

Antonio López en *El sol del membrillo*:
una lección de arquitectura

Francisco J. Nieto Edo



Tesis Doctoral

Director: Jorge Torres Cueco



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

Departamento de Proyectos Arquitectónicos
Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Otoño 2015

Antonio López en *El sol del membrillo*:
una lección de arquitectura

**Antonio López en *El sol del membrillo*:
una lección de arquitectura**

Francisco J. Nieto Edo

Tesis Doctoral

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

Antonio López en *El sol del membrillo* :
una lección de arquitectura

Francisco J. Nieto Edo

Tesis Doctoral

Director: Jorge Torres Cueco

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
Departamento de Proyectos Arquitectónicos
Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Otoño 2015

ÍNDICE

PREÁMBULO	12
A PROPÓSITO DE LA MEMORIA	20
El resplandor de las sombras	
Memoria cultivada	33
Casa de viviendas <i>Il Girasole</i>	
Memoria funcional	45
Escuela de Ingeniería de la Universidad de Leicester	
Memoria colectiva	61
Mercado Municipal de Santa Maria da Feira	
Memoria de luces y sombras	75
Primera Iglesia Unitaria (Rochester)	
Memoria y olvido	97
Iglesia de San Pedro (Klippan)	
A PROPÓSITO DE LA ENTEREZA	110
Entre la pintura y el dibujo	
Forma entera	115
Fosse Ardeatine	
Horizontal con vertical	133
Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo	
Figuración abstracta	149
Rehabilitación y ampliación del Ayuntamiento de Göteborg	
Hacia la compacidad	173
Casa-estudio Luis Barragán	
La disciplina del dibujo	197
Ópera de Sídney	
A PROPÓSITO DE LA REALIDAD	216
La materia tiempo	
Realidad bastante	219
Plaza de la Trinidad (San Sebastián)	
Moderna tradición	233
Unidad vecinal «El Taray»	
Realidad y ficción	251
Fábrica de transformadores Diestre	
Todas las casas	267
Casa Lucio Muñoz	
Arte del buen hacer	283
Facultad de Geología de la Universidad de Oviedo	
CODA	308
<i>Cydonia oblonga</i>	315
Bibliografía	317
Créditos de las ilustraciones	329

A ti, como todo



«Vosotros, los que queréis ser Arquitectos, empezad por ser pintores».

Claude-Nicolas Ledoux,
*La arquitectura
considerada en relación con el arte,
las costumbres y la legislación*

«Toda estética es una antigua ética».

Rafael Sánchez Ferlosio,
Campo de retamas

«La poesía cambia con el tiempo pero sólo, como el tiempo mismo, para volver al punto de partida».

Octavio Paz,
El fuego de cada día

«Este recelo platónico perdura en las palabras de Clemente de Alejandría, hombre de cultura pagana: “Lo más prudente es no escribir sino aprender y enseñar de viva voz, porque lo escrito queda”».

Jorge Luis Borges,
Del culto de los libros



1

1. Cartel de El sol del membrillo (1992) de Víctor Erice.

PREÁMBULO

Vi por primera vez *El sol del membrillo* en 1993, el año de su estreno oficial en las salas de cine. Es esta una de esas películas que ves arrellanado en la butaca, inmóvil, absorto. Durante la proyección, los espectadores a tu alrededor se desvanecen, se convierten en figuras, y presumes que ponen la cinta solo para ti. En las películas de las que hablo, cuando finalizan los títulos de crédito y se encienden las luces de la sala, te levantas reacio del asiento y echas a andar hacia la salida despacio y en silencio; sientes hallarte en estado de plenitud, mezcla de alegría contenida, placentera aunque secretamente vana, y un impulso íntimo, impreciso, cuya prospectiva ignoras.

En el transcurso de estos años, he vuelto a ver *El sol del membrillo* muchas veces, siempre con igual emoción, sin que la insistencia en todo este tiempo haya mermado mi capacidad de sorpresa. Y en cada ocasión me sobrecoge la misma inquietud, una sospecha que ha ido creciendo desde aquel pase inaugural, casi iniciático: el sentido de la película, la presencia retratada, la sustancia mostrada, la elocuencia de los silencios, la estructura formal, constituyen una realidad susceptible de interpretarse en clave arquitectónica.

La película de Víctor Erice muestra al pintor Antonio López enfrentado a la pintura de un membrillero que el artista ha plantado en el patio de la casa que utiliza de estudio. La cámara se dispone a capturar la inmediatez de la tarea, en apariencia sencilla; un cometido casi pueril, de consecuencias previsibles. Sin embargo, pronto se evidencia la hondura de la empresa iniciada por el pintor, el alcance de esta, su complejidad, y la imposibilidad inherente de llevarla a cabo a pesar del empeño dócil aunque persistente del artista. La persona de López, caracterizada por sus orígenes, su genio, su formación, su pensamiento y obra, su familia y amigos, imprime a este episodio un calado inesperado que supera las ambiciones iniciales del proyecto, pues, a mi modo de ver, el resultado final compone un discurso más amplio, cuyo contenido alcanza valor de ensayo, transformando la película en un testamento sentimental sobre vida y pintura, confundidas aquí en un solo arte, en trayectoria. A la vez, en coherencia con la naturaleza del material filmado, el trabajo de realización de Erice supone un ejercicio sublime, supeditando el protagonismo de la cámara al desafío asumido por el pintor: los encuadres, la elección de los planos, los contados movimientos de cámara, la iluminación, los enlaces entre escenas, las elipsis y las alegorías, la narración, la música, toda la construcción de la obra cinematográfica en conjunto subraya la espiritualidad que traspasa la mera acción pictórica.



2

2. Víctor Erice y Antonio López junto al membrillero (foto de rodaje).

Precisamente, la conjunción afortunada de estas dos sensibilidades afines, la del pintor y la del cineasta, es lo que convierte la película quizás en un discreto tratado, doblemente afirmativo, que pone de relieve la coincidencia de intereses y prácticas entre artes estrechamente ligadas a la representación de la realidad. Tal manifiesto, enunciado así con toda la cautela, promueve las lecturas cruzadas entre disciplinas, de obras con un origen común. En ese caso, cabría trasladar el universo intemporal recreado en *El sol del membrillo*, desde la pintura y el cine, al arte de nuestro oficio, en busca de indicios que determinaran un modo particular de entender y hacer arquitectura, las razones poéticas que esconde el trabajo de arquitecto en sintonía con la mirada trascendente que subyace en la película. En definitiva, el planteamiento conviene con la motivación que lleva a Erice a rodar la historia, y que consiste básicamente en rastrear el reflejo del cine en la pintura, obligándose con ello a desandar el camino dejado atrás, y olvidar lo aprendido.

Sobre este escenario transcurrirá toda la acción en adelante. Sucede normalmente que unas cosas llevan a otras. Siempre me ha atraído la pintura de Antonio López, tanto como el cine de Erice; la obra del artista, junto con su manera de estar en el mundo, me parece arriesgada, marginal pero próxima, valiente aunque sin ostentación, y extrañamente decorosa. Editada la cinta, durante unos años, entrado el otoño, cuando maduran los membrillos, pasaba la película en clase a los estudiantes de Proyectos. Curso tras curso, su primera reacción al finalizar el visionado ha coincidido invariablemente: «a la *pelí* le sobran veinte minutos». Pero a esta opinión unánime, las más de las veces, le seguía después una discusión animada que a la mayoría no dejó indiferentes; un momento que algunos aún recuerdan al cabo del tiempo. En la actualidad, pongo la película ocasionalmente, sin aviso, esos cursos en que no sabes muy bien por qué todo se conjura a favor y resultan excepcionales, por las personas, por el trabajo que aflora.

Tras varios intentos de «tesis», unos más firmes que otros, siempre bajo el signo de la incredulidad, intuí que tal vez debía dar forma a esta inclinación recurrente, que cuando menos tenía vinculaciones personales, un ingrediente casi vocacional, condición que seguro habría de suponer un acicate durante la afanosa andadura. Considero ahora que sería más honesto o preciso reconocer que Antonio López y *El sol del membrillo* acabaron imponiéndose calladamente y tomarían la sibilina decisión por mí.

Mucho se ha escrito y se ha dicho respecto a *El sol del membrillo*, y más aún de Antonio López y su obra; muchos son los temas que suscita la película, y todos ellos tienen un extenso recorrido y su calado es indiscutible; se trata de asuntos medulares, con una tradición larga y fecunda, y de una modernidad a salvo de dudas, que conciernen a todos y no tienen tiempo. Para este trabajo, sin embargo, no se da nada por sabido o por supuesto, y ya desde su arranque las cosas se disponen para que ocurra como le sucediera a Erice con la película, que es el talante habitual con que López hace frente a la realidad en su pintura: la tesis no tiene un guión preestablecido, ni al comienzo ni durante su desarrollo, no se dirige

conscientemente hacia sitio alguno, el determinismo no guía los contenidos apuntados. El trabajo encierra voluntad y deseo de conocer antes que demostración de conocimientos, y en este sentido el proceso será una deriva atenta en torno a aquello que se creía saber. El cuerpo de la tesis, el hilván de reflexiones sugeridas, cobra forma, página a página, en tanto que se va escribiendo, operación que siempre espolea el pensamiento con resultados imprevistos. Así el trabajo se hace haciéndose, encontrando su razón de ser a cada paso, en su interior y no fuera, aceptando cada descubrimiento y celebrándolo cual revelación. A la postre, el trabajo realizado es comparable a desmontar la película y volverla a montar de nuevo dándole otro significado.

En virtud de estas premisas, la tesis gira alrededor de una colección de obras de arquitectura, porque de arquitectura es la tesis, cuya selección obedece a criterios inciertos, en consonancia con la manera en que se decanta el grueso del trabajo. Recalco lo de obras, y no arquitectos, pues es en las obras donde está depositada la memoria, la cultura material de este arte, siendo menos relevantes los personajes que lo ofician, menos duraderas las ideas que las justifican. Las obras podrían ser otras, hasta su elección más ajustada; las fechas son casuales y no tienen carácter de premonición; muchas quedarán descolgadas, unas pocas, y no lo merecían. En todo caso, son obras que para mí tienen sentido, unas porque siempre me han acompañado, otras porque siempre quise acercarme a ellas.

Las obras entroncan con las lecciones que Antonio López, sin advertirlo, ofrece a propósito de *El sol del membrillo*, y lo hacen con naturalidad, pues en ningún momento se pretende confundir ambas artes: la tesis no plantea la igualdad entre las realidades de la pintura y la arquitectura, sino la posibilidad de un enriquecimiento mutuo. De cualquier modo, el pintor no es ajeno a la arquitectura, y la empresa no debería extrañar. La figura del pintor nunca ha pasado desapercibida para los arquitectos, ocupando números monográficos y artículos en varias revistas especializadas (*Arquitectura*, *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, *Nueva Forma*, *Composició Arquitectónica*); López ha sido también Premio Nacional de Arquitectura en 1965 con Heliodoro Dols, jurado destacado en la concesión de la Medalla de Oro de la Arquitectura 1991 a Julio Cano Lasso, o Premio Titanio 2005 del Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro junto a Víctor Erice en reconocimiento a la película. Cito estos méritos solo como anotación, sin más interés; son de esas cosas que descubres con posterioridad y vienen a apoyar algunas presunciones.

El color de la tesis, por el tono y el carácter atribuidos al contenido, por convicción, querría estar próximo al ensayo¹, aunque en estas circunstancias resulta difícil sustraerse enteramente del formato y las coartadas de autoridad de un trabajo que ha de pasar por académico, a lo que se necesita además, antes que arrojo, talento. La tesis, en mi caso, no

¹ A este respecto, recomiendo la lectura del capítulo «El ensayo y lo sopesado», de Fernando Rodríguez Genovés, *Saber del ámbito: sobre dominios y esferas en el orbe de la filosofía*, pp. 33-57, una defensa abierta y lúcida del ensayo como ámbito de saber.



4

busca la carga de la prueba, no es una interpretación de una interpretación, prefiere sopesar, colocarse en el umbral, persuadir más que convencer. De ahí que no se evite correr riesgos controlados, como manifestar algunas filiaciones, plantear algunas controversias, estirar algunos argumentos, con el ánimo de alentar la discusión, de ver que da de sí el pensamiento, de ofrecer un material con el que continuar mejorando, y a ser posible, en el que cupiéramos todos, sin grandes espesuras.

Hoy, en ciertos ámbitos, en determinados campos del conocimiento, creo que lo relativo a la investigación y la docencia, ambas necesarias e inseparables, sigue un derrotero incierto por un espacio-tiempo enrarecido. Si algún «avance del conocimiento» quiere procurar este trabajo, ese es desde luego, modestamente, el de los estudiantes; a ellos va dirigido el esfuerzo. En el caso de los demás, sólo ambiciono de corazón que disfruten con la lectura, y sepan disculpar benévolo la vehemencia, el exceso de entusiasmo, o sea, el uso impropio de la retórica; la ignorancia, por contra, pido que no halle dispensa ninguna. Todo esto nada tiene de declaración ni de ajuste de cuentas, si acaso se trata aquí de hacer balance, de un empeño real, únicamente para dejar constancia práctica de una experiencia, de una trayectoria vital: un batir de puertas.



1

1. Antonio López, *Estudio con tres puertas* (1969-1970; lápiz sobre papel; 98 x 113 cm; colección particular).

A PROPÓSITO DE LA MEMORIA

El resplandor de las sombras

En penumbra, con la soltura y la destreza del que lleva toda una vida haciendo algo aprendido antaño de una vez para siempre, Antonio López se mueve de un lado a otro de una amplia habitación de la casa que tiene por estudio preparando el soporte en el que se dispone a pintar el árbol membrillero que tiempo atrás plantara en el jardín. Arrumbados en el cuarto hay algunos cuadros inacabados contra una pared, muebles baratos de cocina junto a una gran pila de mármol, un par de sillas viejas desparejadas, rollos de lienzo y de papel por doquier, unos bultos cubiertos con una sábana raída, el cartel polvoriento de una exposición colgando, un caballete y material de pintura, y una reproducción de escayola a tamaño real de la Venus de Milo.

La luz tenue que baña esta primera secuencia de *El sol del membrillo* transporta al mundo de los sueños y los deseos, y al territorio de la memoria, donde la existencia de los seres y las cosas se funde en un episodio único y la realidad fluye continua con determinación y naturalidad, evidenciando un universo de abundancia atravesado por sombras densas e implacables.

Concluido el trasiego del pintor, un plano fijo, con el nombre del director sobreimpreso, muestra reunidos todos esos objetos diseminados en los encuadres previos, componiendo una imagen elocuente que anuncia en parte el sentido y la forma de la película y predispone a empatizar con lo que haya de suceder después. «Director / Víctor Erice» reza el título del crédito. Detrás aguardan el caballete, los enseres de trabajo del pintor sobre una silla, la figura saludable de Afrodita, entera aun sin brazos, de presencia enigmática y vigilante, y listo el lienzo en blanco del pintor, semejante a una pantalla de proyección, en el que descansan un regle casero y una larga regla. Se trata de un bodegón verdadero que exhorta tanto a López como a Erice: identificado el ámbito, afinadas las herramientas de precisión, recurrente el pasado, se abre por delante para ambos un camino desconocido que trazar. Lienzo o pantalla, la puesta en escena sugiere una tela inmaculada que paciente reclama sentido, iluminarse de razones y emociones, en una invitación al olvido y la reescritura, a mirar de nuevo con actitud contemplativa.

Erice rueda estas escenas inaugurales con planos generales y medios, articulados mediante fundidos encadenados, con encabalgamientos sonoros y breves elipsis, recursos frecuentes en adelante hasta el final de la cinta. A partir de un hecho acostumbrado para el



2



3

pintor, Erice construye un preámbulo subliminal en torno a la unidad de tiempo y espacio, al valor instrumental de la Historia como material y la preponderancia de la memoria sobre la imaginación, a la consideración de las artes bajo el examen de los oficios, al conocimiento practicado sin prejuicios, entendido como descubrimiento, a la espiritualidad oculta en los objetos, en las actividades más cotidianas; un discurso en compendio que encierra la promesa de un paisaje feraz poblado de claroscuros y entresijos. Arrancar de este modo la acción acaso capte la atención del espectador y despierte su curiosidad, pues acaba de asistir a la revelación poco común de un momento furtivo lleno de candor.

Antonio López no es un pintor a la antigua: la vigencia y oportunidad de su pintura pueden constatarse y defenderse aun en estos tiempos de confusión y dificultades. López es un artista contemporáneo (coetáneo de, coincidente con) y actual; vive y trabaja comprometido con el presente y goza de aceptación. Desde luego no es un pintor moderno ni de vanguardia, ya que estos calificativos solo refieren períodos concretos de la Historia; cuestión distinta es su modernidad, y en todo caso habrá de ser juzgada en el futuro¹. Pero esto nada dice de la sustancia y el valor artísticos de su obra.

En un texto de 1977 Enrique Gran, pintor y amigo íntimo de Antonio López, y uno de los protagonistas impagables de *El sol del membrillo*, deja escritas estas líneas que parecen anticipar la perspectiva de Erice sobre el trabajo del artista manchego:

«Antonio: un griego con desconchados y moraduras, mermado por las imperfecciones de este siglo... Más posee en ventaja, por ser contemporáneo del futuro, visión galaxiana del existir. [...] Es un hombre valiente, sin ídolos ni creencias, fortalecido por la certidumbre de lo que es más verdadero; vive en percepción, capta y retiene y podría, si se le preguntase sobre algún hecho antiguo, darle un nuevo juicio: sus recuerdos no se hacen dogma, sino que "flotan" en su memoria como una nebulosa de acontecimientos. [...] Antonio nació en un lugar de La Mancha de cuyo nombre no se ha olvidado nunca. [...] Ebrío de sueños vive con [...] las manos deteniendo el manto de la noche para que canten sus horas las tardes del estío; su cabeza chocó con el pórtico donde flotan los objetos olvidados, donde anidan las ánimas y los rostros flotantes encuentran su refugio...»².

Todo arte (la pintura, el cine, la arquitectura) es una forma de conocer el mundo, de relacionarse con él —seguramente también la ciencia, en la que López siempre demuestra confianza³—. Este conocimiento es un pórtico que descansa sobre dos apoyos: uno se

¹ Una obra portadora de modernidad es aquella que es capaz de señalar la dirección de los acontecimientos; por tanto, «sólo podemos determinar la modernidad *en el pasado*», una vez superado el período de relevancia e influencia de la obra, cuando esta ha sido reemplazada por una nueva modernidad. Sobre esta acotación y la ligereza con la que se emplean términos como arte «de vanguardia», «contemporáneo», «actual», «moderno», «de la modernidad», consultar la entrada «Vanguardia» en Félix de Azúa, *Diccionario de las artes*, pp. 288-296).

² Extractos del texto de Gran publicado en Miguel Fernández-Braso, et al., *Antonio López García*, pp. 63-64.

³ «Los mecanismos que conducen a la creatividad en el arte son exactamente los mismos que conducen a la creatividad en la ciencia» (Gerd Binnig, *Desde la nada: sobre la creatividad de la naturaleza y del ser humano*, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1996 [nobel de Física 1986 citado en Francisco José López Arribas, *Antonio López García: el pintor retratado*, p. 15]). Sobre López y la ciencia ver, entre otros, la noticia del encuentro del pintor con el investigador Francisco Ayala en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, el verano de 2013, disponible en línea: http://cultura.elpais.com/cultura/2013/07/05/actualidad/1373039038_335221.html (consulta: 30 julio 2014).



4



5

4. Antonio López empuñando algunos útiles de los que se sirve para su trabajo. *El sol del membrillo* (foto de rodaje).

5. Antes de comenzar la pintura, Antonio López contempla el árbol, lo rodea, huele sus frutos carnosos, dorados (los olores convocan la memoria). *El sol del membrillo*, secuencia 2.

corresponde con el saber práctico, objetivo, y está basado en la decantación de la técnica, en la observancia del oficio, es por tanto conmensurable, transmisible; el otro puntal tiene que ver con la experiencia, con lo vivido, se trata de una sabiduría que arraiga en el interior de cada cual, en lo más hondo, y aunque subjetiva tiene un fundamento colectivo, universal, por lo que cabe hablar, más que de reflejo de la psique o de inspiración, de la existencia de una auténtica filosofía de la memoria, de una «cultura de lo esencial».

Cualquier desarrollo artístico se consuma indefectiblemente a través de esta doble condición del conocimiento, sobre la base de un «pensamiento lógico»⁴, abstracto, y un «pensamiento poético»⁵, empírico: razón y sentimiento en comunión, traídos en sentido lato. Par indisoluble, ninguno de los dos componentes puede faltar y ninguno puede prevalecer sobre el otro si la obra se presume entera, y los esfuerzos volcados en servirse de esta operatividad conjunta no han de ser apreciables, no deben ponerse de manifiesto o quedar expuestos; en este enlace no cabe el conflicto, solo la estimulación recíproca. Aun así, puesto que esta distinción tiene sobre todo justificación didáctica, y su recordatorio debiera ser innecesario —aunque hoy acaso vuelva a ser procedente—, ha de reconocerse honestamente que en realidad aquello que confiere valor último a la obra de arte como tal es su capacidad de evocación, la intensidad y sugerencia de la recreación propuesta, su claridad; lo demás se da por supuesto, es implícito al ejercicio del arte, y en caso alguno puede ni debe soslayarse.

En referencia a su trabajo, Antonio López manifiesta:

«Hay una zona en la que se encuentra algo desconocido, algo no objetivo, algo que está en mi mente o en mi corazón y que necesita ser sacado afuera. Por otro lado, necesito las formas reales para expresar eso desconocido. No tengo la capacidad de materializar sueños sin modelos, y eso es lo que me crea problemas. Tengo una especie de fantasma en la mente, y la dificultad es darle forma»⁶.

Parece esta una declaración inocente, previsible, pero encierra entre líneas consideraciones apuntadas aquí. Lo desconocido es el objeto de la pintura de López; no hay paradoja en ello solo porque su obra sea figurativa. Sin embargo, el misterio de eso

⁴ «La pittura è cosa mentale» (trad.: «La pintura es mental», en Leonardo da Vinci, *Tratado de Pintura*, traducción, prólogo y notas de David García López, Madrid: Alianza Editorial, 2013, p. 90 y ss.; proposición tratada en los epígrafes 31, 33, 36, 40 y 42 de la Parte Primera, llamada «Parangón»; las primeras noticias sobre el «Libro de pintura» datan de 1498 [en Luca Pacioli, *De divina proportione*], aunque Leonardo siguió trabajando en este el resto de su vida; edición príncipe: París, 1651). En el mismo sentido: «Se pinta con el cerebro y no con las manos» (Miguel Ángel, *Cartas*, selección, traducción y prólogo de David García López, Madrid: Alianza Editorial, 2008, p. 222 [de la carta «Miguel Ángel en Roma a Monseñor... en Roma», de fecha anterior a 24 de octubre de 1542]).

⁵ «Vt pictura poesis» (trad.: «Igual que la pintura, la poesía», en Horacio, *Arte Poética*, introducción, traducción, notas y comentario de Juan Antonio González Iglesias, Madrid: Cátedra, 2012, pp. 112-113 [verso n.º 361]; obra escrita c. 10 a. C. conocida también como *Epístola a los Pisones*). La fórmula, derivada de la comparación del poeta griego Simónides (VI-V a. C.) «la poesía es pintura que habla, y la pintura es poesía muda», ha servido de controvertido aforismo durante siglos, hasta su refutación en la Ilustración. El juicio de Simónides «contaba con una larga tradición que pasaba por Aristóteles y Cicerón [permitiendo] a Horacio ser conciso y memorable» (entresacado de las notas de González Iglesias al verso). Las proposiciones de Leonardo y Horacio (esta junto a la de Simónides), son rememoradas respectivamente por Francisco Nieva y Antonio Bonet Correa para referirse a la obra de Antonio López en sendos artículos: «La evolución de Antonio López», en Antonio López García, *Antonio López: pintura, escultura, dibujo*, pp. 41-47; y «Pintura muda», en Miguel Fernández-Braso, et al., op. cit., pp. 32-37 (también en «Arte y realidad en Antonio López García», en Antonio López García, *Antonio López García*, s. p.).

⁶ Francisco José López Arribas, op. cit., p. 159.



6



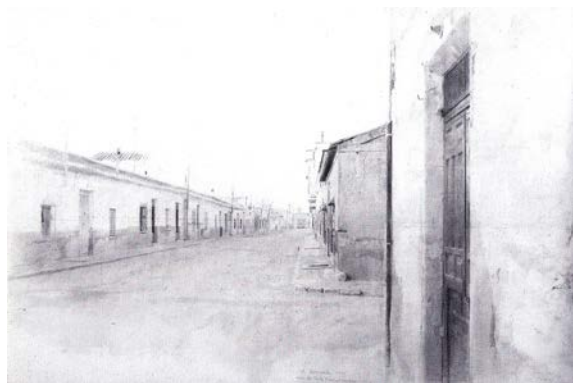
7



8



9



10

6-7, 9-10. Trabajos de Antonio López: *Nevera de hielo* (1966; óleo sobre tabla; 117 x 142; colección particular) / *El jardín de atrás* (1969; óleo sobre tabla; 86,5 x 100 cm; colección Muromachi Fine Art Co., Ltd.) / *La cena* (1971-1980; óleo sobre tabla; 89 x 101 cm; colección del artista) / *Calle de Santa María* (Tomelloso, 1977; lápiz sobre papel; 51 x 74 cm; colección Marsha Riklis Hirschfeld).

8. Antonio López trabajando en el estudio (1973), con las esculturas de sus hijas María (derecha) y Carmen (izquierda).

desconocido se halla en la realidad, en las formas reales, que son las que provocan la emoción⁷ del pintor, las que lo impulsan a emprender un viaje de exploración en cada trabajo. La dificultad del problema radica en dotar a todo esto de estructura, darle forma mediante el conocimiento que proporciona el oficio, revelar ese misterio con la claridad del pensamiento práctico y poder compartirlo. Para materializar sus ensoñaciones, para darles corporeidad y hacerlas tangibles, para traducirlas a deseos inteligibles, comunes y mundanos, Antonio López requiere de modelos, no parece confiar en la imaginación; y cabe suponer aquí que el pintor no se refiere únicamente a la necesidad de «copiar del natural», sino también a que la presencia de lo que pinta invoque los escenarios de su memoria íntima, de su vida con los otros, de su paso por el mundo.

Así que Bonet Correa está acertado cuando observa que la obra del pintor descansa enteramente sobre su biografía:

«En sus obras Antonio López ha ido siempre dejándonos su vida cotidiana, como librada y decantada, como si se tratase no de una relación, sino de una autobiografía, como un querer parar la huida del tiempo. Así por su pintura podemos saber que recién casado continuó viviendo en Embajadores [Madrid] y que en 1962 nació su primera hija María y en 1965 se trasladó a la actual casa en una colonia cerca de la plaza de Castilla. Sus habitaciones, sus ventanas y su jardín los transcribirá constante y fielmente. Los rosales, el membrillo, el almendro y la celinda, el muro de ladrillo de su huerto, la hierbabuena, lo mismo que las flores cortadas y puestas en un vaso sobre una mesa, serán temas que en un ritornelo incesante pasarán a sus cuadros»⁸.

«Lo que he pintado ha ido al hilo de mi vida»⁹ escribe Antonio López, que no se ha separado nunca de su universo personal: pinta a su familia y a sus amigos, pinta Tomelloso y Madrid, pinta su casa y su calle, pinta las cosas en torno que le conmueven; es por eso que pinta el árbol membrillero por su mano plantado, y no otro, y que le retrotrae hasta su infancia¹⁰. Pero el pintor entiende y aborda de tal manera su trabajo, con ese punto de pudor y un distanciamiento buscado —no desafecto—, con la conciencia de que el tiempo es una magnitud continua, un espacio único, a sabiendas de que «la realidad es siempre anacrónica»¹¹, que su arte alcanza extrañamente, después de todo, un valor ultrapersonal. López es autobiográfico, sí; pero es a la larga de sumo un pintor antropológico, por su mirada comprensiva de la existencia humana, por registrar los aspectos biológicos y sociales del hombre corriente, su acervo más inmediato, su dimensión comunitaria:

⁷ «Interés, generalmente expectante, con que se participa en algo que está ocurriendo» (voz «Emoción», en Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* [DRAE], 23.ª ed., 2014).

⁸ Antonio Bonet Correa, «Antonio López García», p. 101.

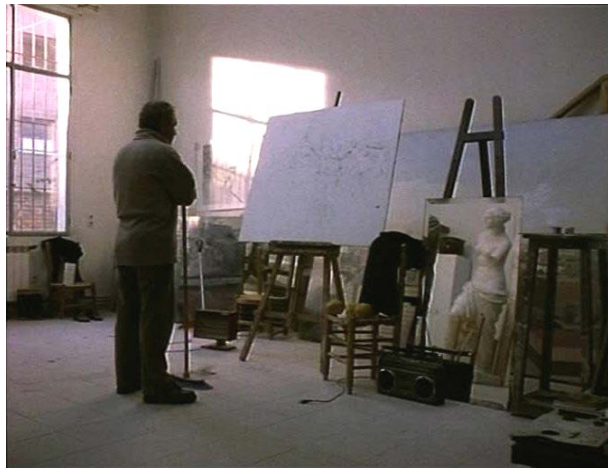
⁹ Cita de un texto de Antonio López incluido en Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, *Luz de la mirada*, p. 53.

¹⁰ «En el patio de la casa donde nació [Antonio López] había un membrillero; es decir, que este árbol es uno de los árboles primordiales de su infancia» (José Luis Guarnier, «Entrevista con Víctor Erice», p. 15).

¹¹ «La "actualidad candente", que nos exaspera o exalta y que con alguna frecuencia nos aniquila, no es otra cosa que una reverberación imperfecta de viejas discusiones. [...] De ahí que el verdadero intelectual rehúya los debates contemporáneos: la realidad es siempre anacrónica» («Dos libros», en Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*, Madrid: Alianza Editorial, 1999, p. 194).



11



12

«Para mí el arte [...]. Debe entrar todo el mundo ahí, debe participar. Por eso tiene esa grandeza cuando la tiene. Y cuando la expresión es más individualizada el arte es menos grande. Es tanto menos grande cuanto menos gente pueda participar. [...] Yo quiero ser útil. Deseo hacer algo que sirva. Eso sí, cada cual lo hace desde su educación, su sensibilidad y desde su yo profundo. [...] El arte es algo que pertenece al hombre»¹².

Antes de que la narración de la película alcance su clímax, Erice capta en dos escenas contiguas, de apariencia intrascendente, esta condición entreverada que demuestran la vida y el arte, como estima el pintor, y cuyos términos adquieren aquí una expresión casi costumbrista. El «Guión y Diálogos originales establecidos a partir del montaje de la película»¹³ recoge las secuencias números 25 y 26 bajo el nombre de «La recolección», a gusto de Erice¹⁴, donde encajan las escenas referidas.

Es martes 11 de diciembre; el día anterior el pintor ha dado por bueno el dibujo que iniciara tras la pintura, el trabajo «ya se terminó», y en cualquier caso el tiempo ya no acompaña; está entrando el invierno y los frutos maduros empiezan a sembrar el alcorque del árbol. En la primera escena aparecen la tata (Elisa Ruiz) y las hijas del pintor (María y Carmen López) recogiendo algunos membrillos para hacer dulce de membrillo; los arrancan del árbol, los palpan y los huelen. «Coge los más tiernecitos porque... ¡qué preciosos!», le dice la tata a una de las hijas; la tata aprecia igual que el pintor el esplendor de los frutos del membrillero: «¿Cómo ha echado tantos este arbolito tan pequeñito?». Efectivamente, el membrillero, ya sin la estructura que lo protege, una suerte de pérgola abovedada portátil, hecha de tubos de acero y cubierta con plástico transparente, dispuesta para trabajar en el exterior de la casa con mal tiempo (secuencia 9), y sin el acompañamiento del pintor en su tarea invistiéndole de importancia, parece un arbolito —ha dejado de estar bajo palio—, incluso sus frutos son desproporcionados, y tal vez en esto resida parte de su grandeza y sea lo que despierta los recuerdos y el afecto de la familia entera. «¿Te acuerdas cuando hicimos tantos kilos de membrillo?... ¡Maravilloso!», vuelve la tata. «¿Por qué están tan manchados?»: la tata habla de las marcas de referencia que López ha ido dejando sobre los membrillos con el pincel, como trazando un mapa. «Este, que lo pinta todo...», explica una de las hijas: «Es una señal de papá para hacer un dibujo»; y es que papá Antonio López pinta «lo que está ahí»¹⁵.

