lo común con rejilla, para ver la persona que llama, o habla con ella sin flanquearle la entrada” (RAE).

La ventana tiene un papel fundamental en la composición de la fachada, y por ello ha adoptado formas diversas y ocupado lugares significativos que han dado lugar a otras tantas voces específicas. De entre los elementos acristalados destaca la *mezina*, según el Torroja “el hueco *apaisado* o ventana que hay en los áticos, *sotabancos*, etc,” y para Matallana “el vano que sirve de ventana en los áticos o sobrados y es más ancho que largo”.

La agrupación ordenada de huecos también recibe el nombre de *andana*, “la fila de ventanas o balcones que cada piso o alto de un edificio sigue una línea horizontal” (MT).

Sobre las puertas interiores o exteriores es habitual colocar una ventana que ilumina el local aunque la puerta esté cerrada. El *montante* (MT), que se llama

luneta cuando tiene forma semicircular (MM). Una función muy particular es la de la ventana abierta para escuchar sin ser percibido; es la escucha: “la ventana pequeña que había en las salas donde se reunían los consejos en palacio, por la que el rey podía escuchar lo que se trataba in ser visto” (MM).

La trampilla en el suelo permite mirar el piso inferior.

Para ventilar los locales, el respiradero, por donde entra y sale el aire, o buhedera, “tronera, agujero”.

En muro de defensa la saetera, “ventanilla estrecha de las que se suelen abrir en la escalera y en otras partes” (RAE) o muy pequeñas como troneras; “ventanas pequeñas estrechas por donde entra escasamente la luz”.

Celaje, le voz que encabeza el capítulo al que hacemos referencia, alude como dice el arquitecto zaragozano Ignacio Paricio Ansuategui, a alguna forma de protección. Celar es encubrir, ocultar, y celada, la pieza de la armadura que protegía la cabeza dejando descubierta la cara.