Erice monta esta escena intercalando en la acción imágenes fijas del dibujo y otras del pintor en el interior de la casa, en el mismo cuarto donde todo da comienzo, contemplando la tabla terminada sobre un caballete junto a un espejo que refleja la figura

¹² Declaraciones de Antonio López en Daniel Vázquez Villamediana, et al., «Diez años de *El sol del membrillo*», pp. 121-122.

¹³ José Saborit, *El sol del membrillo: Víctor Erice (1992)*, p. 28.

¹⁴ José Luis Guarner, op. cit., p. 16.

¹⁵ Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, op. cit., p. 52.



13



14



15

13-14. *El sol del membrillo*, secuencia 26.

15. Francisco de Zurbarán, *Naturaleza muerta con plato de membrillos* (1633-1664; óleo sobre lienzo; 35 x 40,5 cm; Museu Nacional d'Art de Catalunya).

de la Venus, dispuesto a barrer el suelo, mientras fuera en el jardín discurre el diálogo entre las tres mujeres. El director subraya de este modo, con extraordinaria sencillez, la avenencia fácil, natural, entre vida y arte, su asimilación y confusión, evidente en el imaginario de Antonio López, en su día a día: «Es quizá en este punto de la película donde yo veo con más claridad cómo, de pronto, a la manera rosselliniana [de oponer el conocimiento a la ilusión], la realidad desprende un sentido que estaba latente, pero escondido»¹⁶. El membrillero sirve al arte y a la vida por igual, sin más dramatismo.

La segunda escena tiene lugar ese mismo martes, en la habitación donde se cambian y comen los tres albañiles polacos que trabajan en las obras de reforma de la casa¹⁷. El lunes uno de los obreros (Grzegorz Ponikwia), retirada la precaria estructura que amparaba al frutal, con viva curiosidad, había descolgado un hermoso membrillo del árbol con intención de probarlo junto a sus dos compañeros (secuencia 24). Este escoge precisamente un membrillo señalado por las marcas características del pintor (tras la elección acaso planea la sombra de una leve indicación de Erice), lo abarca con las manos y lo olisquea, son gestos instintivos. Ya en la habitación, Grzegorz lava la pieza de fruta para quitar los trazos de pintura, la pela y corta unas ruedas que ofrece al resto; todos hablan en polaco claro está, pero dicen «membrillo» cuando nombran la fruta. El segundo de los albañiles (Janusz Pietrzkiak) parece recelar: «¿Lo vamos a probar?». Grzegorz, el obrero recolector, se muestra decidido, quiere vivir la sensación: «Vamos a ver a qué sabe». Pero Janusz vuelve a la carga: «A lo mejor está envenenado... ¿Seguro que se puede comer?». «¡Inténtalo!». El tercero de los albañiles (Marek Domagala) dictamina que «es como una pera madura». A la memoria de los otros sentidos se une ahora la del gusto. Janusz continúa indiferente: «Nada del otro mundo. A lo mejor se podrá hacer una buena confitura...». La escena se cierra con un «plano vacío» de la habitación y un primer plano de la mesa plegable donde han comido los albañiles polacos: Erice barre suavemente el tablero con la cámara deteniéndose en los restos del membrillo, por el lado derecho de la imagen asoma un plato de Duralex de los de toda la vida: el plano recuerda al Zurbarán de *Bodegón con plato de membrillos*¹⁸.

En efecto, las dos escenas remiten a la memoria, a su poder sobre el conocimiento y la experiencia, sobre los actos, a su ascendencia sobre el pensamiento, el lenguaje y las cosas. La sabiduría de la tata, innata por lejana y recurrente, está arraigada en su memoria, una memoria compartida que le permite reconocer los membrillos, agradecerlos y saber qué hacer con ellos, como cada año. En cambio, los albañiles polacos no tienen

¹⁶ José Luis Guarnier, op. cit., p. 16. Entre corchetes se recoge una observación que aparece en la misma entrevista (p. 15) y que aclara el sentido de la acotación de Erice en la cita.

¹⁷ La presencia de los albañiles se siente a lo largo de toda la cinta, y es otro de los hallazgos circunstanciales del rodaje que Erice aprovecha magistralmente. Erice apenas sabe de su existencia al principio del rodaje (ver *ibidem*, p. 19), pero estos llegan a constituir una pieza irrenunciable de la historia al desarrollar su trabajo en paralelo al del pintor, hecho que filmado permite establecer sutiles comparaciones entre uno y otro oficio.

¹⁸ El cuadro de Francisco de Zurbarán pertenece a la colección del Museu Nacional d'Art de Catalunya.



16



17



18



19



20

16-17. Vista aérea del barrio de Pinciano. / Edificio de viviendas para la cooperativa Astrea.

18-20. Noli y Piranesi, *La topografía de Roma di Gio*, 1748 (*Nuova pianta di Roma*, fragmento). / Piranesi y Robert Adam, *Ichographia o Pianta del Campo Marzio*, 1757. / Giovanni Battista Falda, *Veduta e prospettiva del giardino dell' Ecc. Sig. Principe Borghese fuori di Porta Pinciana*, 1683.

memoria del árbol, ignoran la palabra que lo nombra, prueban su fruto de la manera más ingrata; sin memoria no hay disfrute en su experiencia, quedando así lastimosamente relegada al olvido: su tentativa no tendrá continuidad.

Esta fatal necesidad de memoria se torna ejercicio crítico en la casa de viviendas *II Girasole* en Roma (1947-1950), obra del manierista Luigi Moretti (1906-1973). La *palazzina* (villa urbana) se levanta en una parcela del barrio residencial de Pinciano (*viale* Bruno Buozzi, 64), al norte de los jardines de Villa Borghese, área enteramente construida con este tipo habitacional característico de la arquitectura romana entre las décadas de los veinte y los cincuenta del pasado siglo¹⁹.

Moretti recrea en *II Girasole* unas falsas ruinas sobre las que alza la casa, ficción que ensaya a la par en las viviendas para la cooperativa Astrea (Monteverde Nuovo, Roma, 1947-1951), aquí tímidamente a causa de un ajustado presupuesto, apenas un zócalo fragmentado hecho de rudos sillares cizallados. El arquitecto finge hallarse ante los restos de una construcción de la *Antica Roma* reinventada por Piranesi²⁰, más allá de la muralla aureliana, tomando la Porta Pinciana; a Moretti no le basta con situarse en tiempos de los *villine*, pues estos son solo un pasaje menor afectado de cierto pintoresquismo. No hay nostalgia en este acercamiento: la mirada de Moretti es más bien arqueológica, fundada en el convencimiento de que el pasado sustenta e impulsa el presente; y el pasado itálico siempre será la Roma clásica, por más que le sucedan períodos de probado esplendor.

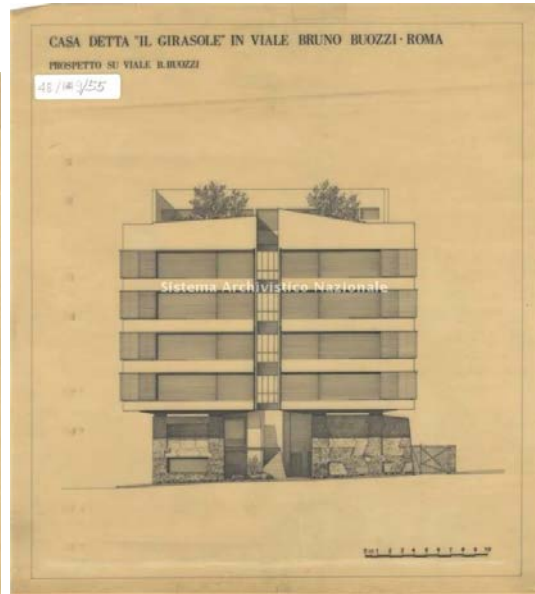
Desde la ilusión de las ruinas, *II Girasole* se carga de sentido y cobra forma. A partir de los vestigios encontrados, puestos en pie y restaurados, se proyecta una estructura visible y autónoma, robusta, que preserva la preexistencia y sustenta la elevación de las viviendas salvando los restos, cuidando el contacto entre la antigua y la nueva arquitectura mediante la interposición de una imposta de sombra coincidente con el canto visto de vigas y zunchos. Para minimizar el impacto de la estructura sobre las ruinas, Moretti recurre a una sucesión de pórticos de un solo vano, en transversal a las fachadas laterales, con ménsulas voladas sobre el patio de entrada. La solución se lleva al extremo en la fachada frontal, rebajando la línea de coronación de los viejos muros en su encuentro perpendicular con Bruno Buozzi: la estructura se hace así patente, desmarcada con autoridad de los cerramientos, convertida en un andamiaje permanente que ofrece a la vez protección y

¹⁹ La *palazzina* romana tiene su precedente más inmediato en el *villino signorile*, vivienda unifamiliar urbana, generalmente de planta regular, con dos o tres alturas, rodeada de jardín, cuyo desarrollo se extiende a partir del siglo XIX. El término *palazzina*, diminutivo de *palazzo*, tiene su origen en el Renacimiento, y hace referencia a pequeñas construcciones levantadas en parques y jardines asociadas a la celebración de fiestas y partidas de caza. A partir de los años veinte del siglo pasado, las *palazzine* se convierten en el tipo constitutivo de las áreas de expansión de muchas ciudades italianas, especialmente Roma, generando un tejido poroso, opuesto a la compacidad y continuidad de la ciudad tradicional, que trata de sublimar el ideal burgués de vida en contacto directo con la naturaleza (consultar Paolo Portoghesi, «Palazzina romana», *Casabella*, noviembre 1975, n.º 407, pp. 17-25).

²⁰ Piranesi publica en Roma, en 1756, los cuatro volúmenes de *Le Antichità romane*. Esta vasta obra muestra el interés del arquitecto y grabador veneciano por la Arqueología, materia que ha dejado por entonces de asociarse al coleccionismo para convertirse en ciencia positiva. La revisión del trabajo de Piranesi pone de manifiesto el valor que el arquitecto da al conocimiento y a la recreación de la historia, acercamientos irrenunciables si el tiempo se entiende como una totalidad, un *continuum*, concepción que propicia la idea de que el mundo aprehendido está en perpetua reescritura, y por tanto carece de sentido anteponer el presente al pasado, el genio creador a la memoria productiva.



21



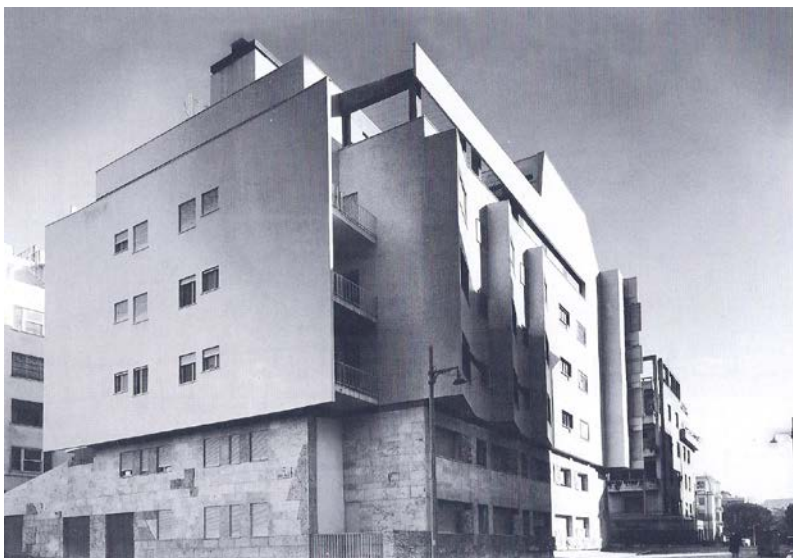
22



23



24



25



26

21-24. Alzados lateral y principal. / Esquina del basamento con el pórtico de la estructura de las viviendas salvando la «ruina».

25. Descomposición del volumen en planos autónomos.

26. «Strutture e sequenze di spazi», *Spazio*, diciembre 1952-abril 1953, n.º 7.

resistencia en el plano de inflexión de la imagen propuesta; de este modo, la lectura que se ofrece de la estructura refuerza su entendimiento como componente formativo intrínseco del hecho arquitectónico más elemental.

El volumen de las viviendas se descompone en planos, en clara contraposición al esquematismo de la blanca caja moderna. Moretti en sus escritos²¹ y en su obra explora la constitución y expresión del espacio y la superficie a partir de sus reflexiones sobre la arquitectura del Renacimiento y del Barroco italianos. Para el arquitecto, el espacio, antes que un vacío determinado por la materia que lo confina, cabría entenderlo como un sólido con forma e identidad propias, destacado de la envolvente²². Los paramentos que moldean el espacio cobran entonces asimismo autonomía y quedan configurados por el trabajo de articulación y roturación que se opera en ellos a través de la ornamentación de impostas y molduras, requiriendo la cornisa, como remate, una particular atención. En definitiva, el ornamento, su compostura, más allá de caracterizar decorativa o lingüísticamente la obra, no hace sino activar la sombra, el espesor, el límite, cargándolos de densidad, sirviendo primero a la escala, a la gravedad, a la tectónica, es decir, a la sustancia misma de la arquitectura, a su permanencia.

De esta dualidad, Moretti entresaca el perfil, la línea virtual intermedia que a un tiempo conforma el espacio y graba la superficie, no perteneciendo finalmente a ninguno, y capaz por tanto de expresarse libremente, sin necesidad de plegarse a los rigores formales de un conjunto cohesionado. Por extensión, el perfil constituye en cualquier situación la frontera donde ocurre la transfiguración entre dos realidades materiales contiguas.

Bajo esta concepción, las fachadas de *Il Girasole* se desmarcan de la proyección vertical del recinto definido por el basamento de travertino de Tivoli, y se modelan y grafían con independencia del volumen estrictamente preciso, siendo además todas diferentes entre sí. Moretti renuncia pues a la forma para destacar el valor de las superficies, a las que otorga carácter figurativo. Las fachadas suroeste y noreste se despliegan en diente de sierra para orientar los dormitorios de las viviendas a mediodía; en la coronación, ambos paramentos aparecen rasgados y truncados, dejando entrever el doble ritmo de la estructura, las terrazas pensiles y el contorno de los áticos, enfatizando su condición de planos susceptibles de ser manipulados plásticamente. La fachada posterior, más contenida, avanza, empujada por galerías en sombra, evitando la formación de diedro alguno. La «pared articulada», compuesta en base a un orden de pilastras, y la consistencia

²¹ En 1950 Moretti funda la revista *Spazio*, donde publica la mayor parte de los artículos relevantes en relación con su pensamiento arquitectónico. Las reflexiones del arquitecto en torno al espacio y la superficie están recogidas principalmente en tres de esos textos: «Trasfigurazioni di strutture murarie», *Spazio*, enero-febrero 1951, n.º 4, pp. 5-16; «Valori della modanatura», *Spazio*, diciembre 1951-abril 1952, n.º 6, pp. 5-12 y 112; y «Strutture e sequenze di spazi», *Spazio*, diciembre 1952-abril 1953, n.º 7, pp. 9-20 y 107-108 (reunidos en Federico Bucci y Marco Mulazzani, *Luigi Moretti: opere e scritti*).

²² Son sobradamente conocidas las maquetas de yeso con las que Moretti experimenta e ilustra el carácter sólido que este atribuye al espacio interior vacío de los edificios históricos, al objeto de superar la consideración de la envolvente como único elemento matérico capaz de representar el volumen, tesis que se recoge específicamente en el artículo «Strutture e sequenze di spazi».



27



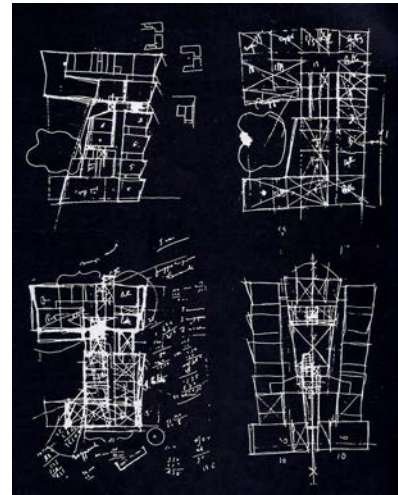
28



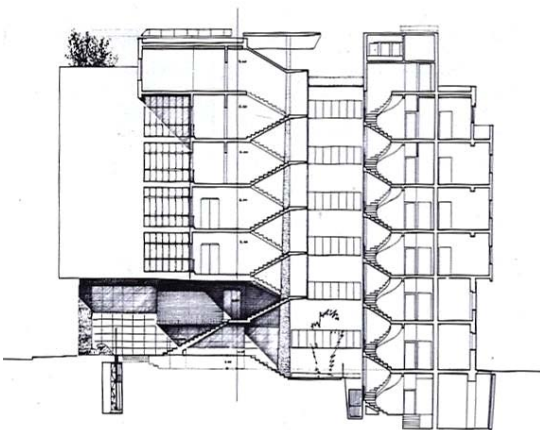
29



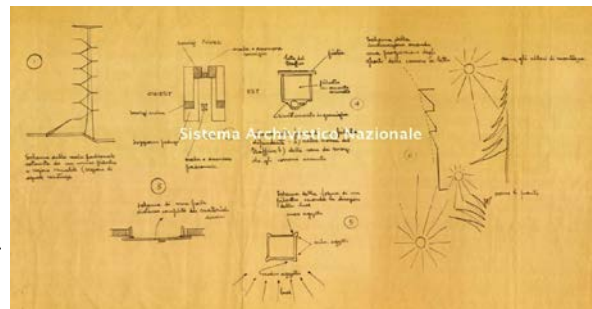
30



31



32



33

27-29. Complejidad y contradicción manierista de la fachada principal del *Girasole*.

30-31. Plantas baja y tipo. / Croquis iniciales con el patio abierto a oeste.

32-33. Sección longitudinal. / Dibujos explicativos que sintetizan aspectos sustanciales del proyecto y algunos detalles.

de la esquina, temas recurrentes en la arquitectura de los palacios renacentistas, se transforman aquí en una danza de superficies activas en la que operan el movimiento, el claroscuro y la fragmentación, y en un eco obstinado que se propaga con artes renovadas invocando la presencia de la arista en virtud de su ausencia.

La fachada principal, sobre la que descansa la imagen del edificio, adopta una composición frontal, y desde esta perspectiva acusa una cierta delgadez. Su planicidad viene de la articulación de antepechos y huecos según un despiece de bandas horizontales continuas, donde carpinterías y persianas adquieren una definición material elemental. Visto en escorzo, el lienzo plano, de líneas abstractas, asume el espesor del vuelo de la fachada, de frente y lateralmente, ganando de pronto una corporeidad antes negada. El plano se transforma así en un muro grueso habitable, a modo de tribuna, un mirador elocuente que hace de umbral entre los estares de las viviendas y la calle. Este retablo mínimo se superpone mecánicamente al volumen de la casa en una operación propiamente barroca, y todos los esfuerzos invertidos en su definición se dirigen a hacer patente la ambivalencia entre lenguaje moderno y pensamiento clásico: se trata de un contrasentido aparente que trasluce la voluntad crítica proyectiva de Moretti.

Los hechos más destacados de este alzado son, no obstante, la aparición de una profunda cesura vertical en el eje de simetría, cercenando la acusada horizontalidad de las ventanas tan elaborada, y el remate, que figura un frontón partido de lados desiguales. La combinación de ambas soluciones, el edículo que alcanza toda la altura de la fachada y la fractura del cornisamento renacentista, pueden enmarcarse igualmente dentro de las prácticas que identifican estilísticamente las maneras del Barroco.

Sin embargo, la poética de Moretti no es de índole lingüística; aunque en ocasiones pueda parecer arbitrario, su trabajo adopta generalmente un cariz discursivo. A propósito de la hendidura central, cabe considerar que para el arquitecto romano:

«La simetría de los antiguos no debe entenderse como una ley gobernada por un eje que se dibuja, sino como un punto focal desde donde se reparte la fuerza formativa, semilla del espacio: [...] los antiguos situaban siempre este foco en un lugar en sombra; nunca al exterior sobre una pared batida por el sol o por el viento»²³.

La informe cornisa, por otra parte, materializa las valoraciones de Moretti en relación con el significado atribuible al perfil entre superficies y espacios, y en consecuencia la traza deliberadamente al margen de la regla, no sin cierta intención provocativa, o cuando menos sembrando el desconcierto para incitar a la especulación.

En todo caso, al margen del discurso conceptual, tras su calculada ambigüedad *II Girasole* ofrece unas cualidades matéricas y espaciales que en sí mismas justifican la

²³ Luigi Moretti, «Ecclettismo e unità di linguaggio», en Federico Bucci y Marco Mulazzani, op. cit., p. 161 (publicado por primera vez en *Spazio*, julio 1950, n.º 1, pp. 5-7).



34



35



36



37



38



39



40

34-40. Zaguán y patio. / Giotto (atribuido), *Expulsión de los demonios de Arezzo* (1297-1299, fresco, Basílica de San Francisco, Asís).

pertinencia de la obra, permiten un acercamiento objetivo y demuestran en último término la necesidad de la arquitectura y su realidad. Si en el exterior, el travertino faltante para completar la ruina se corta a sierra y se coloca a espina para distinguirlo de los sillares encontrados, a modo de restauración analógica, en el interior, diferentes materiales y acabados se amalgaman sin disonar, y así aparecen mármoles blanco de Carrara y bermellón de Levanto junto a hormigón y vidrio, teselas vitrificadas y estucos con madera y latón; todo en torno al patio que organiza y asiste la casa, desde la calle hasta la escalera de ida y vuelta donde se inicia propiamente el ascenso a las plantas de vivienda. Y la honda estría abierta en la fachada principal señala en tal caso el acceso y permite que la calle esté presente en todo momento durante la ascensión a las viviendas, haciendo que estas parezcan villas aisladas con ingresos independientes a pie de parcela, además de acercar la luz al corazón de las mismas. El recurso al patio o atrio es propio de la tradición mediterránea, y siempre resulta una estrategia idónea, cargada de potencial, para establecer un lugar, ordenar una planta y generar espacio. En *Il Girasole* se trata de un atrio cubierto que por contra se abre lateralmente, acaso un nuevo tipo inspirado en la villa romana o pompeyana, ennoblecido siguiendo quizás la paleta material de un Giotto arquitecto. Un segundo patio en altura, de servicio, se desmarca respecto de la vertical del zaguán para preservar la entidad y las proporciones del atrio de acceso. O las fachadas que se quiebran y desfazan a tenor de los requerimientos de las piezas domésticas, dando lugar a soluciones que resuelven con orden y decoro los pormenores más estrictamente funcionales (cocinas, baños, galerías, etc.); como pasa también con el desdoblamiento del ritmo estructural —desmitificación algo forzada de la retícula indiferenciada de la planta libre—, que se somete a las trazas de las particiones, a la combinatoria de los paquetes de habitación.

Tildado por Reyner Banham en las páginas de *Architectural Review*, en 1953, de monumento del «eclecticismo romano» en los estertores de la modernidad²⁴, no ha de extrañar entonces que *Il Girasole* de Moretti sea rescatado, después de una década, por Venturi al comienzo de *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (1966), destacando la «tensión» latente que atraviesa toda la obra, causante de su «impacto poético»²⁵. *Il Girasole* presenta evidentes similitudes con la casa de 1962 que Venturi proyecta y construye para su madre en Chestnut Hill (Filadelfia)²⁶, año en que el arquitecto escribe la mayor parte de su influyente y polémico primer libro. Más recientemente, Eisenman, al hilo de ambos autores, pone en valor la arbitrariedad «indecidible» del trabajo de Moretti en el

²⁴ Reyner Banham, «Casa del Girasole: Rationalism and Eclecticism in Italian Architecture», *Architectural Review*, febrero 1953, n.º 674, pp. 73-77 (ver también p. 125).

²⁵ Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1978, p. 36.

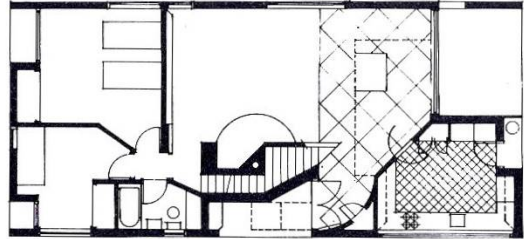
²⁶ *Ibidem*, pp. 194-201.



41



42



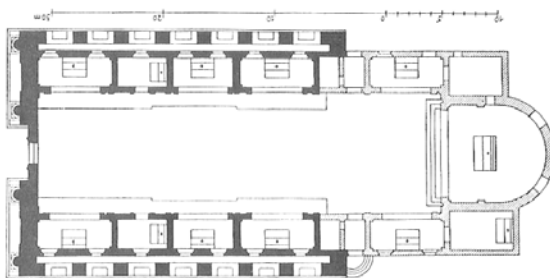
43



44



45



46



47

41. Basamento de travertino de Tívoli.

42-43. Robert Venturi, Casa Vanna Venturi, Chestnut Hill (Filadelfia), 1962.

44, 46-47. Alberti. Fachada de Sant'Andrea, Mantua, 1470 (fecha del proyecto). / Más allá de la fachada inacabada, la estrategia envolvente de San Francesco (Templo Malatestiano), Rimini, ca. 1450 y ss, explica en parte el *Giraso/e*.

45. Giulio Romano, patio del Palazzo Te, Mantua, 1525.

edificio, subrayando su condición «textual» (posestructuralismo, Derrida) por delante de su formalidad, en tanto que discurso arquitectónico que «provoca una lectura fuera de los hechos de la presencia física de un objeto o de las estructuras subyacentes que gobiernan su ser [...] y ofrece en su lugar una red o un tejido de indicios [...] multivalente, discontinuo y no direccional»²⁷.

Pero Moretti ni frecuenta el relativismo crédulo o interesado del ecléctico más complaciente ni obviamente puede alcanzar a ser posestructuralista, y en comparación con el desenfadado y el popularismo hedonista de Venturi, el arquitecto de *Il Girasole* para más bien en circunspecto y elitista. El eclecticismo ambiguo y textual atribuido a Moretti cabe asociarlo antes con la idea de manierismo moderno, en los términos en que presume o anhela Colin Rowe en su notorio «articulillo» de 1950:

«El elemento de deleite de la arquitectura moderna parece residir principalmente no en el hecho de proporcionar un placer inmediato a la vista, sino en la idea de turbarla. Dentro de los límites de un complejo de planificada oscuridad estrictamente concebido se presenta una intensa precisión o una exagerada rusticidad de detalle; y se ofrece un esquema laberíntico que frustra la vista al intensificar el placer visual de los episodios individuales, que en sí mismos sólo serán coherentes como resultado de un acto mental de reconstrucción»²⁸.

Si el Manierismo del siglo XVI, «como inevitable estado de conciencia y no sólo como mero deseo de romper moldes, parece estribar en la inversión deliberada de la norma clásica del primer renacimiento», el manierismo de *Il Girasole* representa «el colapso de la confianza en los programas teóricos» de la arquitectura moderna: «como estado de inhibición depende esencialmente de la conciencia de un orden preexistente; como actitud de disconformidad exige una ortodoxia dentro de cuya estructura pueda resultar herético»²⁹. Podría afirmarse pues que el hacer de Moretti es un caso de memoria cultivada.

¿Es posible reivindicar el pasado y hacerlo sin dramatismo, convocar la memoria sin que su ejercicio suponga una rémora, sin que se aprecie desazón o esfuerzo?

«Con sus cien años a cuestas el cine es un mastodonte que en cada paso acarrea el peso de su historia, los ecos y resonancias de cuanto ya fue filmado. Erice reniega de esa fatalidad ("del cine manierista que remite a sí mismo y se alimenta de una parte de su historia, del guiño cómplice" intertextual) y en busca de una mirada inocente y desprendida se acerca a la pintura, pues estar junto a un árbol y *hacerse como él* exige renuncia y olvido. No mirar atrás, sino dar un paso atrás, y mirar desde atrás»³⁰.

²⁷ «Perfiles de texto. Luigi Moretti, edificio Il girasole, 1947-1950», en Peter Eisenman, *Diez edificios canónicos, 1950-2000*, pp. 26-48 (en el mismo libro, ver también «El diagrama de nueve cuadrados y sus contradicciones. Robert Venturi, casa Vanna Venturi, 1959-1964», pp. 128-152).

²⁸ «Manierismo y arquitectura moderna», en Colin Rowe, *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Barcelona: Gustavo Gili, 1999, p. 53.

²⁹ *Ibidem*, p. 40.

³⁰ José Saborit, «Porque no poseemos, vemos», p. 68.



48



49



50



51

48-49. Antonio López, *Madrid desde Torres Blancas* (1976-1982; óleo sobre tabla; 145 x 244 cm; colección particular). / Víctor Erice, fotograma del vídeo rodado desde Torres Blancas. *El sol del membrillo* [DVD], disco 2: material adicional, «Apuntes (1990-2003)», «Apunte 4. Gran Vía y Madrid desde Torres Blancas».

50-51. *El sol del membrillo*, secuencia 12.

En el verano de 1990, mientras Erice y López dudan sobre el interés y la oportunidad de rodar una película que muestre el trabajo del pintor, el director, a solas con su cámara, acude a los lugares, entre otros, desde los que López pintara la *Gran Vía* (1974-1981) y *Madrid desde Torres Blancas* (1974-1982). Erice se sitúa en cada caso exactamente donde lo hiciera el pintor años atrás y filma unos planos fijos que reproducen los encuadres elegidos en su momento por López buscando «sentir algo de lo que él pudo experimentar mientras trabajaba»³¹.

Con este acto, Erice demuestra dar un paso atrás abandonando su mirada de realizador para empatizar con la persona y el oficio del pintor. Hay mucho de compromiso con el propio trabajo en esta actitud de Erice, pero también llana sabiduría y generosidad. El director se protege así de los riesgos que entraña una cultura erudita, profesional, que pudiera lastrar o determinar a priori la derrota de la obra que está en ciernes. Erice prefiere en cambio probar a sentirse como el pintor, retroceder y esperar a ver lo que este le entrega, como hará López después junto al membrillero. Sin conciencia por el momento, pero se ha activado de este modo una cierta memoria mimética, el resorte de la continuidad, la imitación de las cosas y los procesos³², con naturalidad, fruto de un saber espontáneo que relaciona el arte con la realidad.

Muestra de esta mirada limpia, liberadora, de una memoria luminosa, es la conversación que mantienen Antonio López y Enrique Gran frente a la reproducción de *El Juicio Universal* de Miguel Ángel³³ que cuelga de una de las paredes de la sala principal del estudio del pintor de Tomelloso (secuencia 12). La cámara de Erice apunta al sol: el astro está cubierto por las nubes de un cielo encapotado en lento movimiento; imperturbable, el sol acaba asomando por un claro resplandeciente que ocupa el centro del plano y seguidamente se desvanece en la luz. Mediante un fundido encadenado, Erice superpone a esta imagen áurea la figura dominante de Cristo que preside la composición del fresco vaticano, identificando así luz con aura como metáfora de la divinidad.

Pero el Dios de Miguel Ángel es un dios justiciero, que amedrenta por igual a pecadores y a justos. Para López y Gran se trata de un «paraíso» terrible, en el que todos viven «acoquinados» bajo la amenaza implacable de un Creador colérico y vengativo, soberbio: hasta el pintor se retrata a sí mismo en la piel de San Bartolomé, sujeta con la mano izquierda por la figura del propio apóstol, en un gesto de dolor insufrible, tanto que le llega a deformar el rostro; una «idea macabra» en opinión de Antonio López. Girados hacia

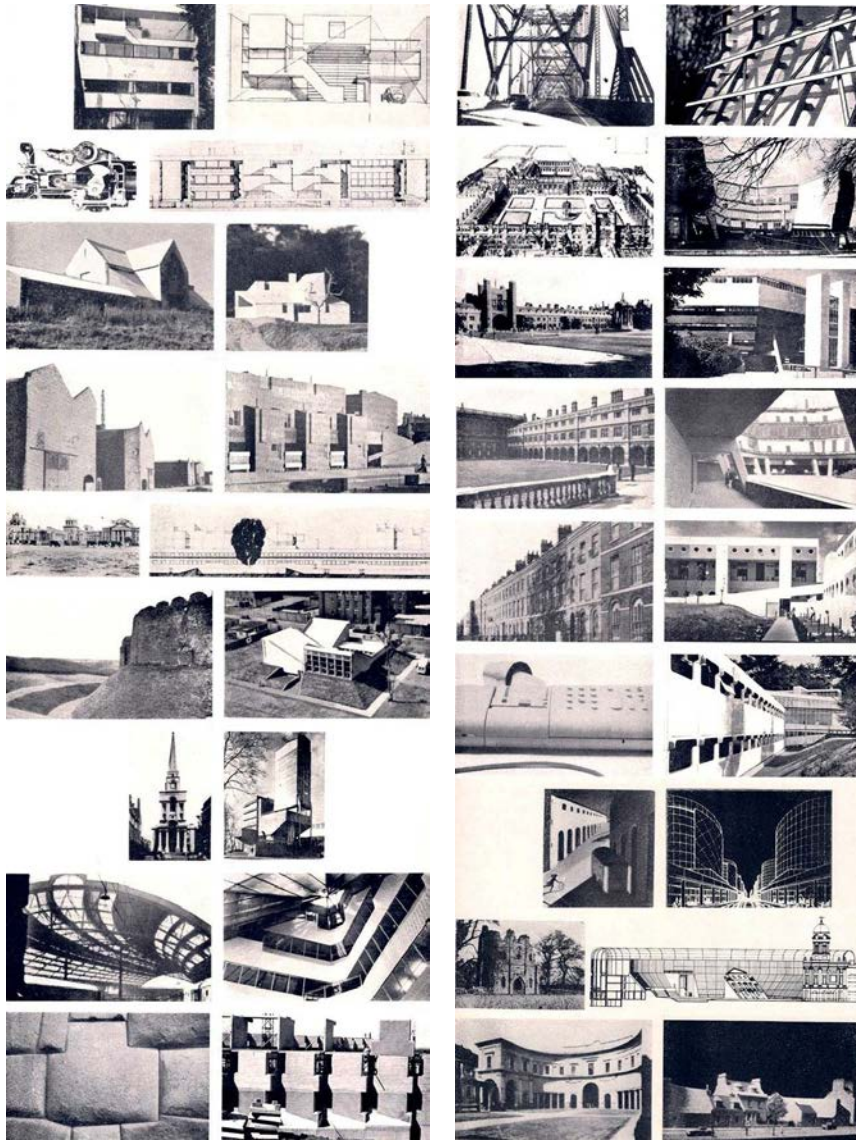
³¹ «Apunte 4: Gran Vía y Madrid desde Torres Blancas», en Víctor Erice, *El sol del membrillo* [Videograbación-DVD], disco 2: material adicional, «Apuntes (1990-2003)».

³² Es Demócrito (ca. 460-370 a. C.) quien primero entiende que «mímesis» no es copiar la realidad, sino «imitación de los procesos naturales», especialmente en lo referente a las artes utilitarias (ver Władysław Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, pp. 301-303).

³³ Procede recordar que Michelangelo Buonarroti (1475-1564) es una figura clave del Manierismo del Cinquecento italiano.



52



53

52. *El sol del membrillo*, secuencia 12.

53. James Stirling, imágenes de la comunicación presentada al II Congreso Internacional de Arquitectura, 1974.

la réplica de la Venus que hay en la sala, la pareja compara este Dios con la deidad griega³⁴. A pesar del ímpetu que ostenta la pintura de Miguel Ángel, de la tensión acumulada en todos esos cuerpos musculados, solo hay «costra» y «pesadumbre»; a los ojos de Dios todos son «culpables». La Venus en cambio es una «señora»... «¡Qué luminosa!», refleja «la salud del espíritu», es pura «alegría». El arte clásico ni recrimina ni condena, el ascendente divino de sus ídolos paganos no se hace evidente, y así las representaciones de sus dioses antes subliman la «plenitud del ser». El manierismo represivo de *El Juicio Universal*, concluye López por último, «niega la vida», y tal cual marcha hacia lo que debe ser la cocina, a por Coca-Cola y un trozo de torta para el amigo.

Si el Moretti de *Il Girasole* es juzgado por Rogers como formalista hábil, pero veleidoso, proclive al esteticismo y al juego intelectualista³⁵, Moneo se refiere a James Stirling (1924-1992) como «un tipo instintivo, directo, espontáneo, como la antítesis del arquitecto intelectual»³⁶. Estos caracteres perfectamente pueden atribuirse también a la obra de la Escuela de Ingeniería de la Universidad de Leicester (1959-1963) que Stirling realiza en colaboración con James Gowan (1923), con quien forma equipo de 1956 a 1963.

Stirling nace en Glasgow y se cría en Liverpool, donde cursa estudios de Arquitectura (1945-1950) tras servir en el ejército como paracaidista durante la Segunda Guerra Mundial; en 1949 viaja a Nueva York para un período de prácticas, y no se trasladará a Londres hasta 1951, empezando a trabajar para Lyons, Israel & Ellis (1953-1956), firma donde conoce a Gowan, también de Glasgow. Quienquiera que se acerque a la historia, las instituciones y la cultura de estos lugares dará con las coordenadas que determinan el bagaje y los trabajos del primer Stirling³⁷: el medievalismo a lo Viollet-le-Duc, la arquitectura portuaria, industrial y comercial, Boston, georgianos y victorianos, McKim, Mead & White y el Beaux Arts americano, Neoclasicismo y siglo XIX, Wright, la Escuela de Arquitectura polaca en el exilio, tecnología y Constructivismo, Hardwick Hall y los invernaderos de Paxton y Decimus Burton, el Keble College y el Museo de Historia Natural de la Universidad de Oxford, los primeros volúmenes de la *Œuvre Complète* de Le Corbusier, las iglesias londinenses de Nicholas Hawksmoor, el Terragni de la Giuliani-Frigerio. Es pública la pasión compulsiva de Stirling por el coleccionismo, pero tal catalogación es más propia de la crítica, siempre tan propensa a la coartada enciclopedista en sus análisis.

³⁴ La secuencia número 12 se rueda en la misma habitación donde da comienzo la película, y Erice en todo momento procura incluir en los planos de la escena la figura de la Venus, ampliando la profundidad de campo, dando a entender que la diosa está del lado de los dos pintores, reforzando así el discurso implícito que se propone.

³⁵ Ernesto Nathan Rogers, «La evolución de la arquitectura. Respuesta al guardián de los frigoríficos», incluido en Pere Hereu, Josep Maria Montaner y Jordi Oliveras (comps.), *Textos de arquitectura de la modernidad*, 3.ª ed., Donostia-San Sebastián: Nerea, 2012, p. 317 (texto publicado originalmente en *Casabella*, en 1959, en respuesta al artículo de Reyner Banham «Neoliberty. La retirada italiana del Movimiento Moderno», *Architectural Review*, abril 1959, n.º 747, incluido también en la compilación).

³⁶ Rafael Moneo, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, p. 8.

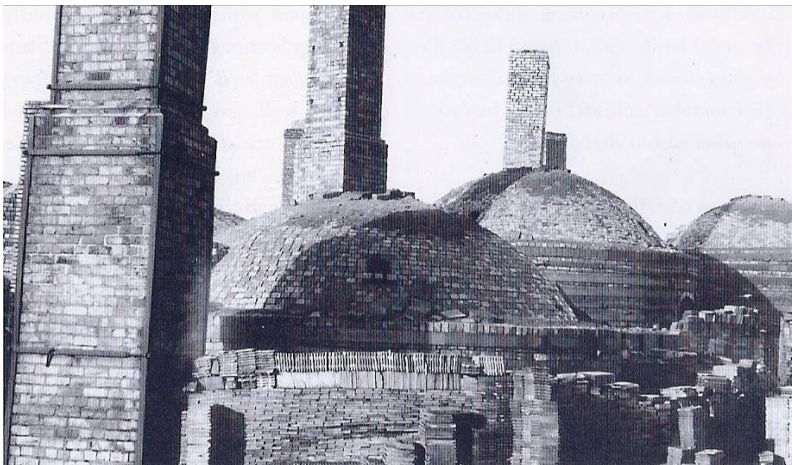
³⁷ Sobre el contexto y las referencias que marcan el pensamiento y la obra de Stirling en sus inicios consultar Colin Rowe, «James Stirling: Glosa poco ordenada y muy personal», en Peter Arnell y Ted Bickford (eds.), *James Stirling: obras y proyectos*, pp. 10-27.



54



55



56



57



58



59

54-55. Escuela de Ingeniería de la Universidad de Leicester. / El castillo de Beaumaris (isla de Anglesey, Gales) es uno de los ejemplos que ilustra el artículo de Stirling «La tradición funcional y la expresión».

56-59. Fotografías de Stirling tomadas en los años cincuenta. Hornos en Staffordshire. / Edificio de oficinas en Liverpool. / Dos edificios de Peter Ellis en Liverpool (años sesenta del siglo XIX).

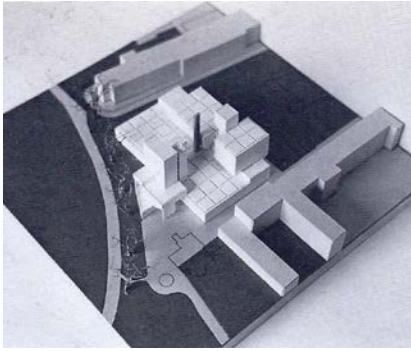
En Leicester concurren seguramente todos estos acontecimientos, obras y personalidades, y aun más, pero no interesa tanto aquí el recurso a la cita, cargar la arquitectura de atributos semánticos o de representación, como servirse funcionalmente de la memoria para hacer y avanzar, operando por asimilación, es decir, en continuidad con lo probado y acreditado, a partir de la experiencia directa, bajo la concepción de un saber acumulativo, comprensivo; además, los guiños, que efectivamente son muchos, en este caso quedan desactivados o amortiguados precisamente por la abundancia propositiva, y sobre todo por la crudeza y potencia del resultado alcanzado, una obra vigorosa (¿hiperrealista?) que acaba por absorber y hacer propias las otras arquitecturas en que se mira. Stirling, cuyo extenso conocimiento de la arquitectura del pasado es destacado siempre por los que le conocen bien, no trata en este edificio de ajustar cuentas con nadie, no se vale de un lenguaje ambiguo, no persigue complejidades ni contradicciones, sino que explora las posibilidades expresivas de la forma, y su discurso, confiado y atento, aunque ciertamente provocador, antes se alinea con los temas de la dilatada «tradición funcional» inglesa que con las retóricas insalvables que rodean la disciplina³⁸.

Las estrategias arquitectónicas desplegadas en la Escuela de Ingeniería están ya enunciadas en un artículo previo de Stirling titulado «La tradición funcional y la expresión»³⁹, entre los pocos escritos que deja el arquitecto, más proclive a la acción como se ha insinuado, y seguro pueden encuadrarse en el conjunto de claves que caracterizan y dan sentido a la arquitectura inglesa desde siempre, por encima de épocas y estilos.

Así, la arquitectura inglesa, Leicester, desarrollando las notas de Stirling, se identifica por alcanzar un cierto grado de anonimato, por basarse en arquetipos que provienen en gran medida de la arquitectura rural o regional, ligada estrechamente a una cultura territorial y productiva. La arquitectura inglesa, al contrario que la del continente, no es sofisticada en su elaboración y manifestación, más bien sigue una lógica racional, en lo material y en la técnica, en la economía, que se retrotrae hasta los modos medievales, de ahí su primitivismo en la expresión, y también su modernidad esencial, por eso se adapta fácilmente a distintos lugares y usos. La arquitectura inglesa atiende especialmente a la organización de sus partes, dotando a cada pieza de la singularidad y el carácter que requiere, y a ellas se subordinan unívocamente la estructura, la construcción, las instalaciones; de este hecho deriva una arquitectura compuesta de volúmenes articulados

³⁸ No obstante, es difícil sustraerse a las parejas de imágenes que, en relación con su obra, el propio Stirling selecciona y muestra en la comunicación presentada en el II Congreso Internacional de Arquitectura (Persépolis, Irán, septiembre 1974), en la jornada titulada «Materiales y métodos de expresión», recogidas, junto con la declaración, en «Stirling di se stesso», *Casabella*, marzo 1975, n.º 399, pp. 22-25: «Comprendo que la interacción de elementos del pasado en el diseño de un nuevo edificio es un peligroso ejercicio: como caminar sobre una cuerda tensa entre el compromiso, de un lado, y el sentimentalismo, del otro. [...] No es que la primera imagen de cada par haya influido en el diseño del edificio que sigue, pero de todos modos existe, creo, una conexión, ya sea en el material o en el sistema constructivo, o bien de tipo asociativo» (extracto de la ponencia de Stirling; traducción al español en «Stirling sobre sí mismo», *Cuadernos Summa-Nueva Visión*, noviembre 1975, n.º 5-6, pp. 33-38, [«James Stirling»]).

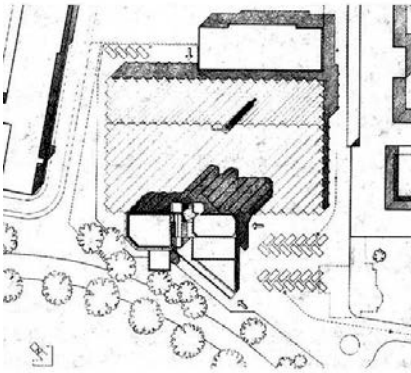
³⁹ Artículo publicado originalmente en *Perspecta*, 1960, n.º 6 (existe traducción al español en *Cuadernos Summa-Nueva Visión*, 1968, n.º 2, pp. 3-7, de la serie Tendencias de la Arquitectura Actual, un número monográfico titulado «James Stirling y la tradición funcional inglesa» dedicado a la obra temprana del arquitecto).



60



61



62



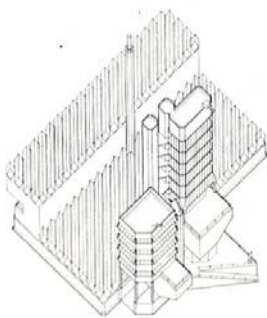
63



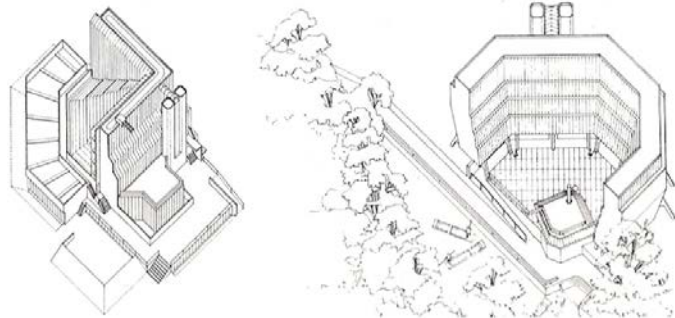
64



65



66



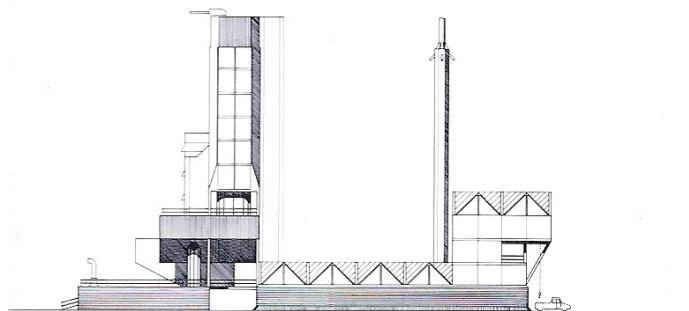
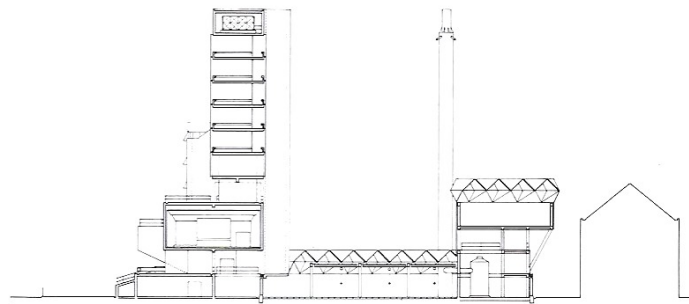
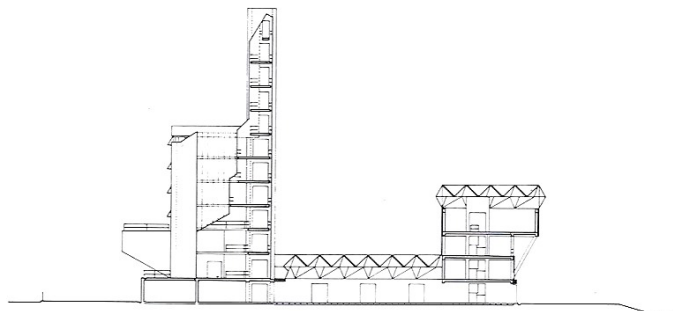
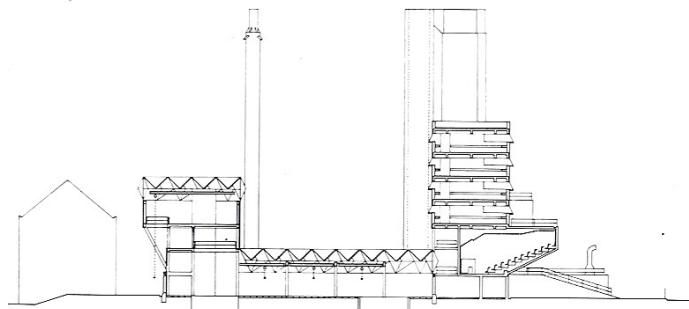
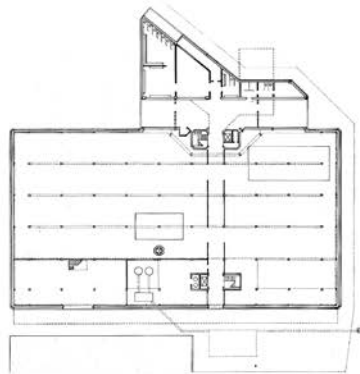
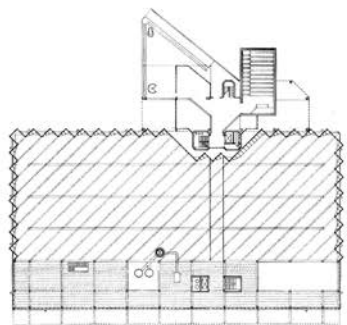
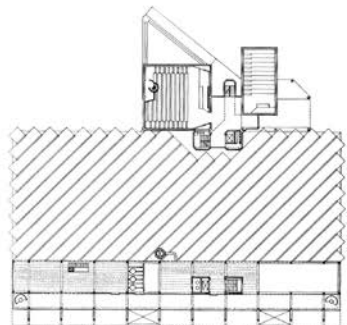
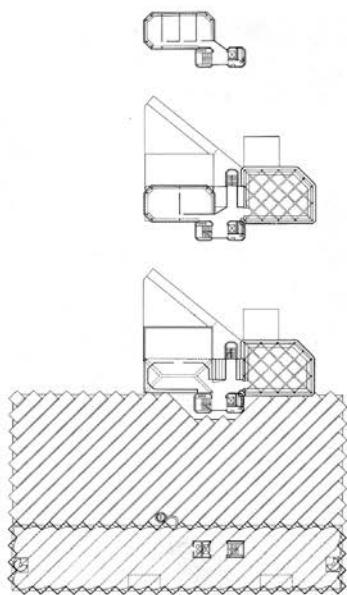
60-66. Maqueta de una versión inicial. / Parque Victoria. / Plano de situación y accesos, diagonal y pasante. / Axonometrías de los edificios de la trilogía roja (Leicester, Cambridge y Oxford).

bien diferenciados, aunque guardando un orden jerárquico visible; plástica⁴⁰ más que fragmentaria, pues mantiene, a pesar de todo, una elevada coherencia y cohesión, donde cobra evidente protagonismo la circulación, que actúa necesariamente como elemento vertebrador, en el plano y en sección, en comparación con la superposición e indiferenciación de espacios y recorridos que conllevan la planta libre y la simplicidad formal. Las obras de la arquitectura inglesa aparentan un tamaño que en la realidad no es tal, resultando después edificios, en general, de dimensiones relativamente reducidas, quizá por su propensión a integrar elementos de distinta escala y por la combinación de piezas verticales y horizontales en contrapunto. La arquitectura inglesa maneja unas proporciones y se vale de unas maneras próximas a lo doméstico, más allá de su sitio o destino, por fuera y por dentro, y esta circunstancia la remite a los orígenes de la arquitectura, a la idea de casa, de establecimiento, ocupada invariablemente en la habitabilidad; y en este sentido es una arquitectura, por encima de todo, pensada y erigida para vivirse, cómoda, que procura confortabilidad (del inglés *comfort*). En síntesis, la arquitectura inglesa, en su tradición funcional, no desestima ningún recurso ni solución por extemporáneo en tanto sigan teniendo validez, mientras no se demuestren obsoletos en cuanto a su eficacia con relación a los fines previstos.

A la vista del resultado, los arquitectos de la Escuela de Ingeniería de Leicester tienen interiorizada la tradición de instrumentalización de lo vernáculo así entendida, una condición tácita que no implica actitud nostálgica ni determinismo alguno. El edificio se encaja en una pequeña parcela vacante, casi residual, en un extremo del campus, contiguo al centro de la ciudad, frente al parque Victoria. Rodeado de construcciones georgianas de escala reducida y relativo interés, aunque no exentas de dignidad, este se acomoda sin holguras, pero con esfuerzo, al emplazamiento fijado: las piezas sustantivas del programa se discriminan volumétricamente por funciones (departamentos, aulas, laboratorios y talleres), materializadas poderosamente por el uso intensivo y particular que se hace de la cerámica roja y el vidrio, estrategia que proporciona a la obra de Leicester la formalización exacta que la identifica inequívocamente, y que inaugura la célebre serie de tres conocida como los «Red Buildings» (después de Leicester vendrán la Facultad de Historia de la Universidad de Cambridge [1964-1967] y el Queen's College o Florey Building en Oxford [1966-1971]).

La nave de los talleres, la pieza de mayor tamaño, por su geometría rectangular y su relación con la práctica experimental, se encastra al fondo de la parcela, dentro de los límites regulares definidos por las edificaciones preexistentes. Adelantados sobre los talleres, se sitúan arracimados los volúmenes de los demás usos, más públicos, vinculados

⁴⁰ No es casual que en el artículo guía referido Stirling repare en el «espacio solidificado» de las maquetas en negativo de Moretti, base de los estudios y reflexiones publicados por el italiano en las páginas de la revista *Spazio* a comienzos de los cincuenta del pasado siglo.



con la actividad docente ordinaria, constituyendo el rostro del conjunto y su perfil más fotogénico. La aproximación a la Escuela se produce en diagonal, desde el parque vecino, situación que se corresponde bien con la descomposición de la proa del edificio y la jerarquía establecida entre los diversos prismas: la torre de los departamentos en primer término, actuando de hito, seguida de la pila de laboratorios, de menor altura, más compacta, articuladas ambas por las escaleras y el ascensor entubados, en una posición intermedia, subordinada, y las cuñas voladas de las dos aulas en abanico, bajo los volúmenes principales, a modo de jambas o umbral, señalando y configurando el acceso elevado sobre una peana angulada que avanza hacia la pradera del parque para ofrecerse a quien se acerque al centro. Los talleres, aunque segregados formalmente de la cabeza del edificio, actúan como un podio de fondo, estable y conciso, sobre el que se recorta el haz variopinto de figuras descrito, contrarrestando así su multiplicidad y dispersión, por interposición de un telón abstracto, de una pieza de orden⁴¹. Reconociendo la fragilidad de la compostura propuesta, la contraposición entre las componentes horizontal y vertical, la dialéctica entre figura y fondo, convienen a la obra y le procuran el equilibrio que se aconseja en todo ejercicio de tamaña expresión, favoreciendo la integridad formal del resultado⁴².

No obstante, el interés y la perplejidad que simultáneamente Leicester despierta reside en la poética material recreada por Stirling y Gowan en la confección del edificio. La materialidad de Leicester descansa, como se anunciaba más arriba, sobre la cerámica y el vidrio, y también sobre su estructura, que por el pragmatismo de su concepción Stirling define como «antiestructura».

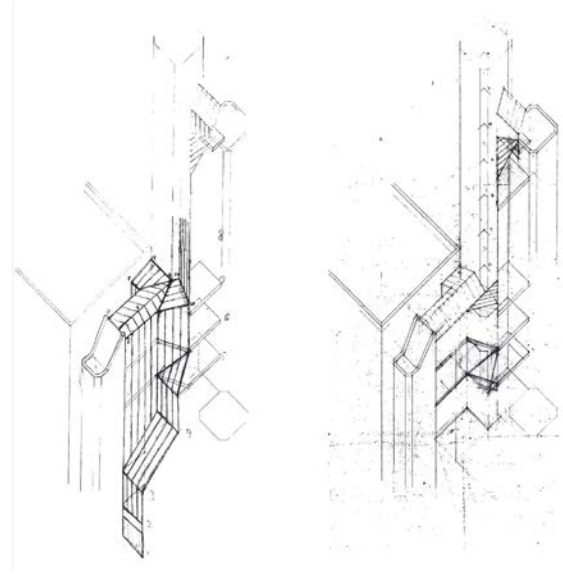
Los arquitectos vuelcan en el edificio todo el saber de la tecnología inglesa del ladrillo del siglo XIX, explorando y explotando el tradicional y preciado virtuosismo de este arte y su oficio. Sin prejuicios, la cerámica roja se utiliza aquí por igual como material portante y como albañilería, como fábrica y como aplacado, concordando ladrillos macizos, ortoédricos y aplantillados, y plaquetas, aparejada y sin trabar, dispuesta a soga y con la tabla vista en vertical, con juntas y a hueso, en cerramientos y en forjados, de solado y de cielo raso, y hasta formando ambiguos y desproporcionados quitamiedos de largo trazo (pasamanos imposibles, bancos grotescos), tan queridos por Stirling, pero siempre en función de la condición y constitución de las piezas o elementos a construir.

⁴¹ En el mismo sentido, adviértase que los cuerpos que integran la cabecera de Leicester presentan casi todas sus esquinas achaflanadas. Esta condición redundante en la comprensión unitaria del conjunto vertical de prismas así agrupado, a pesar de la fragmentación evidente, pues la ausencia de diedros hace que los volúmenes deslicen entre sí delicadamente, encajen unos con otros sin fricciones, sin que ninguno se imponga o obstaculice el desarrollo de los demás, a lo que contribuye el vacío y el vidrio que media entre ellos. En cierto modo, puede hablarse de una envolvente común, una geometría continua, compleja y superior, que funde las diferencias bajo una sola forma, creando un organismo compuesto, pero entero. Puede identificarse entonces la Escuela de Ingeniería como un edificio resuelto a partir de dos piezas ensambladas: los talleres y el mascarón de cabecera.

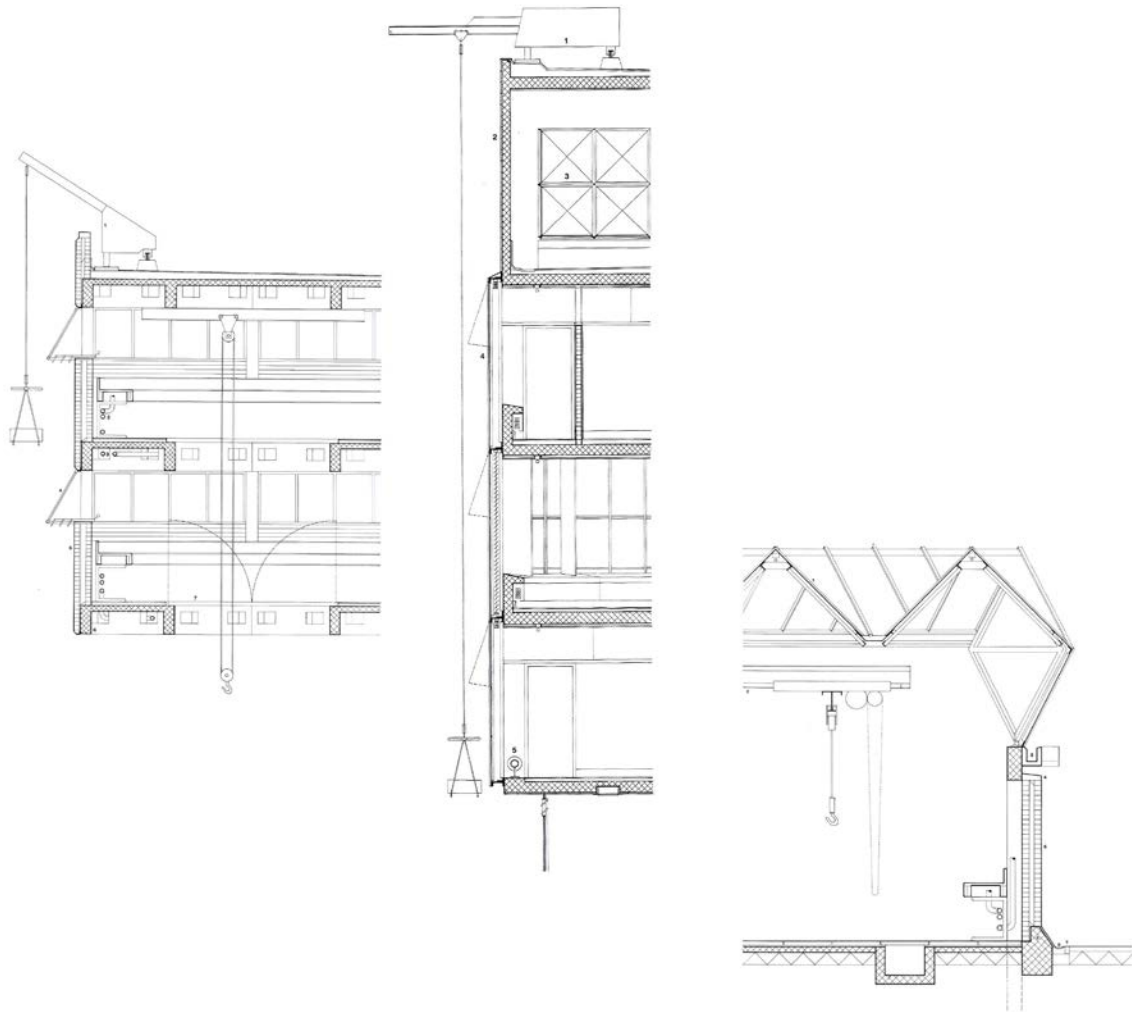
⁴² Cuando Stirling disponga la réplica de la Escuela de Ingeniería en el sector IV del plano de Nolli de 1748, en su propuesta para la muestra *Roma Interrotta* (Incontri Internazionali d'Arte en Roma, Mercados de Trajano, mayo-junio 1978), recreará una situación de marco similar a la de Leicester.



69



70



71

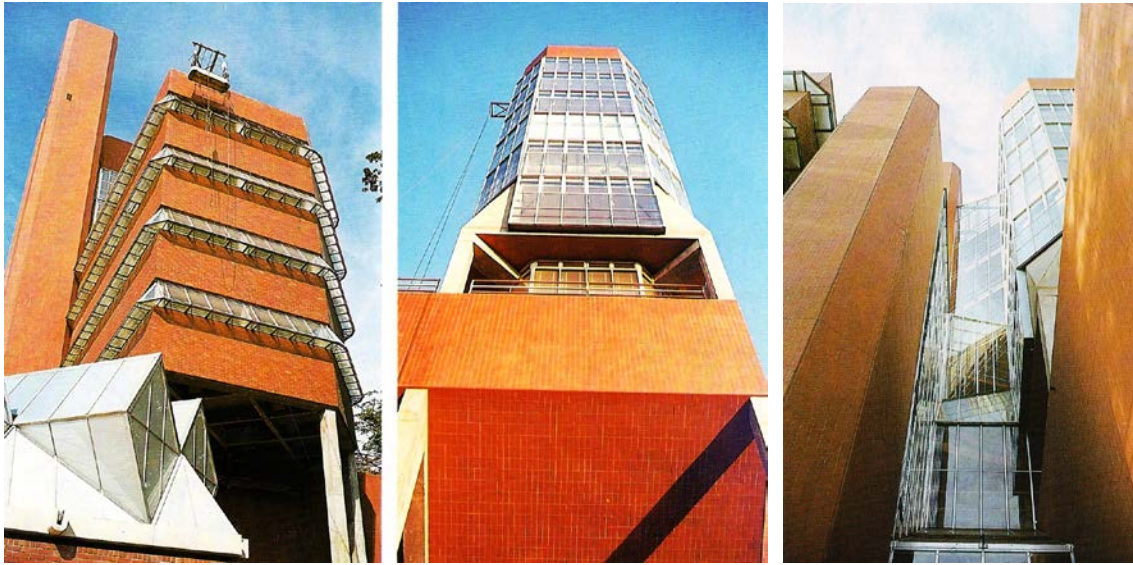
69-71. Construcción y materia: cerámica, vidrio, hormigón y acero.

El zócalo de los talleres y la plataforma de acceso, así como el volumen de laboratorios, se construyen con ladrillo macizo, siguiendo la técnica del *cavity wall* inglés (cerramiento de dos hojas, la exterior autoportante, con una cámara ventilada interpuesta), mostrando sutiles detalles en el arranque y coronación de las fábricas y en el telar de los huecos, como plintos inclinados, remates a tizón y encintados en bisel. Cuando los cerramientos, por exigencias estructurales o funcionales, son de hormigón armado, estos se revisten al exterior con plaquetas cerámicas, lo que sucede en las aulas, en la torre departamental y en los núcleos de comunicaciones; e idéntica materialidad se emplea para los acabados de las superficies correspondientes a los elementos comunes. Se trata de una doble solución que los arquitectos adoptan para unificar formalmente el edificio, y aun siendo el resultado visiblemente dispar, y hasta cuestionable en términos de coherencia sintáctica y lingüística, la inmediatez de la decisión se impone y termina por satisfacer, pues demuestra ausencia de retórica y una firme voluntad operativa, caracteres ambos que destacan la pertinencia de una mirada integradora.

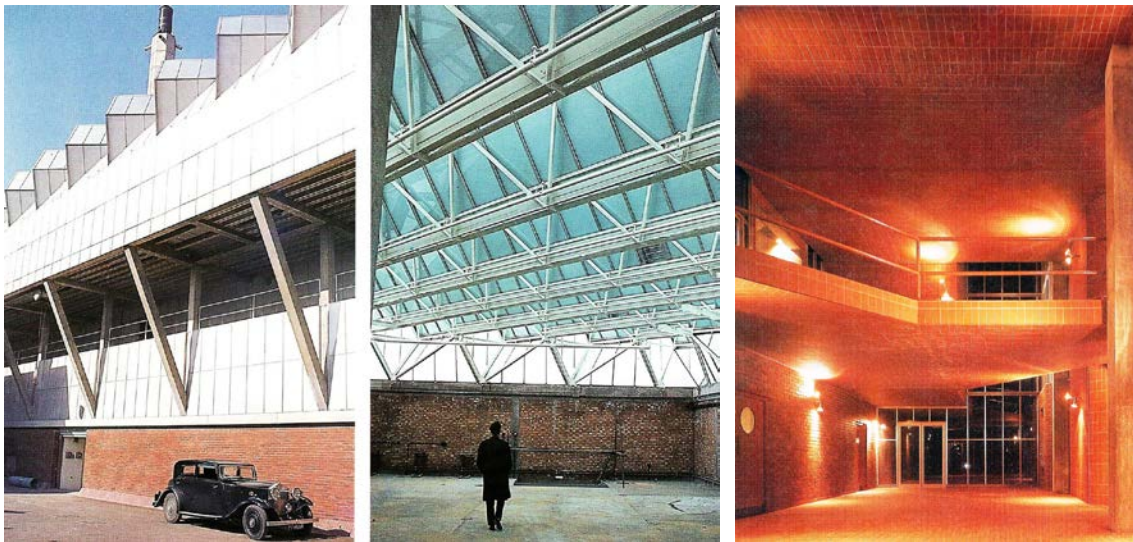
Más severa es la mutación que sufre el vidrio de Leicester. En razón del programa, era previsible, en cierto modo, que la Escuela de Ingeniería hiciese suyo el lenguaje del vidrio de las construcciones derivadas de la Revolución industrial en Gran Bretaña; pero Stirling y Gowan, en lugar de ahondar en la planicidad y transparencia del material, en su fragilidad y liviandad, lo conciben como si fuera de naturaleza pétreo, y lo implementan, en consecuencia, como si existiera una auténtica estereotomía del vidrio, por lo que este cobra así una preponderancia formal inusitada dentro del conjunto.

Las superficies acristaladas del edificio varían en diafanidad según qué espacios: el vidrio es transparente en los laboratorios y departamentos, en los accesos y escaleras; y es translúcido y opaco en los talleres, donde adopta un tono nacarado uniforme. Pero lo que cabe destacar es la apariencia sólida que el vidrio alcanza en la obra, con independencia de su grado de claridad. El acristalamiento en este caso adquiere corporeidad, se torna denso y pesado, y como tal volumen dialoga arrogante con las figuras cerámicas, exhibiendo su masividad cristalina, hasta resultar, en su simulacro, más consistente que la misma fábrica, sea de ladrillo o, por asimilación, de plaqueta. Stirling ha empleado y empleará este recurso de mineralización del vidrio en otros trabajos (Selwyn College, St. Andrews, por poner dos ejemplos), y consigue esta compacidad principalmente a través de dos estrategias: por una parte, mediante una construcción y sintaxis directas, con una fuerte presencia de la carpintería por su acusado despiece; y por otra parte, transformando deliberadamente los planos de vidrio en poliedros, tallados y engastados como piedras preciosas entre los demás sólidos del edificio⁴³.

⁴³ Para abundar en esta reflexión consultar los textos siguientes: de Colin Rowe y Robert Slutzky, «Transparencia: literal y fenomenal» (recogido en la obra antes citada del primero *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, pp. 155-177, fue escrito entre 1955 y 1956, y publicado originalmente en *Perspecta*, 1963, n.º 8, pp. 45-54) y «Transparency: Literal and



72



73

74



75



76

72. Estructura *ad hoc* y vidrio masivo.

73-74. Nave de talleres: exterior, interior y acceso desde planta baja.

75-76. Aula pequeña. / Biblioteca.

El vidrio, bajo tal concepción, se consagra entonces a la gravedad, al espesor, a la profundidad, y no contraviene a la sombra, no es mera nitidez ni luminosidad pura. En este nuevo rol, el vidrio es formativo y configura espacio: el caparazón animal de la nave de talleres —la latitud de Leicester (52° 38' N) acaso exima de procurar tan literalmente la orientación norte—, el mirador octogonal de los departamentos y las «*bow windows en longueur*» de los laboratorios, la urna confinada de la biblioteca, la cascada esculpida de las mesetas de escalera; todas las soluciones reproducen un relieve, determinan un ámbito, más allá de su justificación funcional.

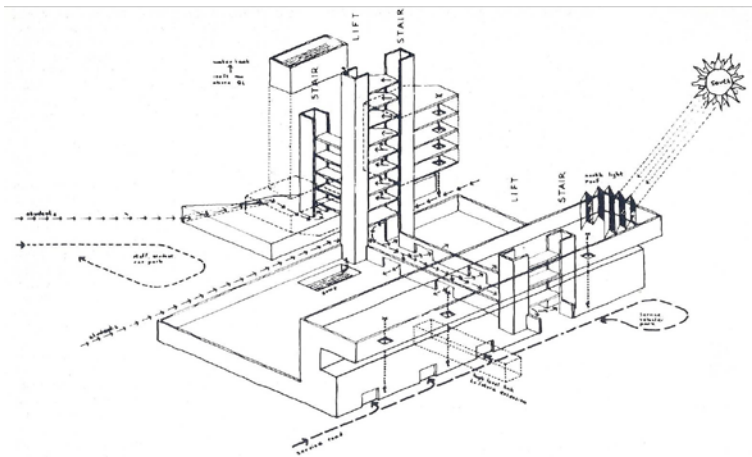
La estructura del edificio, en cambio, salvo un par de detalles⁴⁴, «tiende a ser bastante *ad hoc* y expeditiva»⁴⁵; Stirling se las arregla habitualmente «para impedir que [la estructura] se entrometa en la solución arquitectónica». Igual que las diversas piezas del programa adoptan soluciones materiales y terminaciones específicas según los requerimientos de la actividad que se desarrolla en cada una, «la estructura cambia de acuerdo con las distintas partes del edificio»: «hay tantos sistemas estructurales como diferencias fundamentales de función, y la elección del tipo de estructura [es] una decisión tardía en el proceso de diseño». No obstante, el dispositivo estructural manejado en Leicester queda fijado implícitamente de antemano en los estadios iniciales del proyecto, en el momento preciso de la colocación y definición de las masas del edificio y su mutua articulación: para Stirling, «toda forma construida tiene un peso y propiedades de estabilidad o inestabilidad que dependen de la forma; es necesario agrupar los locales en una manera intrínsecamente estable», «particularmente cuando [las masas] son asimétricas».

La respuesta a tales planteamientos se pone de manifiesto en la disposición diagonal de la estructura horizontal de los talleres y laboratorios, que superpuesta a la geometría ortogonal del espacio permite «posibilidades más amplias de elección en [planta] y se obtiene una mayor libertad»; en los acusados voladizos de las aulas, que trabajan compensando el peso de los pisos superiores (aprécieese, por ejemplo, la pertinencia de situar un aljibe en la cubierta de la torre departamental), hecho que determina su amplitud, hasta el punto de colapsar el edificio en caso de llegar a suprimirse alguna de las plantas últimas; o en la presencia indiferente de los pilares de los laboratorios en su arranque y de los

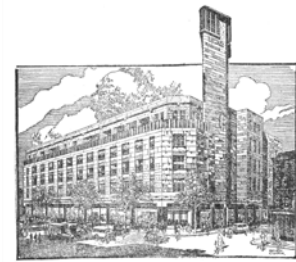
Phenomenal... Part II» (*Perspecta*, 1971, n.º 13-14, pp. 287-301); de Peter Eisenman, «Genuinamente inglés. La destrucción de la caja» (*Arquitectura*, marzo-abril 1978, n.º 211, pp. 54-73, publicado originalmente en *Oppositions*, octubre 1974, n.º 4, pp. 5-34); y de Manfredo Tafuri, el capítulo «L'architecture dans le boudoir» (en *La esfera y el laberinto: vanguardias y arquitectura: de Piranesi a los años setenta*, Barcelona: Gustavo Gili, 1984, pp. 431-522).

⁴⁴ Solo parecen tener valor figurativo dos soluciones en referencia a la estructura portante del edificio: los pies derechos que apuntalan las esquinas de la torre de departamentos en su arranque y los desproporcionados jabalcones de la fachada trasera de los talleres, ambos elementos fuertemente caracterizados por el hormigón para acusar la presencia de un vidrio que se quiere sólido y pesado.

⁴⁵ Este y los entrecomillados que siguen están extraídos de James Stirling, «Antiestructura», artículo incluido también en el monográfico antes citado *Cuadernos Summa-Nueva Visión*, 1968, n.º 2, pp. 28-31 (publicado originalmente en *Problemi della Città*, 1967, n.º 7, y solo más tarde en *Zodiac*, 1969, n.º 18), y que corresponde a la conferencia dictada en la Università di Bologna, en noviembre de 1966, en el simposio de homenaje a Giovanni Michelucci con ocasión de su jubilación como profesor de la Facoltà di Ingegneria, donde el arquitecto de Pistoia impartía sus clases desde 1948.



77



LEWIS'S have everything a hiker can possibly need. Not merely for walking, but for all the other occasions in life as well. Furniture . . . Fashions . . . Food . . . Garden Requisites . . . Sports Goods . . . Children's Wear . . . Restaurants . . . Hairdressing Salons—there are seventy-seven departments. You really ought to come to see them for yourself. And it is worth remembering that everything you buy from Lewis's is sold with their guarantee of your complete satisfaction or your money refunded without quibble.

The most modern Departmental Store in Great Britain.

LEWIS'S

78



79



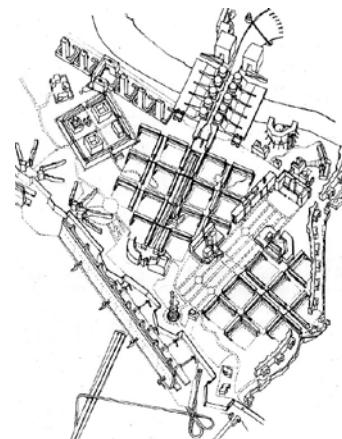
80



81



82



77. Esquema de circulaciones.

78-81. Leicester. Almacenes Lewis's. / Cementera junto al puente de Soar Lane. / Mercado municipal (hacia 1960) / Bradgate Park.

82. Propuesta de Stirling para *Roma Interrotta*, 1978 (una parada oportuna, previsible, y cargada de sentido).

pórticos que apean parcialmente el intradós del aula principal (reparar en la viga descolgada central), soluciones visual y sintácticamente poco depuradas, de una esbeltez perturbadora y una claridad formal dudosa. Todo se explica por la voluntad realista de «mantener la forma específica ideal de cada cuarto, evitando distorsionarla para darle cabida en un módulo estructural o en una forma envolvente preconcebida».

Tal vez la circulación aglutine y resuma la rica compilación de estrategias ensayadas en Leicester, presente físicamente en las secciones del edificio, definitivas siempre en la génesis de los proyectos de Stirling, y necesarias para entender y habitar sus obras: basta observar el ajustado trabajo espacial llevado a cabo en los elementos comunes, un ejercicio de dilataciones y contracciones que como latidos ordenan el flujo vertical de usuarios por la sección menguante del edificio. La circulación se convierte en Leicester en el esqueleto construido que vertebraba la obra entera, recomponiendo en un todo sus fragmentos, y en comparación con otras arquitecturas no es estrictamente un mecanismo de conexión, no se reduce a una traza en planta implementada desde la abstracción o la adscripción tipológica, sino que, sometida a una consideración atenta, la circulación adquiere rango de elemento formal y espacial que se desenvuelve en las tres dimensiones, y que al incorporar el tiempo, que es movimiento, representa la expresión de una memoria narrativa, positiva y didáctica, prospectiva, que pone al descubierto e hilvana, que da a conocer ese discurso secuenciado de planos y escenas, prestados y propios, que es el acontecimiento de la Escuela de Ingeniería de Leicester.

De palabra, Stirling siempre se ha mostrado diáfano, conciso e incisivo, al margen de las consignas oficiales, un llano francotirador:

«Creo que las formas de un edificio deberían indicar, tal vez incluso exhibir, el uso y el modo de vida de sus ocupantes. Me parece esencial que un edificio tenga formas y dimensiones con las que la gente pueda familiarizarse e identificarse. Estas formas pueden derivar de escaleras, ventanas, corredores, habitaciones, entradas, etc., y el edificio total puede considerarse como un ensamblaje de elementos de la vida diaria, reconocibles para un hombre común y no sólo para un arquitecto. [...] La manera particular en que se reúnen los elementos simbólico-funcionales puede ser el "arte" en la arquitectura»⁴⁶.

La memoria como facultad o instrumento es un atributo diferencial propiamente humano, y como tal puede circunscribirse a la esfera del genio o la biografía única de cada cual; es decir, la memoria cobra forma singular en la medida en que está ligada a la conciencia individual. Pero la memoria alcanza verdadero sentido y esplendor, en especial en el dominio enmarañado de las artes, cuando se explica a sí misma en razón de su ascendencia y reversión en el imaginario colectivo.

⁴⁶ Del artículo antes citado «Stirling sobre sí mismo», *Cuadernos Summa-Nueva Visión*, noviembre 1975, n.º 5-6, p. 33, («James Stirling»). El enunciado no puede ser más inequívoco, y resume en gran medida la filosofía de la arquitectura de Stirling y su vínculo con la tradición funcional inglesa.



83



84|85

83. *El sol del membrillo*, secuencia 17.

84-85. Los dos membrilleros anteriores a 1990 a los que se refiere María López durante la escena de la merienda en el jardín de la casa del pintor: *Membrillero de Poniente 3* (1988) y *Membrillero* (1989).

«[El arte es] una casa para todos; hay que dejar espacio para la gente que no sabe, no solo para los avisados. [...] El pintor de Altamira está haciendo lo que debe estar haciendo, y es la voz de todos. [...] Todos vemos lo mismo»⁴⁷.

Este testimonio espontáneo de Antonio López bien puede emparentarse con este otro, más elaborado, de Félix de Azúa:

«Los humanos escondemos algo extremadamente poderoso y desconocido bajo el nombre y la práctica de "las artes". Sólo con esa sospecha en bandolera puedo "entender" la presencia perfectamente viva de Homero o de Villon, de los frescos románicos y las naturalezas muertas de Chardin, de una canción anónima y de una danza renacentista entre nosotros, como si el tiempo no existiera. O mejor dicho, como si no existiera *la Historia* y los humanos fuéramos siempre el mismo humano, sucesivamente relatado, retratado, danzado, habitado... y vuelta a empezar y siempre el mismo retorno de lo idéntico. Esa ficción: escapar a la Historia y ser todos lo mismo *en común*, como el Logos de Heráclito, me parece, en efecto, inverosímil, pero quizás sea algo verdadero en el ámbito de las artes»⁴⁸.

En la secuencia 17 López y su familia (presente también José Carretero⁴⁹) charlan en el jardín de la casa alrededor de una mesa improvisada con té y pastas, mientras María Moreno corta el pelo a su marido. El pintor hace un par de días que ha comenzado el dibujo del membrillero, después de abandonar el óleo a causa del tiempo «despeluchado» y «tiñosos» que ha hecho. Durante la conversación María López, la hija mayor del pintor, pregunta por el óleo y el dibujo, y recuerda otros trabajos de su padre: «de todas formas, hace mucho que no hacías un óleo de un... porque los últimos eran esos dos membrilleros...».

La escena está rodada con planos y contraplanos medios, captando así la naturalidad con la que transcurre el encuentro, a pesar de subyacer en los diálogos las dificultades del pintor para terminar la pintura del árbol y la obligada renuncia consiguiente. Como tantas otras, la escena refleja el sosiego con que Antonio López acepta las condiciones que la realidad impone, sin que las consecuencias derivadas de esta supongan tribulación alguna para el pintor: López en absoluto vive la experiencia con ánimo de derrota.

Efectivamente, el momento filmado retrata una pausa cotidiana en la tarea ordinaria del pintor, pero sin enfatizar la diferencia entre ambos tiempos: al contrario, Erice desdramatiza con esta escena —la película está llena de ellas— el trabajo del arte, y destaca subliminalmente su relación con todo y su pertenencia a todos, reclamando indirectamente para el arte una dimensión común, la necesidad de hacer un arte enraizado en un deseo y entendimiento colectivos.

⁴⁷ Declaraciones del pintor en 2013, en un programa televisivo de entrevistas emitido por Canal+ y conducido por Iñaki Gabilondo, titulado genéricamente *Iñaki* (episodio 6: *Iñaki con Antonio López*).

⁴⁸ «Aviso al lector», en Félix de Azúa, op. cit., ed. 2002, p. 27 (texto original perteneciente a la 1.ª ed., Barcelona: Planeta, 1995, incluido de nuevo en la edición citada, y suprimido en ediciones posteriores).

⁴⁹ Carretero (Tomelloso, 1962) es un joven pintor, amigo de la familia, alojado en la casa, y una de las presencias de la película.



86|87



88|89



90|91



92|93



94|95

86-95. Los demás membrilleros de Antonio López, sin incluir los dos de la película (de izquierda a derecha, y de arriba a abajo): *Membrillero* (1961), *Membrillero* (1962), *Membrillo en flor* (1966), *Membrillero de Ciudad Florida* (1970), *Membrillero* (1976), *Rama de membrillero* (1986), *Membrillos y granadas* (1987), *Membrillos, granadas y cabeza de conejo* (1988), *Membrillos y calabazas* (1994), *Membrillero* (1995). En total, son catorce trabajos con los membrillos como protagonistas.

Los otros membrilleros a los que se refiere María López, un árbol y sus frutos que el pintor frecuenta en su obra insistentemente, están catalogados, bajo ese nombre⁵⁰, desde 1961, y son en total, que se conozcan, diez, entre óleos y dibujos. Esta recurrencia, aparte de responder a vivencias y afectos, apunta que hay en este árbol algo que puede representar a todos los árboles, y que lo particular, mirado con contemplación, puede pasar a formar parte de un universo más amplio, participado colectivamente⁵¹. La obstinación paciente de López en los membrilleros acaba por desproveer al árbol de sus circunstancias contingentes, este deja de pertenecerle tras el trecho pasado juntos, revelando y entregando a los demás lo que de común reúne a toda la serie: así se forja la memoria, construyendo de instantes un tiempo que permanezca; por ello quizá, los sucesivos membrilleros del pintor, al paso de los años, se van iluminando, se despojan de materia pictórica, aparece el dibujo, ocupan en soledad el centro del cuadro. Víctor Erice, en declaraciones recientes, revive aquello que le dijera Antonio López antes de empezar el rodaje de *El sol del membrillo*: «Si lo quieres ver bien, en un árbol está el mundo entero... el mundo entero»⁵²; y es algo, confiesa el realizador, que no olvidará nunca.

Para referirse al Mercado Municipal de Santa Maria da Feira (1953-1959), villa situada al sur de Oporto, dentro de su área metropolitana, aunque perteneciente al distrito de Aveiro, Fernando Távora (1923-2005) escribe: «No es solo un lugar para el trueque de cosas, sino para el intercambio de ideas, una invitación para que los hombres se reúnan». Y cita a Aldo van Eyck en el CIAM XI (Otterlo, 1959), que a propósito del edificio anotaba: «La noción corriente de espacio y tiempo debería ser sustituida por los conceptos más vitales de lugar y ocasión»⁵³.

El mercado se sitúa a espaldas de la plaza del Ayuntamiento, próximo al Convento dos Lóios (barroco portugués, s. XVII) y bajo la silueta protectora del Castillo, vigilante en lo alto de una colina cercana, una construcción de la época medieval, muestra relevante de la arquitectura defensiva portuguesa de los siglos XI al XVI. La escala del sitio viene dada por una morfología discontinua, de baja densidad, integrada por edificios residenciales aislados y compactos que por su tamaño y formalización remiten al tipo de la casa suburbana. En medio de este tejido, el solar dispuesto es un cuadrado de 50 x 50 m, alineado con la calle y con pendiente descendiente hacia el fondo de la parcela⁵⁴.

⁵⁰ Seguramente sean también membrillos los frutos que aparecen en otros trabajos del pintor, pero estos llevan títulos genéricos que impiden identificar los motivos con certeza.

⁵¹ «El hombre —dice Antonio López— siempre ha necesitado conocer a través de la mirada la experiencia de otro ser humano». Esta posibilidad de compartir la mirada con los demás es una de las escasas certezas sobre las que el pintor manchego asienta su realismo, un jirón de aquella unidad ontológica de lo real en que se fundaba el naturalismo de los grandes maestros antiguos. Al plasmar un motivo determinado en la pintura, el artista cede, en cierto modo, su mirada al espectador» (del texto de José María Faerna García-Bermejo «El objeto y la imagen», en Antonio López, *Antonio López*, s. p.).

⁵² Del ciclo *Encuentros a conciencia*, organizado por la Fundación Canal.

⁵³ Luiz Trigueiros (ed.), *Fernando Távora*, p. 58.

⁵⁴ La métrica de la planta del proyecto del mercado descansa sobre una retícula de 1 m de paso, reconocible por el despiece de las losas del pavimento, al que se someten las luces de la estructura y las trazas de las piezas construidas, el equipamiento fijo y los elementos propios de la urbanización. El frente a la calle abarcado por la parcela del mercado presenta un desnivel de 3 m.



96



97



98

96-98. Mercado Municipal de Santa Maria da Feira. Castillo y Convento dos Lóios.

Si bien Távora recibe un emplazamiento anónimo, un vacío lateral en un conjunto urbano carente de estructura, central y periférico a un tiempo, en su pensamiento siempre está presente la necesidad ineludible de organizar el espacio, a todos los niveles, en cualquier situación o actividad, entendiéndolo que una de las condiciones a considerar en este proceso es la irreversibilidad de una realidad dada —«el espacio está en permanente devenir»⁵⁵—, pero también y principalmente que debe procurarse la continuidad, formal y conceptual, «un sentido de integración de los fenómenos del espacio, de unificación del ambiente visual del hombre»⁵⁶.

«Desplazando su cuerpo, construyendo su casa, labrando un campo, escribiendo una carta, pintando, vistiéndose, conduciendo su automóvil, levantando un puente, podríamos decir que, viviendo, el hombre organiza el espacio que lo rodea creando formas [...]. El espacio creado por el hombre tiene como fin la creación de la armonía, entendida como equilibrio o juego exacto de conciencia y sensibilidad, integración jerárquica y correcta de factores. [...] Deberíamos preguntarnos en qué medida una forma puede ser bella sin ser funcional y viceversa»⁵⁷.

Bajo estas premisas se entiende mejor el significado y la ambición tranquila de la propuesta de Távora para Santa Maria da Feira, la subversión controlada que en realidad encierra toda la obra del arquitecto⁵⁸. El mercado, aprovechando el carácter comunitario y el intenso uso específico del edificio, su atractivo potencial, se plantea como oportunidad para recrear un lugar que se identifica inmediatamente con la idea material de asentamiento, su génesis y desarrollo, su ordenación, su historia y su cultura, su arquitectura monumental, señas de ciudad que se echan a faltar ya entonces en el caso de la Vila por imperceptibles, y atenuadas más si cabe en décadas recientes siguiendo dictados espurios.

Por estas fechas, Aldo Rossi, en un texto capital, reclama hechos concretos que atestigüen la relación del hombre con la ciudad, anteponiendo indirectamente la geografía a la historia: una defensa de la ciudad como manufactura y como obra de arte, por su fisicidad, por su condición de lugar real, con forma y memoria propias⁵⁹; Joan Margarit lo expresa poéticamente en unos versos contundentes, ampliados aquí de sentido: «No es de la historia mi nostalgia. / Es de la geografía»⁶⁰.

⁵⁵ Fernando Távora, *Sobre la organización del espacio*, p. 58.

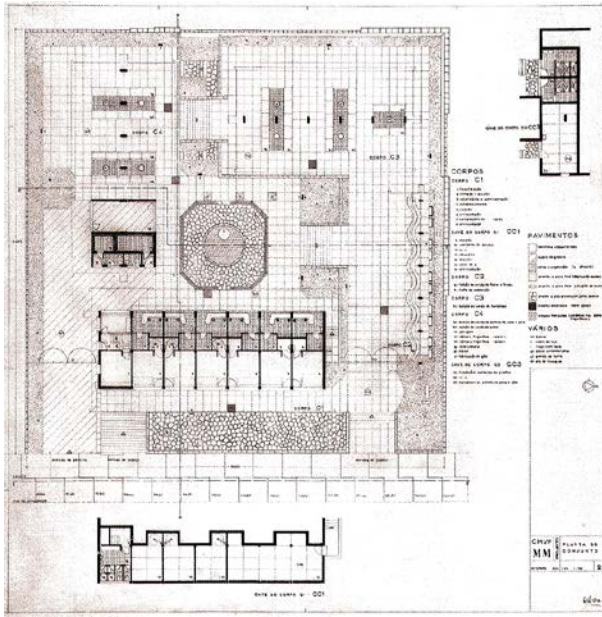
⁵⁶ *Ibidem*, p. 55.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 49-51.

⁵⁸ «La obra de Fernando Távora se presenta abierta y cargada de subversión, en un país de marasmo o de sofocada ansiedad. Subversión, reflexión, continuidad, un contrapunto de proyectos "en estado de felicidad" y de interrumpidas descomposiciones» (entresacado de «Fernando Távora», en Carlos Campos Morais [ed.], *Álvaro Siza: Textos*, p. 40).

⁵⁹ Apuntes desarrollados en «Geografía e historia. La creación humana», epígrafe de Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, 6.^a ed., Barcelona: Gustavo Gili, 1982, pp. 170-179.

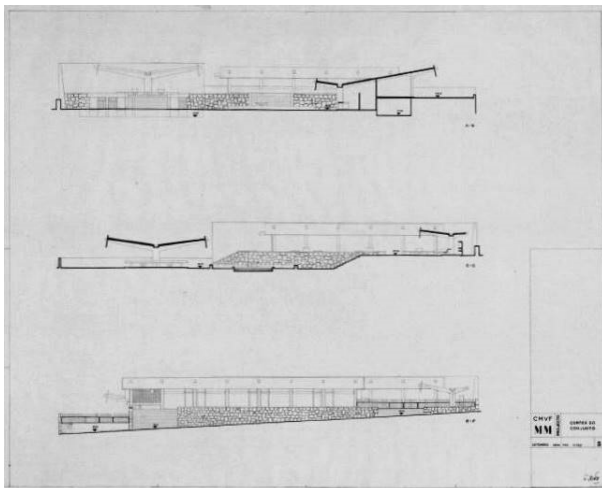
⁶⁰ Del poema «Jóvenes en la noche», en Joan Margarit, *No estaba lejos, no era difícil*, Madrid: Visor Libros, DL 2011, p. 49 (Margarit es poeta y arquitecto).



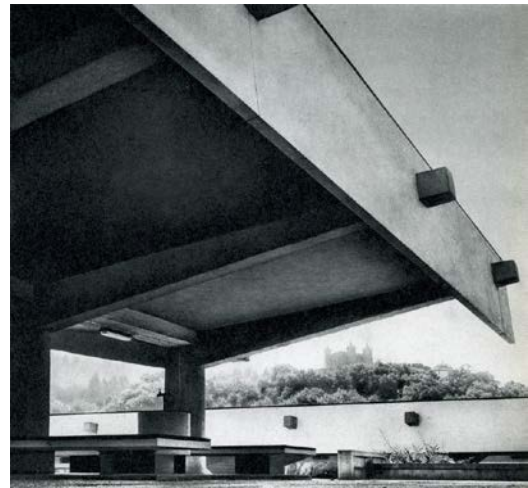
99



100



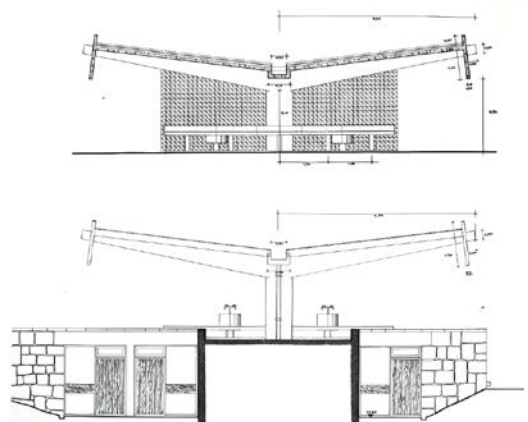
101



102



103



104

99-104. Planta general, secciones y alzado principal. / La plataforma de acceso, la cubierta y la fuente de la cota inferior.

Távora proyecta a cargo del mercado el centro cívico que Vila da Feira no tiene o escatima. El mercado de Távora recoge y renueva su tradición como plaza: lugar público por excelencia, comparte sitio con las actividades cotidianas y representativas que identifican una colectividad asentada —se dice «la plaza del mercado», y es bastante—. Como los entoldados volantes de los primeros mercados a las puertas de la ciudad o frente a las sedes de la Iglesia o del Palacio, sobre una plataforma se disponen cuatro cubiertas elementales de hormigón contrapeadas entre sí delimitando un espacio abierto continuo con una fuente en el centro.

La presencia del agua, inherente a la funcionalidad de todo mercado, remite también al hecho fundacional de la ciudad. El agua es una constante en casi cualquier plaza, en el claustro, en el patio, con origen en el manantial o el pozo⁶¹, alrededor de los cuales se establece y crece la vida, dando sentido y permanencia al acto solidario de habitar en comunidad: la fuente (agua) es a la plaza como el hogar (fuego) a la casa.

Si la ciudad debe prevalecer sobre la arquitectura, el mercado pues no es tanto un edificio como un elemento urbano perteneciente a la geografía de la ciudad, y como tal se concibe. En toda la obra domina la urbanización, y aquello que se construye no deja de tener factura de mobiliario; incluso las piezas cerradas se manifiestan como plementería de la estructura, de rango superior, a la que se subordinan, y que mantiene intacta su identidad visual y formal en cada sintaxis.

Ocho tipos de solado se especifican en los planos de proyecto, desde la baldosa de china lavada hasta el encachado de granito, y podría decirse que, de uno u otro modo, los escasos cerramientos existentes resultan de prolongar alguno de estos acabados por las paredes o de recrear parte de los muros de contención de los distintos planos a nivel que caracterizan la topografía del suelo, con idéntica terminación; tal es la importancia que se otorga a este espacio como lugar organizado, un tapiz paramento y alfombra, escenario de firmes tablas, un vacío con forma, que aglutina y pone justa distancia, a semejanza de la plaza y sus fábricas. A este fin, Távora trae una cita del tratado de pintura del renacentista lisboeta Francisco de Hollanda: «El decoro es lo que se deja de hacer»⁶²; y el decoro siempre es cosa humana, más aun cosa pública:

«En el discurso de Vitruvio, [...] decoro es adecuación plena de la obra a su propósito. Y dado que ese propósito es, en todos los casos, eminentemente humano, el decoro tiene que ver con la dignidad del

⁶¹ «Alrededor del pozo se reúnen hombres y mujeres. Al pozo acude el viajero y el habitante del lugar. El pozo construido propicia el encuentro, la reunión y la unión de habitantes: es el embrión de la ciudad. La profundidad del pozo anclará la ciudad al territorio, será su cimiento. [...] Ojalá la memoria del pozo nos permita renovar nuestra condición fundamental de habitantes. Sólo ésta confiere un sentido al construir que va más allá del que entiende al habitar como la construcción de edificios. Para la arquitectura, hemos de recuperar el habitar como génesis, como origen en la conformación de un lugar, como modo de establecerse en un territorio» (Vicente Bernat Oltra, «El pozo en el desierto. Sobre la primera arquitectura en el Libro del Génesis», *Asimetrías: Colección de Textos de Arquitectura*, octubre 2007, n.º 10, pp. 27-40).

⁶² Uno de los preceptos de la pintura que establece el humanista Francisco de Hollanda en *Da pintura antiga* (1548), recogido en Fernando Távora, op. cit., p. 57, donde el arquitecto aclara que «"lo que se deja de hacer" es en pintura, tanto como en todas las manifestaciones de la vida, tan importante como aquello que se hace o, aplicado al concepto de espacio, lo que se mantiene vacío es tan importante como lo que se rellena».



105



106



107



108



109



110



111



112

105-112. Secuencia de ámbitos asociados al recorrido del mercado. Detalles de estructura, cubiertas, equipamiento, solados.

hombre: con su estilo de vida y con la calidad de sus usos y costumbres. [...] Pero el decoro alcanza su cota más alta y definitiva cuando la vida en sociedad adquiere un porte ceremonial. Entran en juego entonces las varias liturgias de la vida: liturgias de comercio o de pasatiempo, de aprendizaje o de juego. [...] Palladio toma el decoro como argumento de todas y cada una de sus invenciones. Y establece para él dos parámetros: el de lo público frente a lo privado y el de la ciudad frente al campo. Combinándolos, se deduce que el índice del decoro supremo corresponde a una arquitectura urbana y pública»⁶³.

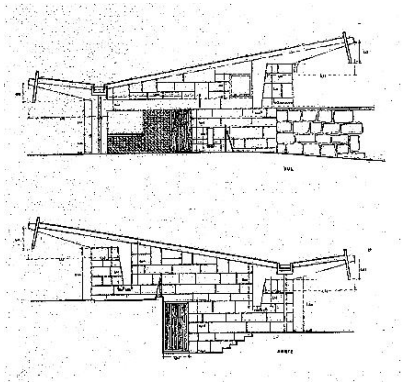
Efectivamente, la subversión del licenciado⁶⁴ Távora pasa por construir un vacío ritual, lleno de memoria y de futuro, desde el decoro, demostrando urbanidad, un lugar aliviado de presencia arquitectónica, con apenas un piso parcialmente techado, y una ocasión para la representación social; todo tal vez contra pronóstico.

El suelo, manipulado, se deprime hasta alcanzar el nivel de la fuente, un espacio recogido, a cielo abierto, que enfatiza la centralidad de la plaza frente a la direccionalidad de la calle: ¿qué plaza memorable no descansa sobre un suelo en desnivel? (Aalto, por ejemplo, aprendido de las plazas italianas, gusta de elevar sus explanadas —Säynätsalo, Seinäjoki—; Távora emplea la estrategia contraria, pero ambos tensionan la realidad para en sus invenciones destacar la misma cosa). De esta guisa surgen dos ámbitos a distinta cota, invitación al tránsito y a la parada, una secuencia con vistas oblicuas sobre el Convento y el Castillo; y en las cuatro esquinas, entre las cubiertas asoman calles simuladas que desembocan en la plaza paliando su ausencia.

La fragmentación de las cubiertas establece una relación escalar adecuada con las edificaciones domésticas vecinas, por tamaño y disposición (hay una cierta dispersión de las piezas en el territorio), además de resultar el elemento característico que parece determinar el perfil aéreo de la población. El tablero de las cubiertas se resuelve con una modesta y eficaz rasilla cerámica sobre la losa de hormigón, y puede observarse desde las casas próximas y también desde las cotas elevadas del mercado mientras se recorre, situación que redundante a favor de la continuidad del espacio y la comprensión entera del conjunto. La sección de las cubiertas recuerda la caída en catenaria de los toldos de los tinglados de los mercados tradicionales, incluido el faldón que rebosa sobre las varillas que fijan la luz de separación entre los pies derechos metálicos que arman el puesto, y que aquí, un plano (cinta) descolgado de hormigón a modo de metopa corrida en el que despuntan las cabezas de las vigas (¿triglifos?), hace a su vez de riostra; también la manera en que se evacúa el agua de lluvia es similar, protegiendo a comerciantes y compradores y salvando las bancadas con el género, hacia los laterales de la superficie, por su eje longitudinal, aprovechando la gran lima hoyo que forma el pliegue de las cubiertas, cuya inflexión dibuja un canalón que insiste en el arriostramiento de los pórticos en forma de «Y», con dos

⁶³ Voz «Decoro», en Joaquín Arnau, *72 voces para un diccionario de arquitectura teórica*, Madrid: Celeste, 2000, pp. 39-41.

⁶⁴ Del latín *licere*, «ser lícito», y entre sus acepciones la de «declarado libre» (en Portugal aún está extendido el tratamiento o título de cortesía de «licenciado» también para con los arquitectos, incluso se ha mantenido tal designación de mérito en la titulación después de la aparición del Espacio Europeo de Educación Superior).



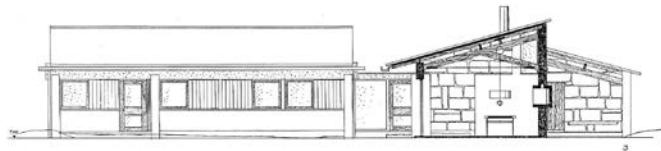
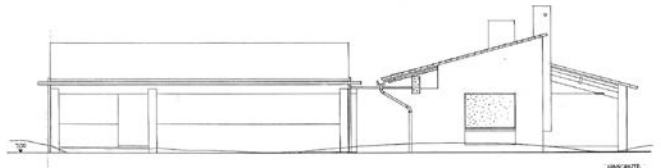
113



114



115



116



117



118

113-118. Mercado: laterales de la barra de locales comerciales. / Quinta da Conceição: pabellón de tenis. / Casa en el pinar de Ofir: alzados-sección y vista trasera. / Escola Primária do Cedro.

sobresalientes gárgolas en los extremos. El peralte de las vigas en ménsula aumenta por sí la resistencia al vuelco de las losas, a lo que colabora la compensación debida a la duplicación simétrica del trazado de los elementos estructurales en general. Las secciones así definidas finalmente caracterizan y gradúan el espacio protegido bajo cubierta: el borde es un umbral despejado, con envergadura, proyectado generosamente hacia el exterior, de proporciones próximas a la esfera de lo público; y el interior, de menor altura, es apropiado a la actividad comercial que cobija, al establecimiento y cuidado de las relaciones privadas que tienen lugar a resguardo.

Sea por maestría o por convencimiento, se diría que Távora, sin aparente esfuerzo, hace fácil y legible la arquitectura que entrega, cercanía que no atenúa en nada la complejidad y el misterio que un trabajo bien hecho y un sentido crítico sensitivo, más que cerebral, encierran: «Hago lo que puedo, como puedo, cuando puedo y lo mejor que puedo. Es una visión extremadamente sencilla, realista, sin que por ello sea primitiva o primaria»⁶⁵. Távora cultiva una mirada cargada de modernidad, ocupada en realidades y materias que son antiguas, a las que se enfrenta con los instrumentos y elementos de siempre (revisitados): «El problema de la composición y del proyecto es un problema de cultura, de formación moral e intelectual. [...] Si no introduces el tiempo no puedes trabajar para el futuro»⁶⁶.

Hay en el Mercado de Santa Maria da Feira una cierta intención pedagógica en la manera en que la arquitectura se sintetiza y se afirma (en general, más acusada en las obras de Távora de estos años, una constante en el Pabellón de Tenis de la Quinta da Conceição, la casa de vacaciones en el pinar de Ofir o la Escuela Primaria del Cedro). Esta poética didáctica en el hacer reside en la elección de una forma meditada que ofrezca de salida una cierta resistencia a la temporalidad; en una arquitectura arquitrabada, isostática en el modo en que entran en sintaxis las distintas partes y elementos, preservando su integridad; en la utilización de materiales accesibles, familiares, en cuya nobleza se puede confiar: granito, hormigón abujardado, azulejo portugués, cerámica, madera, todos genealógicos, y acaso también míticos —o van camino de serlo—. Una pedagogía así busca la aceptación común de la obra, la coyuntura precisa para un reconocimiento sereno y amplio que propicie su permanencia, poner de manifiesto su vocación épica de estar para quedarse, y de haber sido siempre.

En esta dirección se encamina la comparación que sugiere Távora entre una obra de arquitectura y una humilde flor, y que recuerda imágenes del discurso principal previamente insinuadas:

⁶⁵ Declaración de Távora recogida en Javier Frechilla, «Conversaciones en Oporto», p. 27.

⁶⁶ Carlos Martí Arís (ed.), «*Nulla dies sine linea*. Fragmentos de una conversación con Fernando Távora», en AA. VV., *Távora*, pp. 11-12. Távora, en referencia al anonimato que preside las obras del pasado, a su sentido y equilibrio, habla de la existencia anterior de una cultura continua e integrada que alcanza a todos, de una cultura común, una comunidad de intereses que va más allá del individuo y que se traduce en participación activa, en pensamiento y acción colaborativos, sin dejar por ello de reconocer la diversidad existente en todo tiempo y sociedad, por otra parte ineludible, enriquecedora y de incorporación necesaria (acotación extraída de Fernando Távora, op. cit., pp. 139-141).



119



120



121



122

119-120. Mercado do Bolhão, Oporto.

121. Santa Maria da Feira, después de Távora, ha crecido finalmente sin decoro (el mercado, abajo, a la izquierda).

122. Entrada a la estación de Chamartín, viniendo desde Atocha. *El sol del membrillo*, secuencia 4.

«Lo hermoso de un trabajo es que pueda llegar a ser como una flor. Una flor no se discute; es algo que viene dado con absoluta determinación, algo cuya solución tiene un cierto grado de fatalidad»⁶⁷.

El destino fatal del mercado es servir a la colectividad, a un fin general. «Una forma únicamente posee significado en la medida en que representa o satisface, además de a un hombre concreto, a toda sociedad que de ella se sirve»⁶⁸, y «la comprensión total de una forma será tanto más perfecta cuanto más se transforme en vivencia»⁶⁹.

En el mercado de Távora se reescribe continuamente la intrahistoria, que es a la postre la que colma y fija la memoria, la que humaniza la otra historia, más cambiante y visible. Este mercado es muchas cosas, y otras, no tanto: cada mañana se pone en pie y a mediodía se levanta; gente que va y viene, permanece o pasa, igual y distinta, una cita obligada en la que sin embargo todos tardean; deleite de formas y texturas, colores, olores, promesas de bocados con sabor a tierra y mar; pasado el ajetreo matinal, la plaza resta vacante, o puede que mude, que se apropien de ella los parroquianos con diferente suerte. El Mercado de Vila da Feira es un reflejo, sombras en movimiento bajo unas cubiertas al paio, un lugar en activo que, aun en su precariedad, marca implacable el curso perenne, indeleble, de los días y las estaciones, la existencia cotidiana de sus habitantes.

Erice rueda y monta *El sol del membrillo* como si fuera un diario. Las secuencias se ordenan cronológicamente, con sobreimpresión de la fecha al comienzo de cada segmento, y muestran las rutinas de los protagonistas en torno a la presencia de Antonio López. A lo largo de la película, el realizador recalca con la cámara esta continuidad de tiempo y espacio de múltiples maneras, con empeño y sutileza, pues es una de las claves que permite entender la realidad que se esconde tras el trabajo y el pensamiento de un artista como López, participar de su mundo: se barren los edificios próximos, el cielo inestable, la salida y entrada de trenes de la Estación de Chamartín; se escuchan los noticiarios de la radio, las voces del chatarrero ambulante desde la calle⁷⁰, el repicar de los albañiles en el interior de la casa, los ladridos de Emilio persiguiendo por la valla el paso de algún vecino, las frases graves de la música incidental, ralentizando y ahondando según qué instantes; también la acción varía con la irrupción de visitas o la inclusión de escenas familiares y domésticas; y repetidamente se insertan planos fijos de la pintura y el dibujo inacabados registrando el progreso del trabajo, y se acude a los fundidos encadenados y a los planos vacíos.

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 10-11.

⁶⁸ Fernando Távora, *op. cit.*, p. 70.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 64.

⁷⁰ Los avisos del chatarrero apenas llegan a entenderse, confundidos entre otros sonidos de fondo, pero es significativo que aparezcan en los subtítulos cuando se activa esta opción en el reproductor de DVD: «¡Vamos, señoras, vamos! Soy el chatarrero. Se compra toda clase de chatarra y colchones de lana» (*El sol del membrillo*, secuencia 3).



123



124



125

123-124. *El sol del membrillo*, secuencia 27.

125. *El sol del membrillo*, secuencia 29.

A días, mientras la luz y el tiempo lo permiten, la actividad del pintor se prolonga hasta el atardecer, y Erice aprovecha entonces para tomar seguidamente algunas imágenes nocturnas de los alrededores, deteniéndose en las luces que reverberan en la oscuridad (secuencias 8, 27, 28 y 29). Pero la noche despide un fulgor artificial, no es la luz dorada que ilumina la copa del membrillero de mañana, ni tampoco la luz que resurge en la tarde a su espalda después de bordear el sol la casa; es el brillo que irradian las pantallas de los televisores de los pisos cercanos a través de las indiscretas ventanas, son las estelas de los faros de los coches que surcan los cinturones de Madrid de vuelta a una periferia adormecida, y los focos vigilantes, delatores, que visten de corte «El Pirulí» con lentejuelas —representación de un «árbol audiovisual»⁷¹—.

Este otro mundo en sombra, en contraposición a la luz que simboliza habitualmente el conocimiento positivo, adopta sin embargo en manos de Erice un cariz inesperado y se torna resplandeciente e inspirador. *El sol del membrillo* está atravesada por las dialécticas luz natural/luz artificial y luz diurna/luz nocturna. Entre las escenas nocturnas destaca una (secuencia 29), justo antes de la secuencia final que hace de epílogo, por la presencia rotunda de la luna llena y el manejo fílmico y narrativo que se hace de su entrada (la luna ya había aparecido brevemente en la secuencia 9, acaso como presagio).

En el artículo «Breve diccionario vasco de símbolos cinematográficos»⁷², el sol (*eguzki*) se identifica con «una fuerza creativa, directriz, rectora, representa [...] la sabiduría omnisciente»; la luna (*ilargi*), en cambio, se presenta como modalidad de conocimiento alternativa, encarna «un temperamento visionario y esotérico», enfrentando a la objetividad «el juego onírico y surreal de las intuiciones». La introducción de la figura de la luna en el tramo último de la película da paso a una narración particularmente «evocativa, asociativa, rememorante». En la secuencia 29, la luz de la luna se cuela tenue por los altos huecos del semisótano del estudio animando las sombras, de las que emergen los rostros familiares que habitan las obras del pintor allí almacenadas, pinturas y bustos de su esposa y sus hijas, y del propio López⁷³. La penumbra guarda la memoria viva del pintor: el arte depositado a ras de los cimientos de la casa sigue resplandeciendo en la sombra, el conjunto crece y se reinterpreta a sí mismo de continuo con cada nueva

⁷¹ «El Pirulí» es el nombre con el que se conoce popularmente Torrespaña entre los madrileños, torre de telecomunicaciones inaugurada en 1982, propiedad de RTVE hasta 1989. La aparición forzada del «Pirulí» en la película, emplazada en realidad lejos del barrio donde está la casa-estudio del pintor, sirve a Erice para sugerir alegóricamente una doble antítesis: la divergencia, por una parte, entre el árbol membrillero (natural, realidad, vida, mundo) y un «árbol mediático», un «árbol tecnológico» (artificial, ficción, espectáculo, globalización); y por otra, entre el cine y lo que el director denomina «el audiovisual», medio que critica en toda ocasión desde tiempo, últimamente ya en un tono que resulta lastimero. En este punto, es apropiado el paralelismo propuesto por Saborit en su monografía antes citada *El sol del membrillo: Víctor Erice (1992)*, p. 72: «Los luminosos televisores encendidos son los frutos del repetidor, así como los luminosos membrillos son los frutos del árbol».

⁷² Fernando Bayón Martín, «Breve diccionario vasco de símbolos cinematográficos», pp. 167-168 y 169-171.

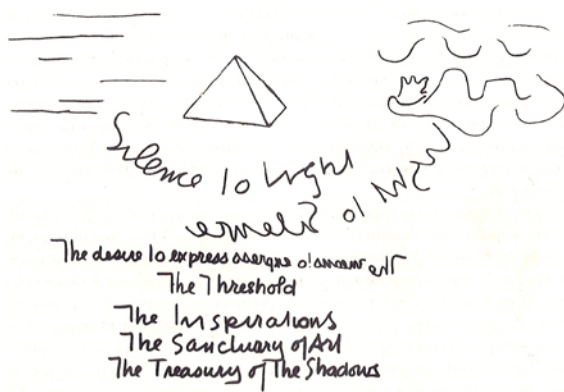
⁷³ Cuando el pintor abandona el óleo del membrillero para comenzar el dibujo, guarda el cuadro en el semisótano (secuencia 15), al que se accede por una trampilla de varias hojas practicada en el suelo que da a una empinada escalera —¿enterramiento o entrada en un sueño profundo, reparador?—. La escena provoca sentimientos recurrentes, parejos a los de la secuencia 29: cuando el pintor abandona y cierra la habitación, bajando uno a uno los postigos, cuando la planta va ensombreciendo, queda en la imagen el regusto de que la pintura regresa junto a las otras obras que la justifican, y que en compañía tendrá un justo descanso, a la espera de las demás que están por llegar, incompleta mientras tanto.



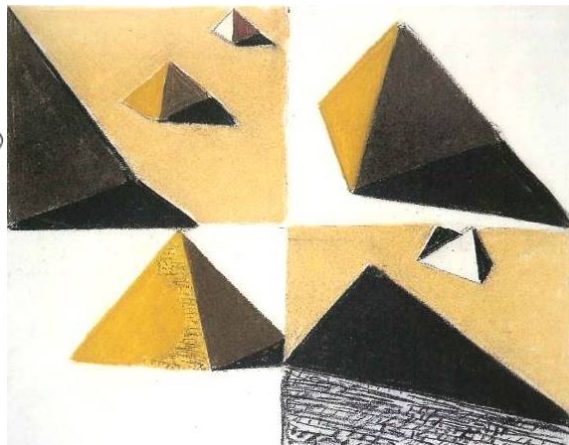
126



127



128



129

126-127. *El sol del membrillo*, secuencia 29.

128-129. Dibujos de Kahn. «Del silencio a la luz, de la luz al silencio» (1969). / Estudio para un mural basado en motivos egipcios, n.º 1 (1951, pastel y carboncillo).

incorporación, una proyección de futuro que habrá de alcanzar plena justificación cuando se haya cumplido su tiempo, si no más tarde, y por siempre, desafiando a interpretes y también a precursores⁷⁴. Así pues, las relaciones entre la luz y el conocimiento y la sombra y la memoria que subyacen en la forma y el discurso de la cinta, por la concurrencia única de López y Erice (la pintura y el cine⁷⁵), son inevitables e inspiradas, ya que reúnen conceptos ciertamente inseparables, imbricados íntimamente; pero además, las asociaciones apuntadas son tan versátiles, sus términos tan prolíficos, que las equiparaciones son susceptibles de ser alteradas, pudiendo llegar a aceptarse que los principios en discusión son intercambiables, y formular entonces nuevas expresiones que muevan a abrir la mirada a la realidad y su componente de ficción.

Louis I. Kahn (1901-1974), que iba para pintor, es un apologeta de la luz. En el discurso y en los textos del arquitecto la sombra deriva de la luz; pero atendiendo a su obra no todo es tan inmediato:

«Entiendo la Luz como la otorgadora de todas las presencias, y el material como Luz consumida. Lo que está creado por la Luz arroja una sombra, y la sombra pertenece a la Luz. Intuyo un Umbral: de la Luz al Silencio, del Silencio a la Luz; una atmósfera de inspiración, en la que el deseo de ser, de expresarse, se cruza con lo posible»⁷⁶.

El enunciado es en parte una constatación física y a la vez la representación de un pensamiento. «El material se creó para proyectar una sombra»⁷⁷: la luz es inaprensible, solo cobra cuerpo al transformarse en sombra cuando alcanza la materia. Cuando esto sucede es porque la inspiración, el deseo, expresión de una intuición verosímil, posible, se han consumado; entonces la obra alcanza la presencia que la definirá en adelante, y encontrará el silencio si los «comienzos» se han dispuesto para que el hecho permanezca. El tránsito, el intervalo que conduce de la Arquitectura (su espíritu, la «Verdad») a la realidad de la obra es lo que Kahn identifica como umbral, un ámbito propicio (atmósfera) en el que la luz se transforma en silencio, «el lugar de las inspiraciones»⁷⁸. Por tanto, la luz (potencia) es lo

⁷⁴ «En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro» («Kafka y sus precursores», en Jorge Luis Borges, op. cit., p. 166). A este respecto, es significativa la anécdota de Aldo van Eyck que refiere Juhani Pallasmaa en *Una arquitectura de la humildad*, p. 130: al neerlandés le pidieron en cierta ocasión dar una conferencia sobre la influencia de Giotto en la pintura de Cézanne, a lo que Van Eyck respondió ofreciendo una charla sobre la influencia de Cézanne en Giotto.

⁷⁵ Las relaciones profundas entre la pintura y el cine, las deudas contraídas por el cine con la pintura, es un asunto ampliamente estudiado (la bibliografía al respecto es interminable) que excede el objeto del presente trabajo; «pero eso... es otra historia», como repite un personaje entrañable de Billy Wilder (quien, por cierto, era un estimable y compulsivo coleccionista de pintura). Por nombrar dos autores que abordan el tema, un clásico de la crítica cinematográfica y un director cercano, citar aquí los artículos sobre cine y pintura de André Bazin, fundador con otros de *Cahiers du Cinéma*, recogidos en su obra de compilación *¿Qué es el cine?*, y los discursos de ingreso en las RR. AA. de Bellas Artes de San Luis y de San Fernando de José Luis Borau, publicados en la monografía del cineasta aragonés *La pintura en el cine: El cine en la pintura*.

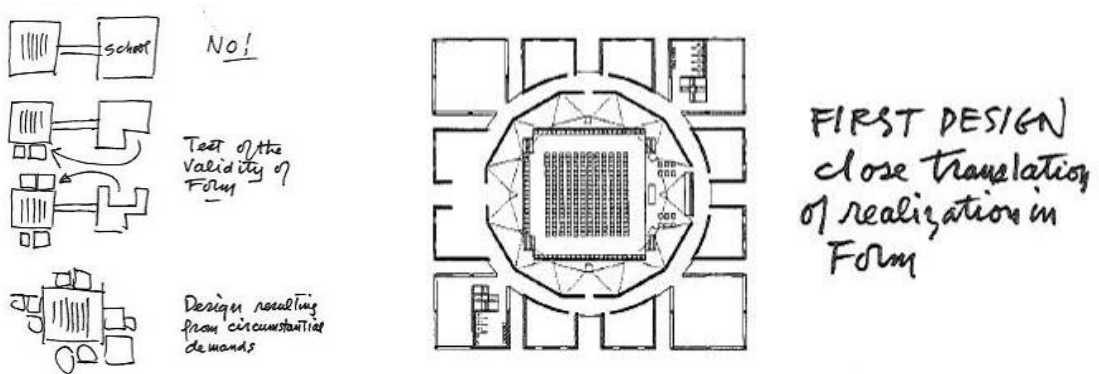
⁷⁶ «Arquitectura: el silencio y la luz», en Alessandra Latour (ed.), *Louis I. Kahn: escritos, conferencias y entrevistas*, p. 260.

⁷⁷ «El silencio y la luz» (ibídem, p. 245).

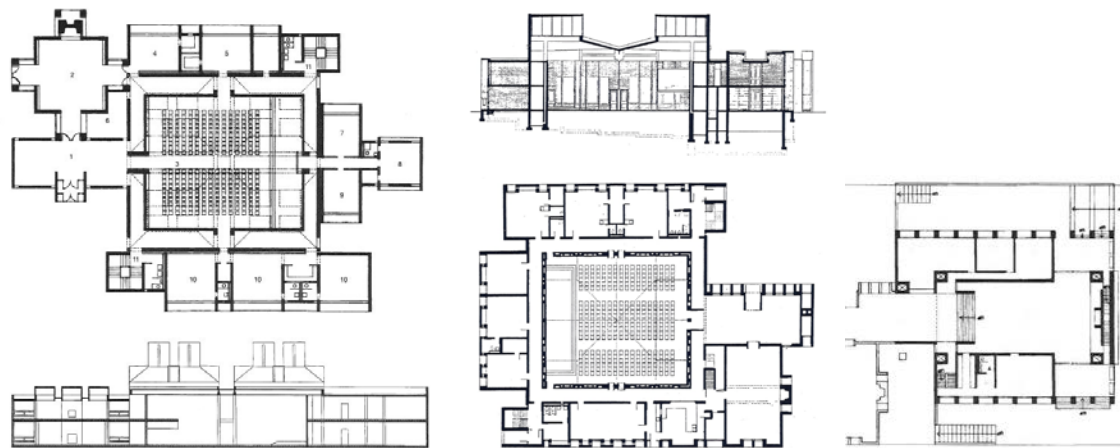
⁷⁸ «La arquitectura» (ibídem, p. 284). En la mente de Kahn, el umbral es un lugar, fruto de la inspiración, donde la luz y el silencio están sometidos a un movimiento de vaivén perpetuo.



130



131



132

133

134

130. Kahn, Primera Iglesia Unitaria: sala de celebraciones, el «santuario».

131. Primera fase. Ideogramas iniciales y propuesta de 1959 (única).

132. Segunda fase. Segunda versión, propuesta de 1960.

133. Segunda fase. Sexta versión, propuesta de 1961 (construida).

134. Tercera fase (ampliación). Primera versión, propuesta de 1965.

inconmensurable, la causa primera, una promesa, y la sombra (acto) es lo tangible, infunde silencio, el resultado posible. En Kahn «es sumamente importante [...] prever [en la obra] lo que perdurará: lo que lleva en sí mismo el sentido de lo común. Y con "lo común" [se refiere] realmente a la esencia del silencio; eso es lo común. Esa es su esencia»⁷⁹. La Arquitectura no tiene presencia, «lo que sí existe es cada obra arquitectónica [...], que el artista ofrenda a su arte en el santuario de toda la expresión, al que [Kahn] gusta llamar el Tesoro de las Sombras»⁸⁰.

Como pasaba antes con la pintura y el cine, pasa ahora con la arquitectura. El deseo, la necesidad de conocer, se materializa abriendo un silencio, imponiéndose el olvido; y el silencio se hace así memoria. La luz busca expresarse a través de la sombra, que es portadora de presencia; la luz es el deseo y la sombra la realidad —efectivamente, la sombra es un bienpreciado inherente a la arquitectura—.

Durante la redacción del proyecto de la Primera Iglesia Unitaria (Rochester, Nueva York, 1958-1969), Kahn, proclive seguramente a filosofar en alto, conversa o se hace escuchar ahora por August Komendant: «¿Qué es lo más importante en una iglesia? [...] La esencia de la atmósfera de una iglesia es silencio y luz. [...] ¿Qué es el silencio? [...] Dame también una definición de la luz y dime si la luz tiene masa»⁸¹.

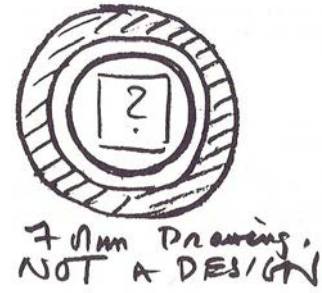
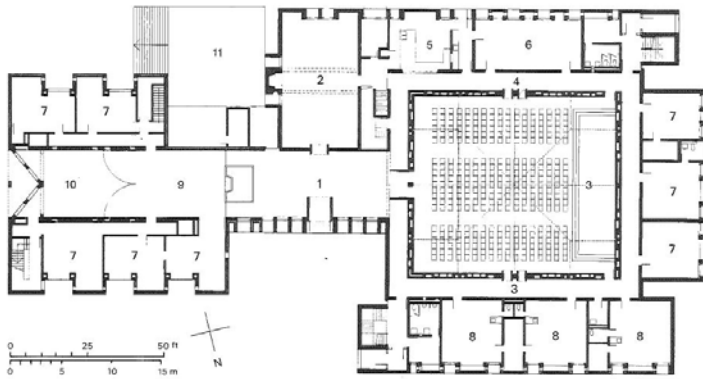
El programa de Rochester incluye, además de la iglesia, una escuela vinculada asimismo al credo unitarista, duplicidad que determina en parte, desde el primer momento, el orden intrínseco de todas las propuestas. La construcción finaliza en 1963, y solo dos años después, en 1965, Kahn es requerido de nuevo para acometer una ampliación que se inaugura en 1969. En la etapa de proyecto que corresponde a la construcción principal se distinguen dos fases: la primera abarca hasta 1959, y se concreta en una única solución fiel —quizás en exceso— a las trazas implícitas en el diagrama con el que arranca el trabajo; la segunda fase, que consta de seis versiones, se inicia en 1960 y concluye en 1961, fecha del proyecto definitivo. Finalmente, la etapa de la ampliación se resuelve sin mayor dificultad al segundo intento, optando al cabo por la alternativa más próxima al lenguaje del edificio preexistente, una mera prolongación de este, si acaso menos elaborada; la variante previa, en cambio, tenía cuando menos el interés elemental de dejar al descubierto la imagen interpuesta del templo griego (*naos*) que recorre la obra como ascendiente último, un vestigio sutil latente en la sombra⁸².

⁷⁹ «El silencio y la luz» (ibídem, p. 247). La cita continua: «Cuando ahora vemos las pirámides, lo que sentimos es silencio. Con independencia de cuál pueda haber sido su inspiración original».

⁸⁰ «El espacio y las inspiraciones» (ibídem, p. 233). El «Santuario del Arte», umbral o lugar de la inspiración, guarda el «Tesoro de las Sombras», con origen en la necesidad de expresión del ser humano, cuyo lenguaje natural es el arte.

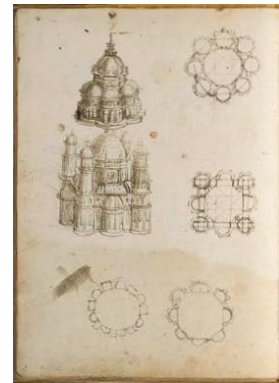
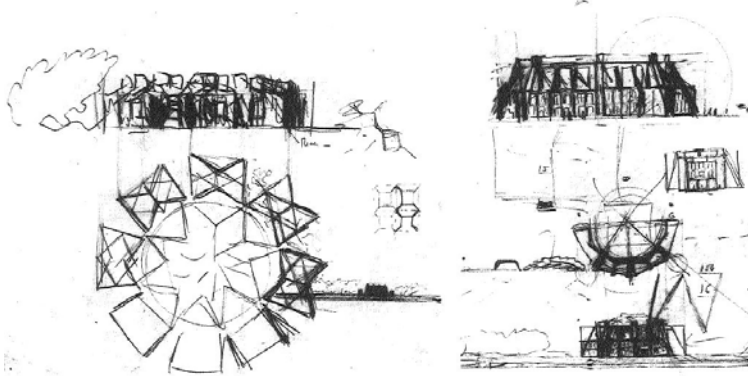
⁸¹ Komendant es ingeniero de estructuras, y colabora con Kahn en varios de sus principales proyectos. Los detalles de estos encuentros en torno al proyecto de Rochester (aquí Komendant sólo participa puntualmente en la solución de la cubierta, pues en ese tiempo está centrado en el Instituto Salk) están relatados, no sin ironía y algo de presunción, en August Komendant, *18 años con el arquitecto Louis I. Kahn*, [A Coruña]: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, DL 2000, pp. 111-117. La respuesta burlona de Komendant a la última cuestión era previsible: «¿La quieres según la teoría ondulatoria clásica, o según la teoría cuántica?».

⁸² En adelante, las reflexiones se ciñen a la solución construida de 1963 (segunda fase, sexta versión, proyecto 1961, siguiendo la



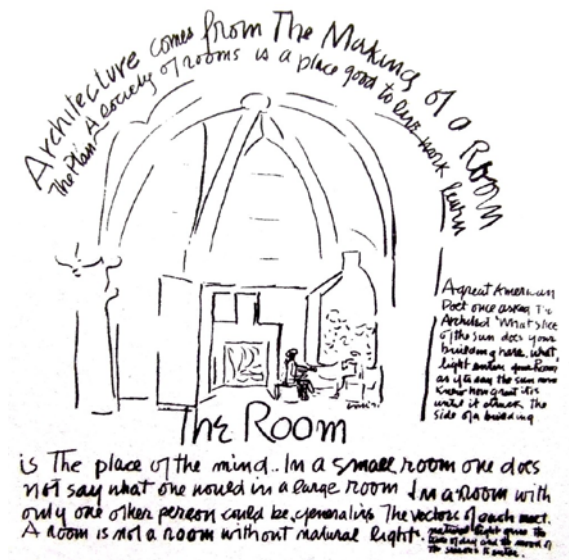
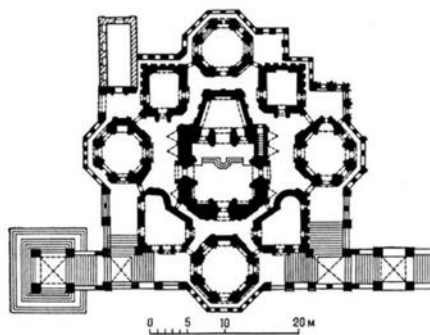
135

136



137

138



139

140

135. Tercera fase (ampliación). Segunda versión, propuesta de 1965 (construida).

136. «Form drawing. Not a design».

137-138. Kahn, bocetos de 1958. / Leonardo da Vinci, estudio de iglesias de planta central con capillas (Manuscrito B, 1487-1489, Bibliothèque de l'Institut de France, Paris).

139. Catedral de San Basilio, Moscú.

140. Kahn, «The room», 1971.

De la Iglesia Unitaria, siempre se destaca, sobre otras consideraciones, los bocetos inaugurales que Kahn realiza en una pizarra, en presencia de los representantes de la congregación, para explicar «qué» debe ser una obra de esta naturaleza, y cuál sería entonces su expresión formal en un comienzo, antes de adquirir ningún compromiso de diseño (el «cómo»). En cierto modo, el divulgado «Form Drawing. NOT A DESIGN» ha desplazado para siempre la atención del objeto al ideograma, como si retenido este, se poseyeran por añadidura los atributos y enseñanzas que encierra la obra, como si se disfrutara de su experiencia aun habiendo prescindido del tiempo de la contemplación.

Kahn, como haga en tantas ocasiones, explora en la obra de Rochester el plan central propio de las iglesias bizantinas y renacentistas. La sala de celebraciones (el «santuario», como la designan los unitarios) ocupa el centro del edificio, y está bordeada por una corona de aulas y otras dependencias afines, a modo de capillas, significándose solo el vestíbulo de acceso, resuelto como nártex (el atrio aquí es exterior, un recinto virtual frente a la entrada definido por la disposición de las masas en torno), y la biblioteca (también refectorio y sala de reunión)⁸³. Entremedio se dispone un deambulatorio anular que articula ambas estructuras, segregando espacialmente las aulas-capilla de la gran habitación⁸⁴ para el culto y la ceremonia, situación que recuerda vivamente la planta de la Catedral de San Basilio (Moscú, s. XVI).

Desentrañada la forma, hallado el orden bajo el que disponer la «asamblea de habitaciones» que sugiere el programa, el edificio busca su carácter, manifestar con hechos el deseo que ha creado la necesidad, aquello que muestre raigambre, pertenencia a un sitio y a un ámbito cultural, entendido en sentido amplio (costumbres, técnicas, usos), y voluntad fehaciente de perdurar⁸⁵. Pero no es la luz, a la postre, la que hace todo esto posible, real y verosímil, sino la retórica y contundencia con que se expresa y maneja la sombra, un lenguaje que, junto a una construcción acentuadamente matérica, hace tangible la obra específica al dotarla de presencia y fisicidad; y en combinación con este idioma de sombras, se deja sentir el pulso firme de la memoria, el decurso del tiempo, avanzando y retrocediendo, en razón de la instrumentalización patente de la historia y la aceptación sin

edición de Heinz Ronner y Sharad Jhaveri, *Louis I. Kahn: complete work 1935-1974*, pp. 116-123), pues es la más estable y característica de Rochester.

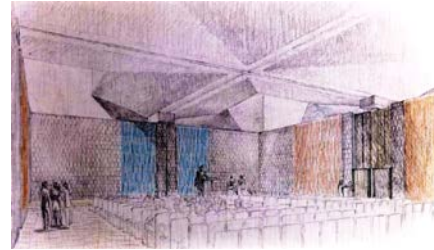
⁸³ Frente a la compacidad del esquema adoptado, la Congregación, en un inicio, es partidaria de dividir el edificio en dos piezas, distinguiendo claramente la iglesia de la escuela.

⁸⁴ Para Kahn, «la habitación es el comienzo de la arquitectura», y «el proyecto es una comunidad de habitaciones» (de los textos «Un arquitecto dice lo que piensa» y «La habitación, la calle y el consenso humano», incluidos en Alessandra Latour (ed.^a), *op. cit.*, pp. 307 y 275 respectivamente); y lo expresa para siempre en el dibujo *The Room* (1971), con ecos evidentes del *San Jerónimo* de Antonello da Messina, representando todo lo que conviene a la habitación. El origen y el sentido del espacio central derivan de lugares y habitaciones, públicos y privados, de diferentes culturas, con vocación de ser ocupados, de reunión y permanencia (asamblea, ágora, aula, foro, *hall*, sala [ver las definiciones y etimologías en José Ramón Paniagua, *Vocabulario básico de arquitectura*, 10.^a ed., Madrid: Cátedra, 2000]).

⁸⁵ Rastrear el concepto de «duración» en la filosofía de Henri Bergson, formulado en relación con la continuidad y la conciencia, con la identidad que garantiza la memoria, con la idea de un tiempo real que permanece, que incorpora la existencia de un pasado alargado que alcanza y atraviesa al presente, lo justifica a la vez que lo desmiente, y lo precipita irremediabilmente hacia un futuro que nunca tendrá retorno, pero sí seguirá teniendo memoria; para Bergson, la memoria es vida y materia, designa propiamente la realidad; por su concepción, implícitamente «duración significa invención, creación de formas, elaboración continua de lo absolutamente nuevo». (Para una aproximación diagonal al tema puede consultarse Henri Bergson, *Memoria y vida*, textos escogidos por Gilles Deleuze, Madrid: Alianza Editorial, 2004 [reimp. 2012]; el entrecomillado viene de la p. 19).



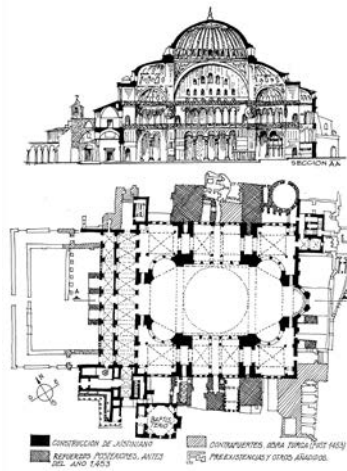
141



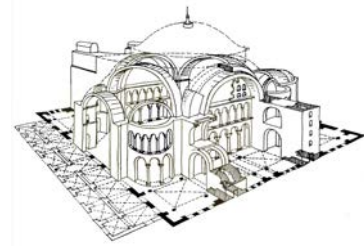
142



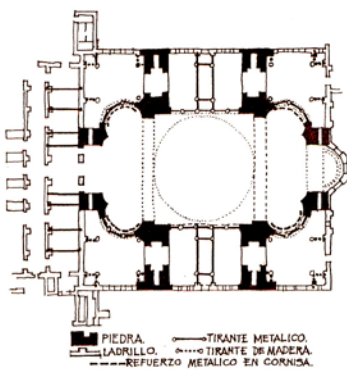
143



144



145



146



147



148

141-142. Fachada de acceso (norte) antes de la ampliación. / Perspectiva del interior de la sala de la asamblea.

143-144. John Singer, *Interior de Santa Sofía* (1891, Speed Art Museum, Louisville).

144-146. Santa Sofía (dibujos de Francisco Ortega). Planta y sección longitudinal, con indicación de las sucesivas intervenciones. / Elementos de descarga y arriostramiento de la estructura. / Materiales empleados en la construcción.

147-148. Interior de Santa Sofía. / Interior de la Primera Iglesia Unitaria.

recelo de la tradición⁸⁶, y por la capacidad reminiscente y vocación de permanencia de la obra, en cuanto a su estabilidad formal, por la componente crítica que acompaña al desarrollo del proyecto planteado y que conserva la fábrica resultante, y el potencial propositivo acumulado en ambos; y todo ello, predispuesto con el único fin de alcanzar un silencio prolongado, elocuente en su decoro, cosificado, que sirva a la habitación del hombre y su espíritu, y a las instituciones que le representan⁸⁷.

Aproximadamente, el santuario mide en planta 18 x 20 m (360 m²), y tiene una altura libre de 7 m hasta la coronación del bloque de hormigón con que se conforman las paredes de la sala. Pero la espacialidad nunca recae estrictamente sobre las magnitudes dimensionales de una pieza, aunque su reconocimiento es siempre de utilidad para cotejar obras, agruparlas, y asimilar la experiencia de sus proporciones; en este caso, tiene que ver sobremanera con el uso que hace Kahn de la cubierta y su estructura, los materiales y la luz, dando inesperadamente con un interior bizantino. Mientras la centralidad del plan del edificio remite antes a modelos renacentistas, el espacio de la sala parece interiorizar las secciones y la atmósfera de las iglesias medievales del oriente mediterráneo, recreada modestamente empleando soluciones arquitectónicas acaso comparables cuando menos como ejercicio.

Utilizando el paradigma de Santa Sofía de Constantinopla (s. VI y ss.), tal vez se acepte mejor el enunciado anterior. Los caracteres de Santa Sofía que puedan interesar en este momento son comunes, en líneas generales, a gran parte de los templos erigidos en la Roma oriental: la traza, sensiblemente rectangular, con deambulatorio, corresponde en realidad a una planta de cruz griega, resultado de la superposición de los planes basilical y central (este propio de baptisterios, mausoleos y *martyria*) de la arquitectura religiosa paleocristiana, requerida para el contrarresto de la bóveda dominante (en inicio baída) que cubre la intersección; al reducirse la longitud de la nave, se da predominio a la vertical sobre la horizontal, ganando la sección complejidad en relación con la planta; la estructura y los materiales se articulan graduándose de dentro afuera, así los soportes principales, unos estribos monumentales hechos con sillares de piedra caliza, se disponen en el interior, perpendiculares a los cuatro lados de la planta coincidiendo con los ejes, mientras que la envolvente restante, hacia el exterior, se construye con ladrillo, reforzando el conjunto con

⁸⁶ Luis Barragán pregunta a Kahn: «¿Qué es la tradición?», y este responde: «El curso de los acontecimientos no puede dar marcha atrás. Las circunstancias de su creación no son más que un vehículo. El paso del hombre por la vida y lo que haga en su búsqueda de la expresión revelan su naturaleza, que cae como un polvo dorado y eterno. Quienes sienten sus deseos a través de este polvo alcanzan la capacidad de previsión, que es la herencia de la tradición», según se relata en «El silencio», en Alessandra Latour (ed.^a), op. cit., pp. 241 y 243.

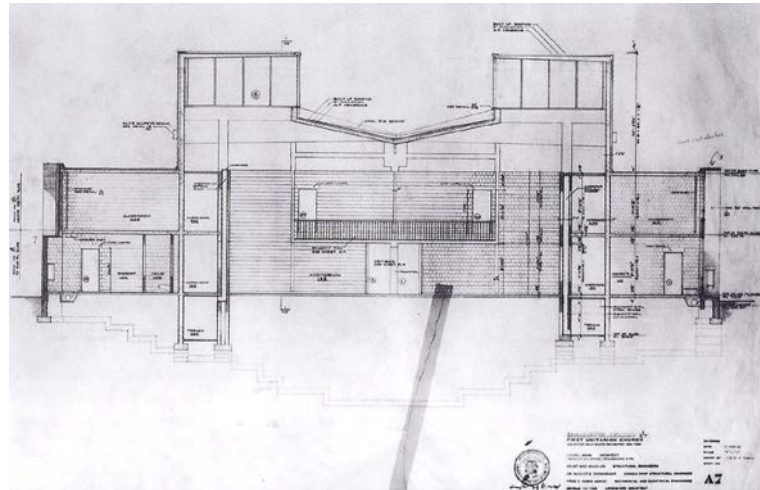
⁸⁷ Son de interés aquí las observaciones de Rafael Moneo sobre el compromiso de Kahn y el valor de su obra al respecto: «La realidad que iba a ser construida cabía el nombrarla, distinguiendo así la diversa condición de las obras construidas, que no quedaban ya reducidas al común denominador ni del estilo ni del método, y que representaban lo que eran: Kahn proponía, en última instancia, construir el mundo de las cosas (escuelas, templos, museos, bibliotecas...) frente al genérico mundo que había producido una manera de hacer arquitectura sometida tan solo a la consideración de abstractas categorías formales. [...] Kahn utilizará la historia confiando en que [...] estará todavía presente en la memoria de las gentes y que así éstas podrán reconocer, al ofrecérseles imágenes y sensaciones que todavía recuerdan, lo que las cosas son» (extractos del artículo «Padre común», *Arquitecturas Bis*, enero-junio 1982, n.º 41-42, pp. 49-50).



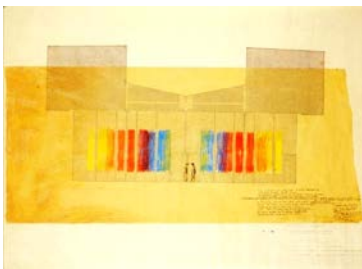
149



150



151



152



153

149. Kahn, Sinagoga Mikveh Israel (1961-1972, Filadelfia).

150-153. Vista hacia el estrado. / August Komendant, sección transversal mirando hacia el coro, estructura de la cubierta y los lucernarios. / Estudio de los tapices que cuelgan de las paredes de la sala de la asamblea. / Vista hacia el coro.

tirantes de hierro forjado que arriostran las partes y elementos diversos: simplificando, la luz no penetra en el interior del templo directamente, sino que se filtra a través de la galería o tribuna perimetral (matroneo) que discurre a un nivel superior y que actúa como un diafragma, quedando a contraluz las fachadas que conforman la nave hasta la cota de arranque de las bóvedas de cubierta: luces y sombras, en comunión y armonía, suspendidas en el espacio⁸⁸; respecto a la exquisita ornamentación, la delicada sobriedad del mármol gris del suelo y las paredes contrasta con el brillo dorado de los mosaicos que revisten las bóvedas y su plementería, ocultos después, a raíz de la reforma de la decoración interior realizada a principios del siglo XIX, bajo un revoco de cal entonado en ocre, en parte el colorido característico que ha trascendido, y recuperados hoy solo parcialmente⁸⁹.

Ahora bien, ¿qué sucede en Rochester? La cubierta aristada de la sala de la asamblea es una lámina de hormigón plegada en dos direcciones cuyos bordes capitalizados, coincidiendo con la proyección de los lucernarios localizados en los vértices, están pretensados (tendones por tirantes), y quizá las diagonales. La «clave» está peraltada respecto a la cota de arranque del tablero para generar un efecto arco que contrarreste la flexión y resuelva de paso el drenaje de la cubierta. El intradós está elevado en torno a 3 m. sobre el cuadro de remate de los lienzos de bloque de la sala, y se prolonga más allá de la planta para ir a entroncar con el muro de hormigón que conforma el perímetro exterior del deambulatorio. Para aumentar la rigidez, los empotramientos de los brazos de la losa en cruz, que han quedado referidos a los puntos medios de los lados de la sala, se suplementan con sendas líneas de tres soportes de hormigón, acortando las luces entre apoyos, que descansan sobre la traza de la pared interior de doble hoja del corredor cuadrangular (más menos, a 2,5 m del muro resistente anterior).

No es que la solución descrita haya conducido al encuentro con el espacio dado; al contrario, es el deseo de un espacio, su memoria, el que lleva a Kahn a un determinado desarrollo. Una planta neutra, un vacío capaz, solo levemente direccionada por la existencia del coro y del estrado, se transforma, por el trabajo sobre la cubierta, en un espacio que remite a las iglesias con plan de cruz griega, animado por las linternas situadas en los extremos de las diagonales, como cuatro chatos alminares que enclavan la iglesia al sitio

⁸⁸ La incidencia directa de la luz se restringe preferentemente a las exedras situadas en los diedros de la nave; y en verdad, también a los frentes extremos y tímpanos laterales, y a las troneras dispuestas en la base de la bóveda central, siempre a través de celosías interpuestas. Bien podría compararse también con Santa Sofía, en este y otros aspectos, el proyecto de Kahn para la Sinagoga Mikveh Israel en Filadelfia (1961-1972).

⁸⁹ Los detalles más específicos sobre Santa Sofía están extraídos de Francisco Ortega Andrade, «La idea de arquitectura en la etapa de Justiniano» (disponible en línea: http://editorial.cda.ulpgc.es/estructuras/construccion/1_historia/15_bizantina/c154.htm [consulta: 6 abril 2015]). Todo estudio sobre la obra de Santa Sofía parte del relato de Procopio de Cesarea, *De Aedificiis* (Libro 1, Capítulo 1), de mediados del siglo VI. Para un conocimiento riguroso de los modos de construcción de la arquitectura bizantina consultar Auguste Choisy, *El arte de construir en Bizancio*, [Madrid]: Instituto Juan de Herrera, 1997. Según Giurgola, Choisy influyó significativamente en la obra de Kahn, «no tanto por sus escritos e ideas (Kahn no leía francés y no era un lector asiduo en el sentido académico), sino por las magníficas ilustraciones de su libro *Histoire de l'architecture* [1899]. Al no leer el texto, Kahn interpretó las ideas de Choisy a su manera, hecho que permitió salvar el inmenso abismo que separaba a la tradición francesa académica y clásica del racionalismo del siglo veinte» (Romaldo Giurgola, *Louis I. Kahn*, p. 156). Y una coincidencia, por que quede anotada: Choisy, ingeniero de caminos..., fue el encargado de organizar la sección francesa de Obras Públicas de la Exposición Universal de Filadelfia de 1876, entre otras.



154



155



156

154-156. «Luz consumida».

desde lejos, adjetivando con ello su perfil⁹⁰. La sección que resulta de la operación hace superar la inmediatez de la planta y dota a la sala de representación, de continuidad y sentido etimológico, convirtiendo la arquitectura en narración, en precipitado histórico.

Al extenderse la cubierta hasta las paredes exteriores del deambulatorio (un todo unificado por el uso compartido del hormigón), este queda incorporado virtualmente al espacio de la nave sin hacerse evidente, asumiendo entonces una doble servidumbre en su papel de corredor⁹¹. A esa cota, en la franja donde se dirime el apeo de la estructura de cubierta, el ámbito que resulta sobre el deambulatorio, con el despegue del intradós respecto a los paños de bloque, las porterías formadas por el desdoblamiento de la solución de descarga del tablero, junto con los umbrales de luz de los lucernarios, con una altura aproximada de 4 m, refiere como simulacro a una crujía inexistente que albergara la correspondiente tribuna elevada de aquellos templos pretéritos con matroneo.

A la dilatación del espacio, física y temporal, contribuye decisivamente la decantación a que se somete la luz, la cadencia con que esta se maneja. Kahn despoja el centro de luz, llevándola a los vértices de la asamblea, oculta en lo alto, para marcar los límites de la habitación y afirmar su geometría. Los lucernarios se orientan hacia el hormigón de las paredes, dando la espalda a la nave, y se resuelven con vidrio translúcido, proporcionando al interior una luz inerte, indiferente, de procedencia ignota, con el efecto de un transparente. La «bóveda de arista», invertida y rebajada, queda así en sombra, ganando gravedad, y la sección, altura aparente; el peso de la sombra (luz rasante hecha materia, «luz consumida») que sobrevuela la sala aun se hace más patente por el hecho de elevarse suspendida de la superficie envolvente que asoma en segundo plano, colaborando a ello la presencia extraña, inesperada, de una docena de soportes (tres por brazo) ajenos al tipo estructural empleado en cubierta.

Bajo distintas hechuras, el hormigón se usa extensivamente en el interior de la sala (techo, paredes, suelo), y su naturaleza opaca y porosa frena las posibilidades de reflexión de la luz, sumiendo al espacio en una atmósfera plomiza, como si estuviera invadido por una gran mancha cenicienta que todo lo silencia, inmovilizado en el tiempo. El espacio así detenido, acallado, hecho sombra, aun admite el ornamento de unas precisas juntas, las propias entre materiales, y otras provocadas (sombras delineadas, quirúrgicas⁹²), a modo de cesuras, nuevamente en apoyo de la vertical, pautando y dando escala a los lienzos de pared, transfigurados tal vez en fragmentos restituidos de una construcción anterior, y unos

⁹⁰ A fijar la silueta ayuda la orientación de los lucernarios en cubierta, al disponerse los diedros de fábrica que los conforman sobre los vértices de la sala, mostrándose ciegos al exterior, y no los paños de vidrio, que no presentarían consistencia alguna.

⁹¹ El corredor y el deambulatorio se funden en uno tras la primera versión del proyecto (1959). ¿Por qué el deambulatorio, pudiendo recibir luz natural, frontal o cenital, se prefiere dejar en la oscuridad?

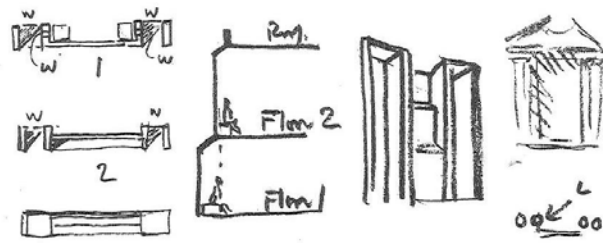
⁹² Estas juntas solucionan también temas de ventilación y climatización, ligadas a conductos insertos en las paredes de bloque.



157



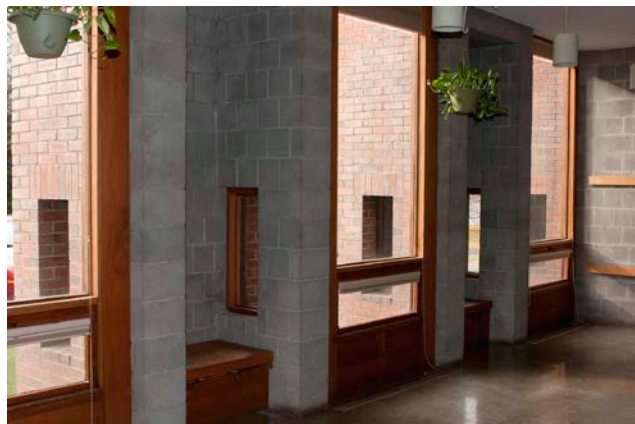
158



159



160



161

157-158. Materialidad interior («piedra fundida»). / Materialidad exterior (equina suroeste).

159-161. Dibujos de Kahn que explican el sentido de los vanos y macizos de las fachadas. / Nichos habitables, asientos «cordiales».

tapices de color, del naranja al púrpura, teselas textiles que con cumplida austeridad visten de largo la habitación kahniana⁹³.

Kahn se refiere al hormigón como «piedra fundida»⁹⁴: el hormigón es, por naturaleza más que por composición, la piedra de su tiempo; y respetando este sentido es como hay que manejarlo, obrar según lo que el hormigón quiere ser. En el interior domina la piedra fundida, una masa solidificada, materia indeleble, en esto el bloque conglomerado sea acaso un rudo aplacado de mármol portante: el orden y la consistencia se confían al temperamento pétreo del hormigón; el exterior es una fábrica de ladrillo, un vasto encofrado aparejado para contener el tiempo y abundar en la memoria. Se trata de una concepción material profunda recurrente en la arquitectura de Kahn (la galería de Yale, los laboratorios Richards, el teatro de Fort Wayne, el proyecto de la sinagoga Mikveh Israel, o la biblioteca y el comedor de Exeter, obra elocuente en este asunto).

Tal vez sea esta una condición de peso que lleva siempre a Vincent Scully⁹⁵, en sus trabajos críticos, a declarar la romanidad de la obra de Kahn. Y ciertamente la arquitectura de Roma atraviesa el imaginario de Kahn⁹⁶; unas primeras imágenes fortuitas de la Iglesia Unitaria así lo corroborarían también.

La formalización y expresión del continente de Rochester, inseparables del arte del ladrillo exhibido, dan sentido, como en ninguna otra parte del edificio, a un enunciado sumario de Kahn: «Nuestro trabajo es de sombra»⁹⁷. La labra operada en las fachadas corrige el deslumbramiento en el interior, permite luces y vistas sesgadas del exterior, genera nichos habitables dentro de las aulas, sitios de parada (asientos «cordiales»), espacios en el espacio que recuerdan el *armarium* y los *carrels* de la biblioteca monástica medieval. El recreo de Kahn en las sombras de las fachadas dota al edificio de una escala mayor que la que en realidad tiene, contribuyendo a ello el orden gigante de las jambas de ladrillo que aúnan las dos plantas existentes y el escamoteado de las ventanas que impide cualquier referencia cotidiana⁹⁸. En todo momento, la solución muestra que las estrategias

⁹³ Para Kahn, «la creación de juntas es el comienzo de todo ornamento» (del texto «El silencio y la luz», en Alessandra Latour [ed.], op. cit., p. 256). Kahn admira la obra de Carlo Scarpa, seguramente el más sublime arquitecto en el trabajo de las juntas (ver el texto en forma de poema que Kahn dedica a Scarpa recogido como «Prólogo» en la monografía citada, p. 349). También hubo un tiempo en que Santa Sofía estuvo decorada con cortinas, retiradas después cuando la secularización de Atatürk, en 1935, que convierte la mezquita definitivamente en museo de sí misma.

⁹⁴ «Me encantan los comienzos» (ibídem, p. 300). En el mismo párrafo Kahn escribe: «El hormigón quiere ser granito». Son numerosas las referencias directas a la consideración que hace Kahn sobre la naturaleza del hormigón como piedra: «El hormigón es el mármol de nuestro tiempo» (recogido en Maurizio Sabini [comp.], *Louis I. Kahn*, p. 148); «Él creyó que el hormigón era la piedra moderna» (Charles Enric Vallhonrat, «Trabajando con Louis Kahn», *Arquitecturas Bis*, enero-junio 1982, n.º 41-42, pp. 51-61 y 64; la cita es de la p. 55).

⁹⁵ Scully, profesor emérito de Historia de la Arquitectura en la Universidad de Yale, es autor de la primera monografía significativa sobre el arquitecto de Filadelfia (Vincent Scully, Jr., *Louis I. Kahn*, New York: George Braziller, 1962), y uno de los críticos de referencia cuando se trata de su obra, pues ha seguido publicando numerosos trabajos sobre este hasta la fecha.

⁹⁶ Kahn es pensionado en la American Academy en Roma entre diciembre de 1950 y febrero de 1951.

⁹⁷ «La habitación, la calle y el consenso humano», en Alessandra Latour (ed.), op. cit., p. 279.

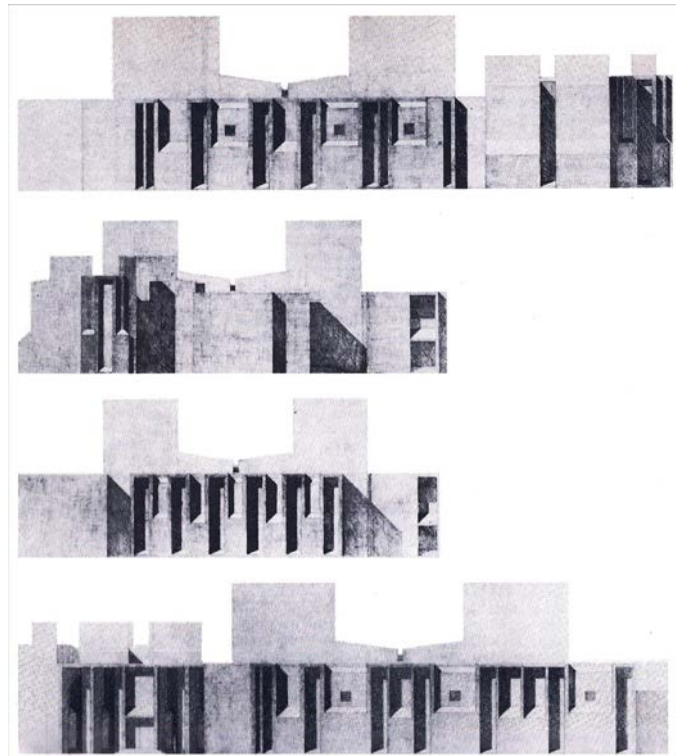
⁹⁸ Comparar la solución construida, articulada a base de macizos y vanos (luz y sombra), con la planicidad de los alzados de la primera versión del proyecto correspondiente a la segunda fase (1960), unos lienzos con ventanas dispuestas, todo sin relieve. Kahn explica con deleite el trabajo de las fachadas en una conversación grabada en su estudio, en febrero de 1961, transcrita y titulada «Louis I. Kahn» (ibídem, pp. 138-156).



162



163



164

162-164. Ruinas de la *Domus Severiana*, Palacios Imperiales, Monte Palatino, Roma. / Fachada norte tras la ampliación. / Alzados de la segunda fase, quinta versión, propuesta de 1960 (de arriba a abajo: sur, este, oeste, norte).

y los elementos se piensan polivalentes, haciendo converger forma, estructura, construcción y función, logrando el conjunto una unidad de complejidad convincente.

Tal riqueza, permite plantear algunas ambigüedades sugerentes. ¿Dónde empieza y termina el cerramiento, es una superficie quebrada o un ámbito? ¿Cuál es auténticamente la línea de cubierta? ¿Responde la dimensión de las jambas a la escala y capacidad de los vanos de las aulas o cabe entender que las aulas, en toda su profundidad, son en sustancia el cerramiento de la sala ceremonial y las jambas los parteluces adecuados a tamaña visión?⁹⁹ Sucede que la arquitectura cobra cuerpo y presencia, se dilucida, interpelando al espesor y la sombra; y así ha sido, al menos, en momentos destacados.

Kahn entiende que la desintegración del muro da paso a la aparición de los soportes, que serían su mínima expresión: «los muros se abrieron y nacieron las columnas»¹⁰⁰. Así, la estructura que articula la fachada es la que capta y redirige la luz hacia los vanos, que quedan pues en sombra. Los muros por sí solos son incapaces de evidenciar la luz, pues esta, en su primacía, lo invade todo en ausencia de sombras, velando la realidad física de la obra; en consecuencia, es el ritmo de una estructura porticada, de pilares o pilastras, la alternancia de luz y sombra, lo que hace posibles la materia y el espacio.

Las fachadas de Rochester presentan un ritmo en cierto modo indescifrable, siempre el mismo y a la vez desigual, aunque todo está presidido por una férrea voluntad de exactitud, desde el perfilado de los elementos hasta la «franqueza»¹⁰¹ con que se desarrolla la silueta del conjunto. Y sin embargo, este deseo de perfección coexiste con una especie de fascinación por las ruinas, que lleva a Kahn a plantear las fachadas del edificio como un telar, superpuesto al orden interior, que combina dos sistemas, el mural y el columnario:

«Pensé en la belleza de las ruinas, en la ausencia de carpinterías, en cosas sin ninguna vida detrás; y por eso pensé envolver los edificios con ruinas: podría decirse que es como encerrar un edificio en una ruina de modo que se vea a través de un muro que tiene unos huecos abiertos al azar»¹⁰².

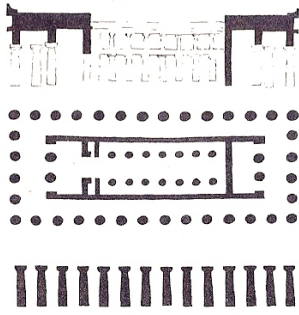
En Rochester se articulan lo que pueden ser retales de muros inacabados y ambiguas columnas, rematados por una coronación discontinua que aún refuerza más esta idea, imagen que remite a los dibujos de viaje de Kahn de principios de los años cincuenta. En este sentido, la solución está más próxima de la estoa griega que de la compacidad romana. Y esto es algo que tiene que ver también con el carácter casi civil que detenta la

⁹⁹ En el ideograma inicial de Kahn, la escuela es el muro que rodea el interrogante que representa el espacio del santuario (la insinuación puede seguirse en «Louis I. Kahn» [ibídem, p. 149]). En este sentido, traer a colación también los *halls* anglosajones y los castillos escoceses del medievo, arquitecturas que siempre han interesado a Kahn y que están implícitas en su obra.

¹⁰⁰ «El orden de los espacios y la arquitectura» (ibídem, p. 85).

¹⁰¹ La expresión es de Kahn («Louis I. Kahn» [ibídem, p. 154]).

¹⁰² «Louis I. Kahn» (ibídem, p. 139). Kahn está explicando un aspecto del Consulado de Estados Unidos en Luanda (1959-1962), proyecto no ejecutado iniciado poco después del encargo de Rochester. Ambos trabajos se desarrollan en paralelo, y de hecho, estudiados conjuntamente se detectan similitudes entre uno y otro en la formalización exterior. La cita, sin más, describe perfectamente los resultados de Rochester.



165



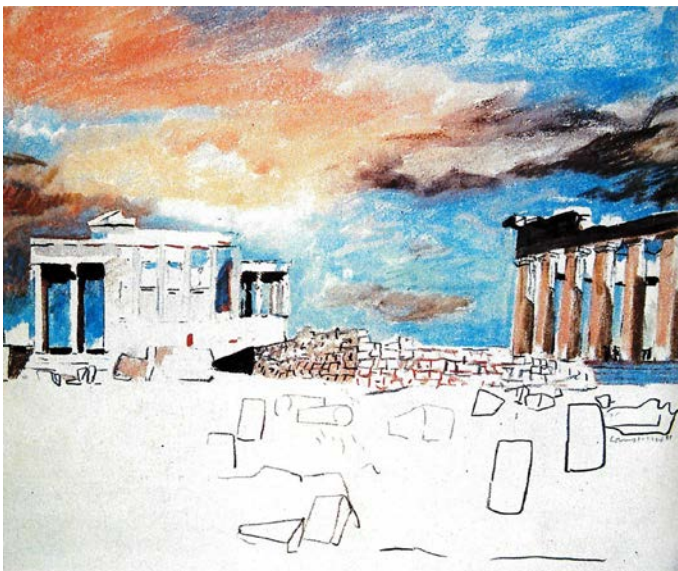
166



167



168



169

165-166. Kahn, segundo Templo de Hera en Paestum (cuaderno de bocetos, hacia 1969). / Fachada oeste.

167-168. Partenón, Acrópolis de Atenas. Paul Baron Des Granges, 1865. / Nikolaos Tombazis, 1959.

169. Kahn, dibujo del Erecteion y el Partenón, Atenas, 1951.

arquitectura de Rochester: como el templo griego, procedente de una cultura cuyas divinidades son vehementemente «humanas», carnales, y así son representadas, la Primera Iglesia Unitaria es una construcción que poco conserva de eclesial. En la obra de Kahn, la potencia de la realidad alcanzada acaba siempre por desfigurar la matriz con que arrancara el proyecto (un esquema de trazado, un tipo, un modelo), hasta llegar incluso a contradecir los comienzos, impidiendo finalmente el reconocimiento o adscripción del resultado a un tiempo, a un lenguaje, a un programa. Así que la estoa clásica, lugar laico de encuentro y aprendizaje, de construcción análoga al templo, es propiamente el origen de Rochester, un recurso material y espiritual: Kahn instintivamente está proyectando, en verdad, no una iglesia, sino una gran escuela unitaria¹⁰³.

En la estoa kahniana, «la estructura es la creadora de la luz. Una columna y otra ofrecen la luz entre ellas. Es una secuencia oscuridad-luz, oscuridad-luz, oscuridad-luz. En la columna [se percibe] una belleza rítmica, sencilla y hermosa desarrollada a partir del muro original y sus huecos»¹⁰⁴. El arquitecto mismo va más allá; tomando como ejemplo el Partenón, «a la luz del sol [puede verse] que los muros están rotos: las columnas destruyeron los muros. [Pensando] en el ritmo de las columnas del Partenón, en la luz y en la sombra: las columnas son la sombra, entre las columnas está la luz»¹⁰⁵.

Kahn refleja sus aseveraciones en un dibujo sucinto del Partenón (planta, alzado y sección), en el que las columnas del peristilo (sin base ni entablamento) se grafían en negro en el alzado, dejando el blanco para el intercolumnio, en correspondencia con el muro de fondo que confina la celda. Y puesto que «hacer presente lo que existe es el impulso del artista», en Rochester sucede paradójicamente idéntica cosa: los edículos verticales en cuyo interior se resuelven las ventanas, flanqueados por pilastras de ladrillo a semejanza de una «columna hueca», son precisamente los elementos que destacan de la composición, asumiendo en soledad el ritmo vacilante de las fachadas, por la dureza de la sombra que se instala en ellos, restando por contra fuertemente iluminados los paños de fábrica, que a poco se desvanecen sin remedio por la incidencia inapelable y severa de la luz.

«Cada arquitecto forma parte de ese tesoro de la arquitectura al que pertenece el Partenón»¹⁰⁶. Las pinturas al pastel de Kahn a los pies del templo, de 1951, demuestran el asombro y la admiración del arquitecto por el Partenón; no sería extraño entonces que la alargada sombra del templo alcanzara a Rochester, y que sus enseñanzas hubieran arraigado en la memoria secreta del edificio. Rochester, en su formalización, ¿es pues la

¹⁰³ Al hilo, para la reflexión, tres citas de Kahn, casi aforismos: «En realidad no se aprende nada que no forme parte de uno mismo»; «Lo que existió siempre ha existido, / lo que existirá siempre ha existido / y lo que existe siempre ha existido»; y «Hacer presente lo que existe es el impulso del artista, del creador» (de «El silencio y la luz», «La arquitectura» y «¿Qué tal lo estoy haciendo, Le Corbusier» [ibídem, pp. 248, 282 y 320 respectivamente]).

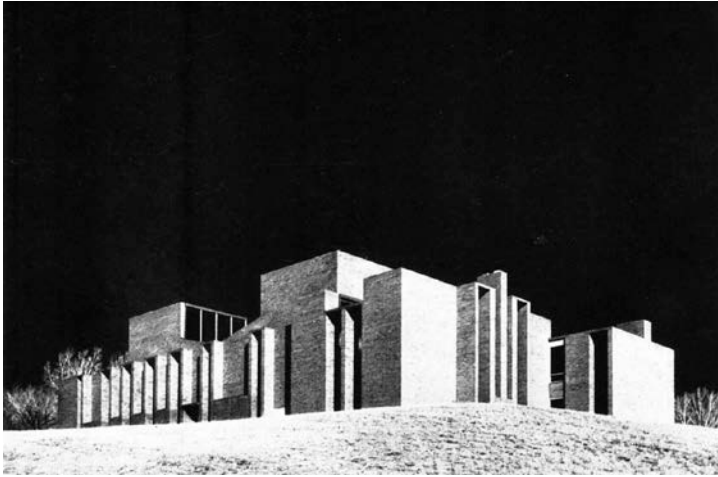
¹⁰⁴ «Arquitectura: el silencio y la luz» (ibídem, pp. 262-263).

¹⁰⁵ «La armonía entre el hombre y la arquitectura» (ibídem, pp. 359-360).

¹⁰⁶ La cita completa es: «El hombre debe cultivar la humildad de *ofrecer* algo, de hacer una ofrenda a la arquitectura. Cada arquitecto forma parte de ese tesoro de la arquitectura al que pertenece el Partenón, al que pertenece el Panteón, y al que pertenecen los grandes liceos del Renacimiento» (en «Conversaciones con estudiantes» [ibídem, p. 188]).



170



171



172

170. Kahn, dibujo de los muros de la Acrópolis desde el Teatro de Dioniso, Atenas, 1951 (sobre el muro, la silueta del Partenón).

171. Kahn, Primera Iglesia Unitaria, Rochester.

172. *El sol del membrillo*, secuencia 27.

expresión subliminal del Partenón?; quizá sea una delgada abstracción de la misma Acrópolis ateniense. A distancia, Rochester recuerda una plataforma fundada sobre una suave pendiente, una industriosa meseta reforzada con estribos parlantes, donde reposan precisos artefactos que remiten a la luz y su captura, y por un momento resurgen esas otras pinturas de Kahn de la Acrópolis y sus murallas desde las ruinas próximas, poblada su superficie de magníficas sombras construidas en constante devaneo con la luz.

Suma de invenciones improbables, pero no inverosímiles, un viaje imaginario, placer del pensamiento; en todo caso, había que dejarse arrastrar por la palabra de Kahn:

«Conservo el templo griego como la imagen más insistente en mi mente. No construyo cosas como un templo griego, pero éste constituye un punto de partida, que pertenece a los comienzos»¹⁰⁷.

La luz convocada con desmesura provoca pérdida de realidad, compromete la presencia de la arquitectura hasta anular su naturaleza corpórea, contraviniendo su condición de bien material, la necesidad de estar construida, bien formada: la aspiración de una arquitectura sin sombra no pasa de ser un discurso mental, un sofisma del intelecto o del gusto convenido, una consigna circunstancial o de clase. Igual sucede en pintura y en cine: el exceso de luz imposibilita la visión; más aun, aquello que brilla o se hace que reluzca sobremanera dificulta la contemplación, pues distorsiona la verdad, o es obra de una mirada eclipsada.

El trabajo de Antonio López junto al árbol se desarrolla necesariamente a plena luz del día, y *El sol del membrillo*, entre otras cosas, es una oda a la luz como categoría, fuente de conocimiento y vida, como en todas las películas de Erice, por otra parte; pero las razones íntimas que justifican la intensa dedicación (devoción) y la actitud de compromiso sin contrapartidas del pintor hay que buscarlas entre las sombras de la memoria, en el silencio de la oscuridad, adentrándose en una larga noche.

Erice espera a que las luces de la ciudad se apaguen, a que «El Pirulí» y los televisores vecinos suspendan su señal en medio de la noche para introducir al espectador en un mundo onírico, hasta ese momento ausente en la película, centrada como parecía en mostrar a López enfrentado a la realidad implacable y generosa de su trabajo, casi a modo de una actividad común.

La película consta en total de treinta secuencias. Las tres penúltimas secuencias (de la 27 a la 29) forman una unidad narrativa que irrumpe en la cinta imprevisiblemente, modificando del todo el sentido de la historia filmada, abriéndola a la interpretación, adelantándose y zanjando de antemano la predecible e inevitable discusión sobre el género de la película (documental o ficción). En la primera secuencia de la tríada, tras unos planos

¹⁰⁷ Citado en Maurizio Sabini (comp.), op. cit., p. 19 (la referencia que figura en las notas del texto es: Louis I. Kahn, entrevista con Dennis Farney, *Wall Street Journal*, agosto o septiembre 1973, grabación, Kahn Collection).



173



174



175



176



177



178

173. *El sol del membrillo*, secuencia 27.

174-176. *El sol del membrillo*, secuencia 28.

177-178. *El sol del membrillo*, secuencia 29.

nocturnos del árbol audiovisual y sus frutos azulados, aparece María Moreno con López, en un cuarto del estudio, retomando una pintura que iniciara hace tiempo, en la que el pintor es ahora el modelo, tumbado en una cama sosteniendo en las manos una bola de cristal de fantasía, del tamaño de una nuez, y una vieja fotografía en blanco y negro. «Antes de fin de año tenemos que hacer un viaje», le dice López a su esposa, mirando con ensoñación la imagen. Poco después, el pintor se queda dormido; María Moreno apaga la luz y abandona la habitación, dejando a López a oscuras, sumido en un profundo sueño.

En la secuencia siguiente, las luces del repetidor y los televisores se apagan. De improviso Erice muestra a continuación la cámara de rodaje emplazada exactamente donde el pintor se posicionara durante los retratos del membrillero, la pintura y el dibujo; la cámara se acompaña de un temporizador y un foco que alumbraba los membrillos maduros caídos alrededor del tronco del árbol; instantes después, el runrún del temporizador deja de sonar, la cámara deja de rodar y el foco deja de alumbrar, quedando la escena iluminada por la penumbra de la luna llena.

Esta escena de transición, cargada de significados, sirve a Erice para introducir la última de las secuencias, la más decisiva de las tres, y definitiva en el conjunto de la película. Para invocar la luz de la memoria, hay que moverse entre sombras; para ver y oír más allá, debe acallarse primero el ruido de la inflación audiovisual, hacerse el silencio. Solo así, el sueño que vence al pintor se volverá vigilia.

La secuencia 29 prosigue en el semisótano del estudio, con las pinturas y esculturas ya citadas. Sobre la imagen de una mascarilla de Antonio López se funde un plano de la luna, al que le sucede un plano medio del pintor dormido¹⁰⁸. Con los acordes de fondo de un violonchelo, se escucha la voz en *off* del pintor desde el otro lado del sueño:

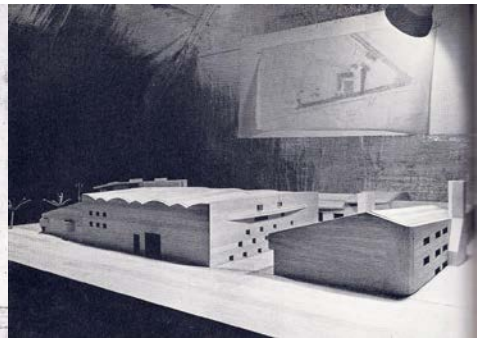
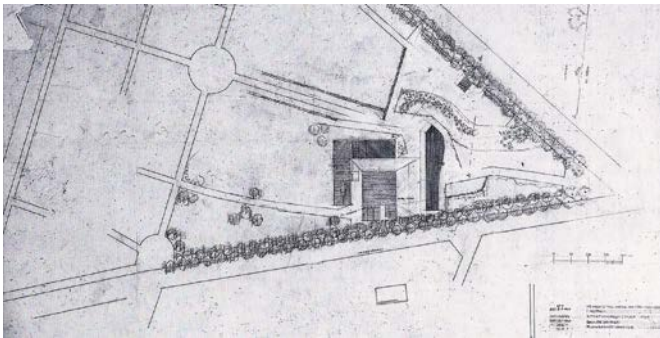
«Estoy en Tomelloso, delante de la casa donde nací. Al otro lado de la plaza hay unos árboles que nunca crecieron allí. En la distancia reconozco las hojas oscuras y los frutos dorados de los membrilleros. Me veo entre esos árboles junto a mis padres, acompañados por otras personas cuyos rasgos no logro identificar. Hasta mí llega el rumor de nuestras voces. Charlamos apaciblemente. Nuestros pies están hundidos en la tierra embarrada. A nuestro alrededor, prendidos de sus ramas, los frutos rugosos cuelgan cada vez más blandos. Grandes manchas van invadiendo su piel y en el aire inmóvil percibo la fermentación de su carne. Desde el lugar donde observo la escena, no puedo saber si los demás ven lo que yo veo. Nadie parece advertir que todos los membrilleros se están pudriendo bajo una luz que no sé cómo describir, nítida y a la vez sombría, que todo lo convierte en metal y ceniza. No es la luz de la noche. Tampoco es la del crepúsculo. Ni la de la aurora».

El texto, escrito al alimón entre López y Erice, relata un sueño recurrente del pintor que este cuenta al director en una de las conversaciones que ambos mantienen previas a la

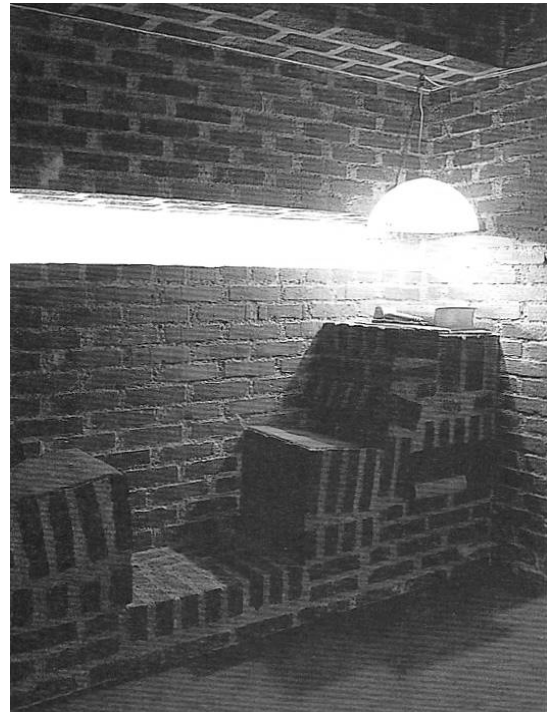
¹⁰⁸ Este encadenamiento de planos se presta a una interpretación sobre el sentido prolífico de la muerte (las mascarillas mortuorias y el arte funerario; la luna, *ilargi* en euskera, literalmente «luz de los muertos»; el sueño, trance entre la vida y la muerte, donde aflora la memoria), aunque quizá el tema sea más oportuno en otro contexto.



179



180|181



182

179. *El sol del membrillo*, secuencia 29.

180-182. Sigurd Lewerentz, Iglesia de San Pedro, Klippan. Planta de situación. / Maqueta. / Interior de la casa parroquial.

película, antes incluso de haber decidido su realización¹⁰⁹. Erice detecta en ese momento que el sueño justifica acudir al jardín del pintor con la cámara y registrar la pintura del membrillero, aun sin saber que le va a deparar la empresa. El olfato y la sensibilidad de Erice le llevan a incorporar el sueño en la cinta, en el tramo final, volcando así la realidad mostrada hasta entonces, rompiendo por entero la inmediatez aparente de la sencilla aventura recién contada.

Con la inclusión del sueño del pintor, la película adquiere su auténtica dimensión, la condición de «ficción verdadera»¹¹⁰, revelándose la parte oculta que explica la fijación de López por los membrilleros, su obstinación y entrega, las razones profundas de su apego y conocimiento del árbol (la oportunidad para pintarlo, los matices de la luz que lo envuelve, el color y la textura de sus frutos, los ciclos del árbol, su vigor e indefensión).

De la realidad paralela del sueño se infiere que la emoción que mueve a López a pintar el membrillero de su jardín, a citarse con el mismo árbol en otoño año tras año, habita en su memoria, ligada a un pasado iterativo, que viene siempre empujando, una memoria remota e incierta, que no es instrumental en el caso del pintor, sino una memoria íntima, intransferible, que predispone a hacer según qué cosas, y de determinada manera, impulso que transformado en obra revierte en memoria de nuevo y modifica el tiempo acumulado de los recuerdos detenidos, el sentido del paraíso perdido («jardín abandonado») que es la infancia.

En la Iglesia de San Pedro (1962-1966), en Klippan, Sigurd Lewerentz (1885-1975) da con el «Volumen Cero»¹¹¹ de la arquitectura que siempre ha perseguido Kahn en su búsqueda de los comienzos. Si Kahn en Rochester mira a la Grecia del Partenón, Lewerentz en Klippan se retrotrae a un tiempo aún más lejano, primitivo e impreciso, situándose en un ámbito donde la arquitectura como tal presumiblemente ni siquiera tenga nombre.

La obra de San Pedro puede analizarse según temas disciplinares (implantación, escala, tipo, orden, espacio, luz, construcción, programa), puede estar llena de referencias y simbolismos, puede usarse para hablar de la otra modernidad, de su superación, o del empirismo nórdico, pero nada de esto evidenciaría la realidad esencial de tamaña arquitectura. La iglesia de Klippan no se deja interrogar, no se deja explicar, o no se debe a ello, no está para eso —tal vez, esta obra no se habría de enseñar ni probar a entender, pues nunca recibiría del todo justicia—. Aun reparando en el conjunto del trabajo y

**Memoria
y olvido**

¹⁰⁹ «Recuerdo que en una de nuestras primeras conversaciones nos contamos unos cuantos sueños personales. [...] Cuando a finales de septiembre Antonio me dijo que iba a pintar uno de los árboles de su jardín, y que ese árbol era un membrillero, recordé de inmediato el sueño que tres meses antes me había relatado. Intuí entonces algo... no sé si fue el equivalente de lo que llamamos inspiración... algo que me conmovió mucho, pero no sabía muy bien lo que era» (José Luis Guarnier, op. cit., p. 13).

¹¹⁰ Miguel Ángel Lomillos, «La concepción y experiencia del cine en la obra de Víctor Erice», p. 52 (citando a Raymond Bellour, «Sur la scène du rêve», *Trafic*, invierno 1995, n.º 13, pp. 78-79).

¹¹¹ Expresión que aparece en «¿Qué tal lo estoy haciendo, Le Corbusier» y «1973: Brooklyn, Nueva York», en Alessandra Latour (ed.), op. cit., pp. 314 y 346 respectivamente. Kahn, hablando del sentido del comienzo, cuenta que le gusta la historia de Inglaterra, que tiene reunida en ocho volúmenes. Nunca ha conseguido pasar del primer capítulo del primer volumen porque lo que le motivaría realmente es leer el Volumen Cero, pues está convencido de que hay algo que es aun anterior a la historia misma.



183



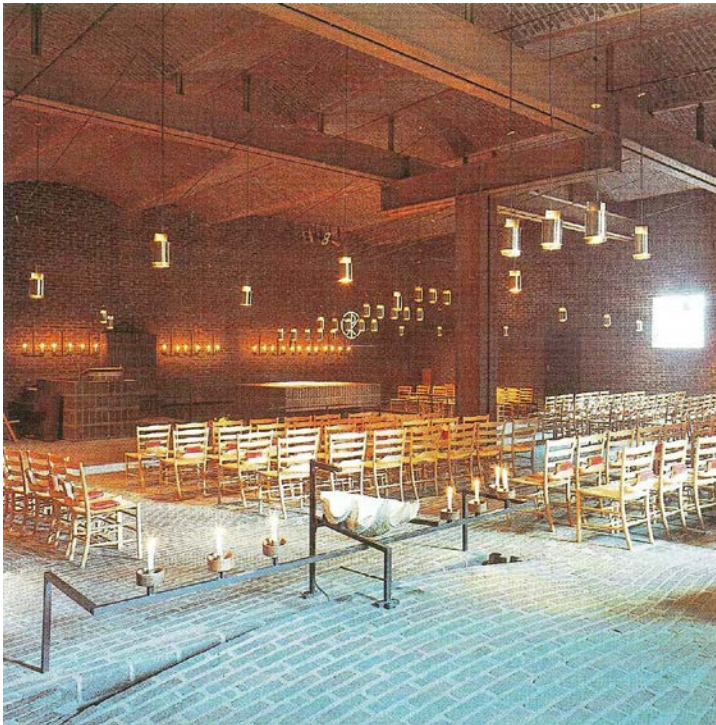
184



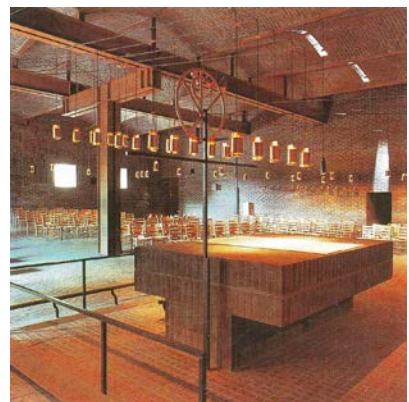
185



186



187



188

183 Lewerentz, Iglesia de San Marcos, Björkhagen, Estocolmo. Detalle de la fábrica, fachada sur.

184-188. San Pedro. / Fachada oeste. / Fachada este, casa parroquial. / Fachada norte, acceso. / Interior de la nave de la iglesia.

apreciando la minuciosa atención puesta por Lewerentz en cada parte y elemento, Klippan es una obra que da placer, sosiego, libera el cuerpo y ensancha el espíritu, porque nada se reconoce en ella que imponga un tiempo o un lugar predestinados, ni prima orden formal alguno que obligue a tratar con su lógica inexorable; podría decirse que Klippan solo demanda ser ocupada, vivirse, disfrutarla.

Tiene razón Susan Sontag: «Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a *ver* más, a *oír* más, a *sentir* más»:

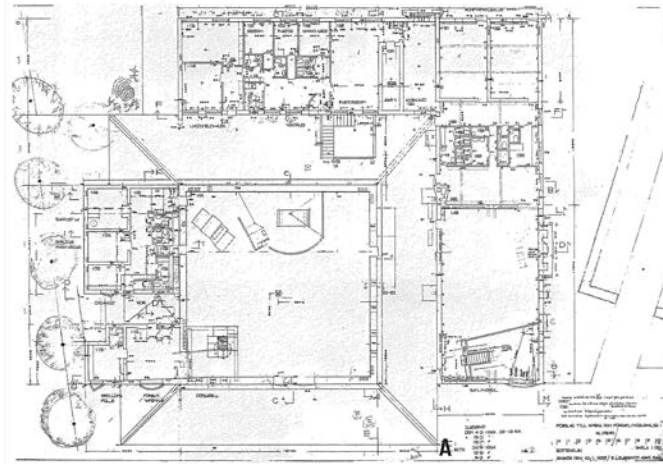
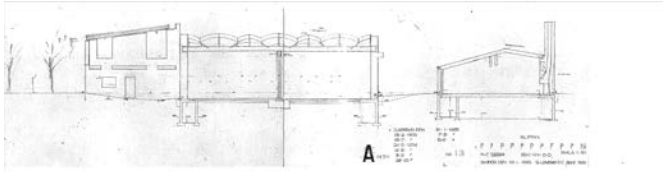
«La finalidad de todo comentario sobre el arte debería ser hoy hacer que las obras de arte —y, por analogía, nuestra experiencia personal— fueran para nosotros más, y no menos reales. La función de la crítica debería consistir en mostrar *cómo es lo que es*, incluso que *es lo que es*, y no en mostrar *qué significa*. En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte»¹¹².

La Iglesia de San Pedro tiene algo de arcano. Esta condición de arte recóndito siempre bordea el trabajo de Lewerentz, pero cobra manifiesta claridad en la Iglesia Parroquial de San Marcos (1956-1964), en el suburbio de Björkhagen, al sur de Estocolmo, y alcanza la máxima intensidad en Klippan, más tenaz y sucinta, constituyendo ambas casi un testamento. Cuando Lewerentz finaliza la obra de Klippan cuenta con 81 años, y es como si con la edad, próximo a culminar el mandato de una tarea vital, el arquitecto se hubiera vuelto reticente en cuanto a los propósitos e instrumentos de la arquitectura comúnmente instituida, y quisiera despojarse del conocimiento y la experiencia acumulados en décadas de oficio, desembarazarse de la consabida cultura arquitectónica, de la historia, dejar en suspenso cualquier lastre y desafiar la seguridad de los acuerdos aprehendidos para abrazar lo ignoto con esperanza.

Klippan está recorrida por un atavismo inaugural que la sitúa fuera del tiempo. De casi todo se ha prescindido en la obra por superfluo, y lo que persiste se demuestra esencial y se ejecuta con elementalidad, así que cada cosa es lo que es, prácticamente una representación de la idea. En consecuencia, Klippan se aleja del edificio unitario, no es una obra preocupada por la integridad, no pretende la totalidad ni resumirse en una forma visualmente pregnante o acabada; es antes un laboratorio, el banco de pruebas de alguien, que con una preparación rudimentaria y escasos recursos, sin tradición, se enfrentara intuitivamente a la construcción de un espacio complejo, aunque como en toda actividad humana sin renunciar a la necesidad ancestral (universal) de expresión. Lewerentz, en vez de hacer de arquitecto, actúa en San Pedro como un maestro artesano al frente de una escuela-taller con aprendices ávidos de práctica y deseosos de experimentar.

De factura corriente, el ladrillo, accesible, versátil y de fácil manejo; cogido con argamasa, oscuro y con picaduras para desposeerlo de vanidad, vidriado en el solado de las

¹¹² Susan Sontag, *Contra la interpretación y otros ensayos*, p. 27. El ensayo que da título al libro, del que se extrae la cita, está fechado en 1964, y es apreciable la vigencia que todavía hoy conserva.



189

190



191

192



193

194

189-190. Planta y sección por el patio de acceso a la iglesia. / Casa parroquial, interior del salón de actos.

191-193. Recorrido-secuencia por el patio.

194. Fachada sur.

dependencias parroquiales. Acero en sustitución de madera, por su resistencia y concisión, de sintaxis directa, oxidado artificialmente, eficaz en el papel de elemento auxiliar. Un almacén de hormigón oculto en el cuerpo de campanas, sin mayor importancia. Puertas embreadas de tablonos ensamblados superpuestas a los muros y vidrios desnudos grapados al exterior de los huecos, que son como hornacinas. El cobre, para la cubierta y los canalones en gárgola; tableros inclinados, volados, oblicuos, ondulados, se erizan sobre la áspera construcción de fábrica. Únicamente materiales primarios, imperecederos, pobres de solemnidad; otra cosa es su manejo, el sitio que ocupan, lo que refieren.

Con esta paleta, Lewerentz y su entusiasta cuadrilla de discípulos levantan un edificio que parece hecho con el material disponible en un almacén cercano, según existencias, que se hubieran servido incluso de piezas recuperadas de algún antiguo derribo. Klippan tiene algo de reconstrucción, de adecuación improvisada a un nuevo uso compatible con el que tuviera antaño. El edificio asemeja estar construido en el tiempo, por adiciones sucesivas, y que en cada momento, con arreglo a la necesidad y dependiendo de la oportunidad, se hubieran adoptado criterios y soluciones precisas, aunque la economía (formal y material) presida siempre cualquiera de estos estadios y la tecnología quede en general desplazada por el ingenio, que es una suerte de industria. En cierto modo, Klippan es un ejercicio de autoconstrucción, una arquitectura sin arquitecto.

Esta concepción se refleja en todos los ámbitos de la obra, y queda reforzada por la impresión de que los distintos oficios que intervienen gozan de autonomía entre sí, que cada cual afronta su trabajo con libertad, desarrollando espontáneamente la técnica y expresión que le es consustancial, para quedar después reunidos con total naturalidad, preservando sus identidades, amparados por la diversidad del edificio.

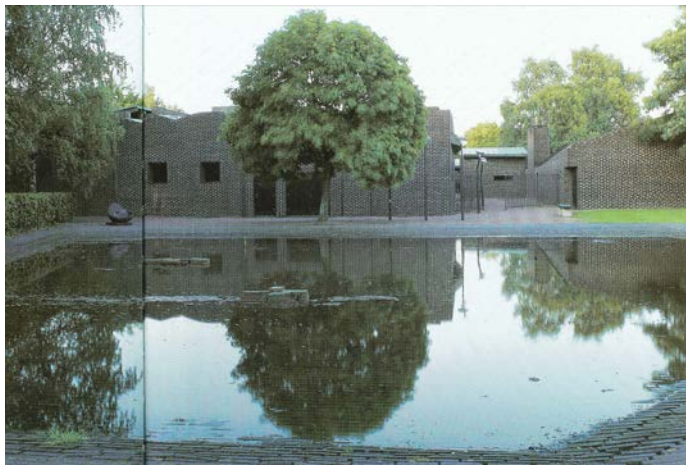
El conjunto, sin ser muy grande, se descompone en dos piezas, un edificio en «L» que alberga el programa parroquial y la iglesia propiamente dicha con los volúmenes añadidos del vestíbulo y la sacristía, articuladas ambas estructuras por un patio intermedio que reproduce el trazado de las dependencias auxiliares y abraza la nave de la asamblea. No hay dos cubiertas iguales ni tienen una gran extensión, incluso las que protegen un mismo edificio se fragmentan y se manipulan para simular la agregación de varias construcciones. Idénticamente sucede con los cerramientos; a pesar de contar con la unidad que da el uso masivo del ladrillo (se tiene además el cuidado de emplear siempre piezas enteras), nunca alcanzan excesivo desarrollo sin que se produzca un retranqueo, un quiebro, un cambio de altura, sin mudar el aparejo o la junta de mortero, sin la interrupción de un elemento sobresaliente como las chimeneas o las linternas. También el fenestraje sigue esta lógica, los huecos son variados y cambian repentinamente de disposición, algunos se llevan a las esquinas y otros se desdoblán en dos sin aparente justificación. En general, Lewerentz evita la complacencia del orden y la conmensuración de la simetría, dando a cada episodio la



195



196



197

195. Casa parroquial, esquina sureste, vista parcial del baile de muros, huecos y cubiertas.

196-197. El árbol, el estanque, la casa.

especificidad que requiere. Uno a uno, Lewerentz se va ocupando de cada detalle cuando les llega su momento, y los trata como si fueran únicos, como si nunca antes nadie se hubiera enfrentado a problemas semejantes, ofreciendo en todos los casos una solución que resulta primigenia en su género. Para Lewerentz, cada trabajo de Klippan es un descubrimiento en sí mismo, algo que se conoce y experimenta por vez primera, demostrando así un sentimiento que se mueve entre la memoria y la utopía. Qué imposible plasmar tales empeños, esta manera de estar en el mundo, de pensar y hacer de Lewerentz, en un documento, que unos dibujos respiren y guarden la promesa de tan inaprensible poética, conjunción de obsesión y optimismo.

Después de todo, la iglesia de Klippan es una gran casa (la casa como arquetipo), efectivamente obrada para el cuerpo y el espíritu, si cabe distinción, que resplandece desde la noche de los tiempos: solar en un bosque domesticado (jardín, huerto), junto a una charca que lo refleja; habitaciones en torno a un patio justo y destartalado, pero inabarcable y bien anclado; cuartos inundados de sombras que cobijan y adormecen, bajo el cielo cambiante y estrellado de las cubiertas; paredes reminiscentes armadas de secos ladrillos; alfombras cerámicas, de arcilla y cemento, en los pisos; el hogar a un lado, entre nichos para mirar y sentarse, pequeños altares diseminados. Y en el centro inexacto de la casa, de nuevo el árbol (pilar, cruz, Cristo) y el pozo (pila bautismal), representaciones certeras, realidades irrenunciables en cualquier asiento primitivo.

Para esta penúltima obra, Lewerentz recurre a una facultad primordial de la memoria como es el olvido. En Klippan se desanda un largo camino, se remonta el tiempo en busca del rastro fundacional que da sentido a la arquitectura. Al final de su vida, escaso de equipaje, Lewerentz emprende un viaje iniciático de vuelta que le lleve por siempre de regreso a casa.

Para rodar *El sol del membrillo*, Erice presume que ha de situarse en la aurora del lenguaje cinematográfico, y para ello ha de olvidar lo aprendido, librarse de la carga manierista (autorreferencial) que acarrea el conocimiento profundo de la historia del cine, huir de las rutinas y lugares comunes a que conduce su práctica continuada:

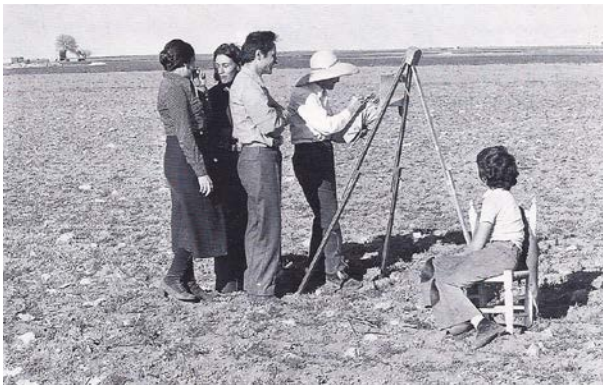
«Es curioso, pero al hacerla [la película] yo no tenía la sensación de estar innovando algo, sino de desandar un camino, de ir hacia atrás»¹¹³. «Intuí que para hacer esta película yo tenía que volver a aprender a mirar. Y es lo que solicito del espectador, que mire para aprender»¹¹⁴. «Sólo se vive desviviéndose. [...] El poeta se desvive en la medida en que superando el presente —el tiempo donde la Historia se cuece— nos remite a un tiempo anterior, no cifrado, que es el del origen. Algo que nos permite recrear un mundo que quizá nunca existió pero que está vivo en la memoria, en el deseo. el

¹¹³ Jordi Balló, «Encuentro con Víctor Erice», p. 3.

¹¹⁴ «Conversación Víctor Erice/Antonio López» (reproducción del coloquio del programa de Televisión Española [TVE 2] *Versión Española*, con motivo del visionado de la película, emitido el 16 de noviembre de 1999), en Víctor Erice, *El sol del membrillo* [Videgrabación·DVD], disco 2: material adicional.



198



199



200

198-200. Tío y sobrino (Tomelloso, 1973). / Antonio López Torres pintando, acompañado por Antonio López, María Moreno, Isabel Quintanilla y Francisco López Quintanilla (Tomelloso, 1973). / Antonio López Torres, *Vendimia* (1976; óleo sobre tabla; 16,5 x 20 cm; colección particular).

cuestionamiento de los imperativos de la realidad es siempre una acción previa al descubrimiento. Quizá en eso consista el arte y no en otra cosa»¹¹⁵.

Es lo mismo que advierte Zunzunegui sobre el filme en un texto de título clarividente «La edad de la inocencia», para lo cual rememora la figura de Cézanne:

«No es inútil recurrir [...] a Cézanne cuando señalaba que para el artista se imponía como primordial el "olvidar todo" como condición esencial si se quería proceder a descubrimientos estéticos reales. [...] El sistema Erice [...] se constituye a través de un movimiento singular. Mediante la convocatoria al espectador a proceder a un complejo trabajo de olvido, de suspensión de su memoria cinefílica [sic] para poder retornar, libremente, a las fuentes originales»¹¹⁶.

Cézanne no es un artista que haya interesado especialmente a Antonio López¹¹⁷. En cambio, el pintor siempre ha demostrado devoción por la persona y el trabajo de su tío Antonio López Torres, quien le inicia en la pintura siendo todavía un muchacho:

«Mi tío me decía algo verdaderamente impresionante de lo que yo me acuerdo mucho. Me decía ya de mayor: "Yo no me acuerdo de nadie cuando pinto" [...]. En mi tío no había nada, no había nada que no fuera esa emoción del hombre que mira, del hombre que está mirando ante el mundo»¹¹⁸.

La memoria no está para hacer ostentación de ella; en arte, no es la memoria aquello que se representa; la memoria es una sombra luminosa que inspira el deseo de la obra, un andamiaje que tras desempeñar su función ha de ser retirado. La memoria no es nutre de cultura impostada, antes se identifica con la tradición, que es su proyección. La memoria, individual y colectiva a un tiempo, revela su realidad construyendo incesante una tradición pertinente y duradera, a la que da legitimidad renovada en todo momento.

«La tradición es cosa distinta del hábito, por excelente que éste sea, puesto que el hábito es, por definición, una adquisición inconsciente que tiende a convertirse en una actitud maquinal, mientras que la tradición resulta de una aceptación consciente y deliberada. Una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado muerto; es una fuerza viva que anima e informa el presente. En este sentido es cierta la paradoja que afirma graciosamente que todo lo que no es tradición es plagio... Bien lejos de involucrar la repetición de lo pasado, la tradición supone la realidad de lo que dura. Aparece como un bien familiar, una herencia que se recibe con la condición de hacerla fructificar antes de transmitirla a la descendencia»¹¹⁹.

¹¹⁵ Mario Campana, «Memoria y sueño. Entrevista con Víctor Erice», pp. 26-27.

¹¹⁶ Santos Zunzunegui, «La edad de la inocencia (*El sol del membrillo*, Víctor Erice, 1993)», p. 70.

¹¹⁷ En la época en que empezaba a conocerse el trabajo de Antonio López como pintor, Eusebio Semper le animaba insistentemente a viajar a París para conocer la obra de Cézanne: «Pero si ya he ido y a mí no me gusta nada, ¿qué quieres que haga?» (en Antonio López, «Mi visión del arte del pasado», p. 293).

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 301.

¹¹⁹ «De la composición musical», en Ígor Stravinski, *Poética musical*, p. 59.



201



202



203

201-202. *La Veu de Catalunya* [Barcelona], 31 de octubre de 1911, ed. vespertina, n.º 4.474. / «Glorari. Aforística de Xènius».

203. Casón del Buen Retiro, Madrid. «Todo lo que no es tradición es plagio».

El «gracioso» aforismo que cita Stravinski es de Xènius, uno de los seudónimos periodísticos de Eugenio d'Ors: «Fòra de la Tradició, cap veritable originalitat. Tot lo que no es Tradició, es plagi»¹²⁰. El segundo enunciado, «Todo lo que no es tradición es plagio», figura inscrito en la fachada norte del Casón del Buen Retiro de Madrid, donde Antonio López, cuando el edificio aún era Museo de Reproducciones Artísticas, prepara su ingreso en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en 1949, recién llegado a la capital desde Tomelloso, con trece años. El primero, «Sólo hay originalidad verdadera cuando se está dentro de una tradición», recuerda otra sentencia, más reciente, de Álvaro Siza: «La Tradición es un desafío a la innovación. Está hecha de injertos sucesivos»¹²¹.

La controvertida «Todo lo que no es tradición es plagio» de D'Ors, seguro no tiene hoy muchos defensores, tal vez por ignorancia, o por orgullo, tal vez por conveniencia. Que otro catalán, el filósofo Ferrater Mora, se encargue de disipar los prejuicios y temores que la reflexión injustamente despierta:

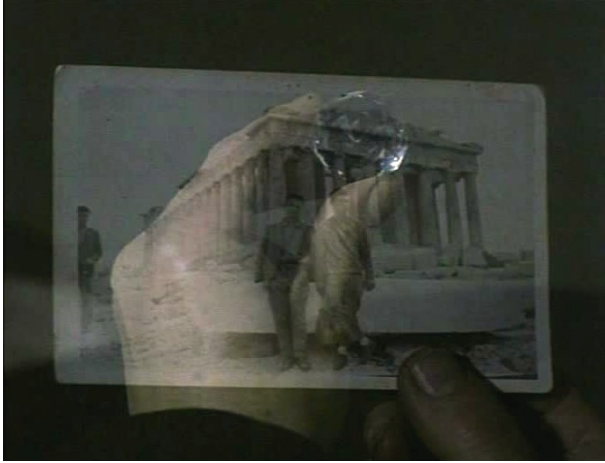
«Entre las varias clasificaciones que pueden hacerse de los seres humanos —y que en cierta medida pueden aplicarse a los pueblos— me interesa ahora destacar una que se refiere a dos maneras distintas de afrontar el pasado. Por un lado, hay seres humanos que parecen llevar el pasado propio como a costas, pero tan sin esfuerzo que en rigor no lo sienten como una carga. No es menester que el pasado esté constantemente presente en la memoria; no se trata aquí de recuerdos, sino de actos. El pasado en tales seres humanos sigue estando presente en el modo como se vive el presente y se actúa en él. Por otro lado, hay seres humanos que parecen empeñarse en borrar el pasado, en invalidarlo, en destruirlo. Puede pensarse que estos dos tipos se caracterizan por estar respectivamente orientados hacia el pasado o hacia el futuro [...]. Pero me interesan por ahora sólo los casos en los que sucede algo muy distinto —en rigor, lo inverso. Quienes viven arraigados en el pasado no necesitan, en efecto, ser esclavos de la tantas veces mal llamada "tradición". Lejos de estar dominados por la tradición, tiran constantemente de ella. Cuando estos seres humanos —o estos pueblos— innovan, no se limitan a producir un futuro; modifican asimismo su pasado. Lo que se va "agregando" a éste no es su repetición; es más bien una apropiación. [...] El pasado no es ya una obsesión, sino algo que hay todavía, y para siempre, que hacer —o rehacer. [...] Poseer la historia, la propia historia, equivale simplemente a reconocer que el pasado es parte integrante del presente y raíz del futuro. [...] Rememorar la historia es poca cosa, o nada, si no se funda en vivir la historia. [...] Dentro de una vida orientada hacia la continuidad, el pasado no es, o no es necesariamente, un estorbo. Igual puede decirse de la tradición. [...] La tradición tiene por función revivir el pasado y con ello descubrir en él nuevos, y en ocasiones insospechados, sentidos»¹²².

Erice debe compartir las explicaciones de Ferrater: «Cada época inaugura también formas nuevas de expresión, y también formas nuevas de resistencia. Nos puede servir el

¹²⁰ «Glosari. Aforística de Xènius», *La Veu de Catalunya* [Barcelona], 31 de octubre de 1911, ed. vespertina, n.º 4.474, p. 1 (aforismo XIV). El aforismo ha sido después empleado o reformulado por numerosos autores: en primer lugar, por el propio D'Ors («Clasicismo. Sólo hay originalidad verdadera cuando se está dentro de una tradición. Todo lo que no es tradición es plagio», en «Primeros lemas» [lema XVII], *Gnómica*, 1941), y por Gaudí, Unamuno, Pío Baroja, Machado (Juan de Mairena), Ortega y Gasset, Buñuel, Dalí, Ferrater Mora o Cano Lasso, entre otros.

¹²¹ «Ocho puntos», Álvaro Siza, op. cit., p. 33.

¹²² «La continuidad», en José Ferrater Mora, *Las formas de vida catalana y otros ensayos sobre Cataluña*, Madrid: Alianza Editorial/Enciclopèdia Catalana, 1987, pp. 19-21, 23-24.



204



205



206



207

204. *El sol del membrillo*, secuencia 27.

205-207. En el Partenón. Antonio López y Francisco López, 1958. / María Moreno y Antonio López, Navidad de 1990. / Carmen y María López Moreno, verano de 1992.

ejemplo y las obras del pasado, pero son irrepetibles, en cierto modo. No se trata tanto de imitarlas, sino de descubrir su presente»¹²³.

ANTONIO LÓPEZ

«Antes de fin de año tenemos que hacer un viaje».

(CAMBIO DE PLANO)

MARÍA MORENO

«¿Sí?... ¿y adónde iríamos?».

(CAMBIO DE PLANO)

ANTONIO LÓPEZ

«A Grecia».

(PLANO DE DETALLE / ENCADENADO)

La fotografía que sujeta el pintor en la mano antes de sumirse en el sueño, de adentrarse en su memoria primera de un árbol membrillero, muestra a Antonio López junto a su amigo el escultor Francisco López Hernández (Paco) delante del Partenón, en 1958. Erice centra en un plano de detalle la antigua fotografía, y mediante un fundido encadenado superpone al Partenón la esfera de cristal de fantasía, que despidе sobre el templo, la casa de Atenea Pártenos, un resplandor lunar. El matrimonio viajará a Grecia en la Navidad de 1990, al terminar el rodaje de la película, y se retratará en el mismo lugar que lo hicieran los López treinta y dos años antes.

Hacia el final de *El embrujo de Shanghai* (1993), Juan Marsé escribe: «A pesar de crecer y por mucho que uno mire hacia el futuro, uno crece siempre hacia el pasado, en busca tal vez del primer deslumbramiento». Es esta una novela sobre la realidad de los sueños y las ficciones de la memoria. Entre mayo de 1996 y diciembre de 1998, Víctor Erice trabaja intensamente en la adaptación al cine de la obra de Marsé, un proyecto de encargo, finalmente frustrado, que el director había titulado *La promesa de Shanghai*¹²⁴. Acaso, tras el embrujo que infunde la memoria siempre aguarde una promesa.

¹²³ «Extras/Material no incluido en el montaje final/Victor Erice», en Alberto Morais, *Un lugar en el cine* [Videograbación-DVD] (película de 2007 sobre Pier Paolo Pasolini, desde las miradas de Theo Angelopoulos y Víctor Erice, y con los testimonios de aquellos que le conocieron y trabajaron con él).

¹²⁴ Plaza & Janés edita en 2001 *La promesa de Shanghai*, el guión de Víctor Erice para la adaptación al cine de la novela de Marsé. El proyecto, muy avanzado (guión, planificación, presupuesto, localizaciones, decorados, actores), es suspendido unilateralmente por el productor Andrés Vicente Gómez (Lolafilms). La novela será llevada finalmente a la pantalla en 2002, respetando el título original de Marsé, por el director Fernando Trueba, que rueda poco más que una película de género, una cinta de aventuras.



1

1. Antonio López, *Casa de Poniente* (2010-2011; estructura metálica, madera, arcilla y cera; 43 x 60 x 60 cm; colección del artista).

A PROPÓSITO DE LA ENTEREZA

Entre la pintura y el dibujo

Es miércoles 10 de octubre en la Colonia Los Rosales; corre 1990. Al compás del traqueteo fatigado de los trenes con origen y destino en la madrileña estación de Chamartín, en la radio que hay en el patio, a los pies de un caballete, suena apacible una pieza de ópera. La música de las voces se alza sobre el rumor disonante de la ciudad del automóvil que se infiltra tenaz entre las casas bajas de las inmediaciones. Es una tarde de otoño como otra cualquiera, pálida y templada, y sopla un viento calmoso.

El pintor Enrique Gran¹ se ha acercado hasta el estudio de su amigo Antonio López (secuencias 10-13), y ahora ambos charlan distendidos en el jardín, junto al lienzo del membrillero, sobre sus comienzos en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, de cuando se vieron por vez primera en el Casón del Buen Retiro (dibujando copias clásicas del natural, Antonio López con mandil, acompañado de Conchita, una amiga común, y Enrique Gran vestido de soldado, debía estar haciendo el Servicio Militar, alto y flaco, dentro de un traje que le sobraba la mitad, «¡vaya militar!»), de algunos profesores, de sus primeras pinturas siendo estudiantes. López sin parar de pintar, atento al árbol, y Gran abstraído, transportado por la memoria a un lugar y un tiempo distintos, o tal vez sólo importunado por el omnipresente aparato del cine que no se deja ver.

En el Casón, Gran dibujaba el *Apoxyomenos*. En opinión del profesor Eugenio Hermoso, la figura a carboncillo de Gran parecía haber estado en la guerra de Corea. Si la estatua del atleta heleno tenía movimiento, Gran, formado en el cómic, en su inocencia había pretendido darle más. Ninguna otra cosa dijo Hermoso, y marchó con su cachava en ristre. La anécdota relatada por el pintor santanderino lleva a Antonio López a recordar las palabras de otro de sus profesores en aquellos años, Soria Aedo² (secuencia 11):

¹ Enrique Gran Villagraz (Santander, 1928-Madrid, 1999). «Se define como un pintor raro, "surrealista a mi manera inocente, y realista dentro de mi desconexión de la realidad"» (Miguel Mora, «Los 34 "truenos silenciosos" de Gran llenan de misterio el Conde Duque», *El País* [Madrid], 18 de abril de 1998, n.º 7.643). Cómo es y cómo pinta Gran, se entrevistó en una de sus obras escritas: «Pinto trabajando fuerte, días y muchas horas de esos días. / Pinto descansando un día, dos días o más. / Pinto despintando el cuadro. / Pinto observando los cuadros y también olvidándome de ellos. / Pinto volviendo a trabajar durante muchos días seguidos y muchas horas de esos días. / Pinto no estando en el estudio y, al volver al anochecer, sentirme en el taller un alquimista. / Pinto ordenando el estudio y comparando este orden con el que no posee el cuadro. / Pinto recluso, incidiendo en el tiempo, observando la impunidad de mi manipulación en el silencio. / Pinto siendo obediente, como ya os he contado, a las leyes de la luz». El trabajo de Gran es insólito y perturbador, y sin embargo encierra un íntimo animismo: las pinturas, los dibujos, la obra gráfica, las composiciones, los escritos, los poemas visuales; todo en él, su obra y su humanidad, trasluce cierta ternura que conmueve. (Véase: <http://www.enriquegran.es/>).

² Francisco Soria Aedo (Granada, 1897-Madrid, 1965). Pintor figurativo; catedrático de Color de la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando desde 1947 hasta 1965. (Véase: <http://www.soriaaedo.com/>).



2|3



4



5

2-3. Enrique Gran imitando la postura del *Apoxyomenos* (mitad del siglo I, mármol del pentélico; copia romana del original de Lisipo realizado en bronce ca. 320 a. C., Museo Pio Clementino, Museos Vaticanos). *El sol del membrillo*, secuencia 11.

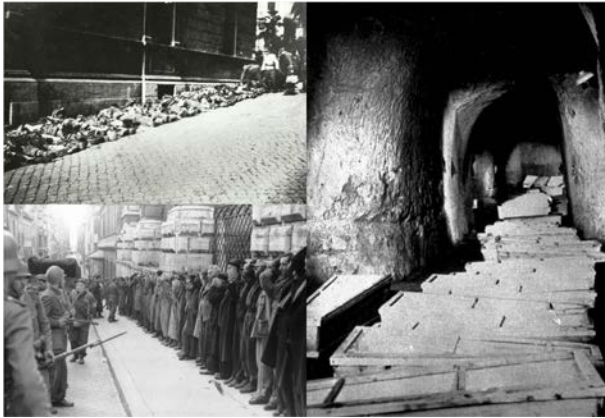
4-5. Antonio López: «¡Más entero!... Sí, es esencial»; Enrique Gran: «Es que... que la obra tenga entereza de... Para qué voy a tratar de explicarlo si entre nosotros está entendido». *El sol del membrillo*, secuencia 11.

«¿Te acuerdas de Soria Aedo?... Pues fíjate, a mí Soria me dijo algo que es lo único que me ha valido, todavía me vale. Lo que pasa es que en aquel momento no lo entendí. Me lo decía siempre. Siempre me decía: "¡Más entero, más entero!"... Pero éramos tan... tan respetuosos con los profesores, que yo no me atrevía nunca a decirle: "¿Qué quiere usted decir con 'más entero'?" Y con el tiempo, ya después, caí en la cuenta; y es algo tan importante, lo de "más entero", para mí por lo menos... ¡Eh!... ¡Más entero!».

López y Gran coinciden; ambos asienten, cabecean, no encuentran las palabras; gesticulan con las manos en un intento de representar en el aire lo que quiera significar «más entero». Acaso la entereza de una obra dimane de afirmar con contención el impulso que atraviesa la realidad del motivo figurado, de cierta expresión circunspecta, bien aquilatada, en ausencia de rasgos sublimes vanos, como el bronce original de la atlética escultura desaparecida atribuida a Lisipo, pleno de vibrante quietud, dotado de esa cadencia clásica que reposa sobre el movimiento en suspenso: la trascendencia sobrevenida de capturar la intensidad comprendida en un instante. O quizá sea la condición de compacidad lo que hace una obra más entera, una forma abarcable, unas trazas apuradas, aceptar la gravedad, hablar el lenguaje arcaico de la materia. En todo caso, los protagonistas («presencias») han llegado a saber finalmente qué es la entereza, y, en efecto, lo explican con las manos: Antonio López tiene el puño en alto, lo agita próximo a la cabeza (la razón), entero es «lo que cabe en la mano cerrada»³, y de seguida abre apenas la mano, ahora una horma, y describe súbito un arco seco que nada deja escapar, como perfilando un cuerpo aéreo; a su vez, Enrique Gran encara las manos ahuecadas sin que lleguen a tocarse, frente a los ojos (la mirada), ciñen simuladamente un objeto inexistente de apariencia absoluta, un ámbito esférico.

«Enter» debe ser entonces un concepto de calado, con un hondo significado, y, a juzgar por el laconismo con el que la pareja de pintores se expresan, una categoría escurridiza y difícilmente alcanzable, aunque esencial e irrenunciable para el trabajo del arte. El *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia define «entero» como cabal, cumplido, completo, sin falta alguna, del latín *integrum*. Y sigue: robusto, recto (justo), constante, firme, que domina sus emociones, que no ha perdido la virginidad (puro, incólume); las distintas acepciones pueden atribuirse indistintamente a las cosas y a las personas, una animación sugerente que permitiría establecer identidades o vínculos entre obra y artífice, o entre obra y espectador, o entre artífice y espectador, transferencia que interesará en estas notas. La entereza se refiere por tanto a la integridad, al grado de perfección alcanzado en la ejecución de una obra, en el sentido de terminación, de acabar enteramente (por entero) algo, con «el mayor grado posible de bondad o excelencia» reza el

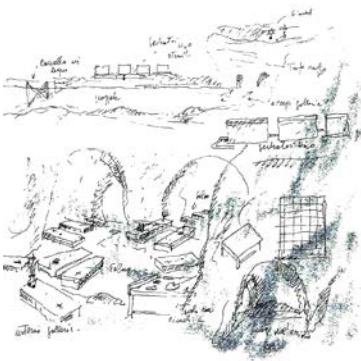
³ «Lo que cabe en la mano cerrada» (voz «Puño», en Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* [DRAE], 22.ª ed., 2001; la acepción se mantiene en la última edición, de octubre de 2014, pero se prefiere la variante «Puñado»).



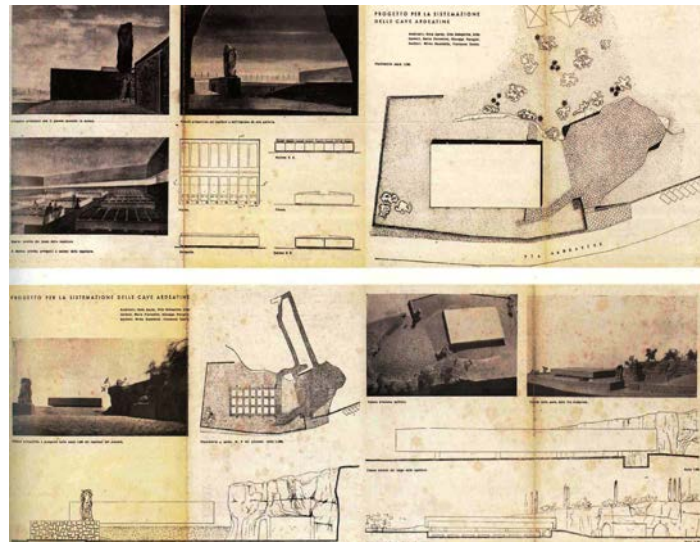
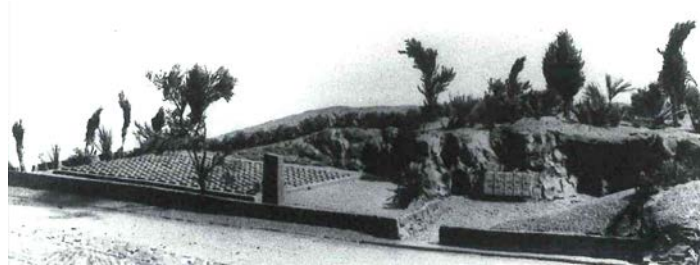
6|8
7



9



10|11



12

6-8. Cuerpos de los fallecidos en el atentado del 23 de marzo de 1944 perpetrado por los partisanos del GAP (Gruppi d'Azione Patriottica) en *via Rasella*, pertenecientes a la 11.^a compañía del 3.^{er} batallón de la del Polizeiregiment Bozen, unidad dependiente de las SS. / Detención de civiles por soldados alemanes e italianos delante del Palazzo Barberini a raíz del atentado de *via Rasella*. / Interior de las galerías de las Fosse Ardeatine, tras la Liberación, con los ataúdes que contienen los cuerpos exhumados de las víctimas de la masacre fascista en represalia por el atentado de *via Rasella*.

9. Cartel de *Roma città aperta* (1945), del director Roberto Rossellini.

10-11. Bocetos de G. Perugini de la primera fase del concurso inspirados en los tanques de agua preexistentes en el emplazamiento (1944). / Maqueta de la solución del equipo de M. Fiorentino presentada a la segunda fase del concurso (1946).

12. Solución del equipo conjunto de M. Fiorentino y G. Perugini publicada en *Metron*, 1947, n.º 18.

Diccionario. Para alcanzar la entereza, la Academia reclama una «severa y perfecta observancia de la disciplina».

El *Diccionario de uso del español*, de María Moliner, aporta un dato etimológico que introduce algún matiz de interés: *integrum* deriva a su vez de *tangere*, tacto; tangir o tañer consiste en «tocar una cosa para percibir sus cualidades apreciables por el tacto». Luego la entereza podría apreciarse también a través del sentido del tacto: un objeto entero será así un cuerpo tangible, es decir, abarcable, penetrable, y por consiguiente comprensible; luego la factura de este objeto debiera aprehenderse de manera precisa, inequívoca, surgir de un conocimiento claro y distinto⁴. Casi táctil es la explicación que Antonio López y Enrique Gran dan de la entereza delante de la cámara; ante la falibilidad de las palabras, los pintores se hacen entender con las manos sin dificultad —cuántas manos ilustran la historiografía de la arquitectura, entre dibujos y fotografías—.

Andrea Palladio, al comienzo del primero de *Los cuatro libros de arquitectura* (Venecia, 1570), recurriendo a la probada tríada vitruviana, escribirá: «*uno intiero e ben finito corpo*»; para topar con la forma bella, el arquitecto de Padua sabe que el edificio debe concebirse (parecer) «como un cuerpo único, íntegro y bien acabado», de modo que sus miembros convengan entre sí y todos sean necesarios⁵.

Cuatro siglos más tarde, en 1949, a las afueras de Roma, se inaugura el monumento funerario de las Fosse Ardeatine, próximo a las catacumbas de San Calixto, junto a la Via Appia Antica, camino del sur. En marzo de 1944, cuando la Segunda Guerra Mundial está tocando a su fin, a falta de tres meses para que las tropas aliadas liberen Roma de la ocupación alemana ocurrida en septiembre del año anterior, en represalia por un atentado partisano en *vía Rasella* contra una facción de la milicia fascista que causa 33 muertos, las SS ejecutan a 335 civiles, elegidos en su mayoría al azar, en los túneles de una vieja cantera de puzolana, abandonada un año antes, en *vía Ardeatina*, galerías voladas seguidamente para impedir la localización e inhumación de los cuerpos de los asesinados, una demostración más del refinamiento que puede llegar a alcanzar la infamia universal. En este preciso lugar, se erige, finalizada la contienda, el mausoleo conmemorativo que recordaría a las víctimas del punible trance⁶.

**Forma
entera**

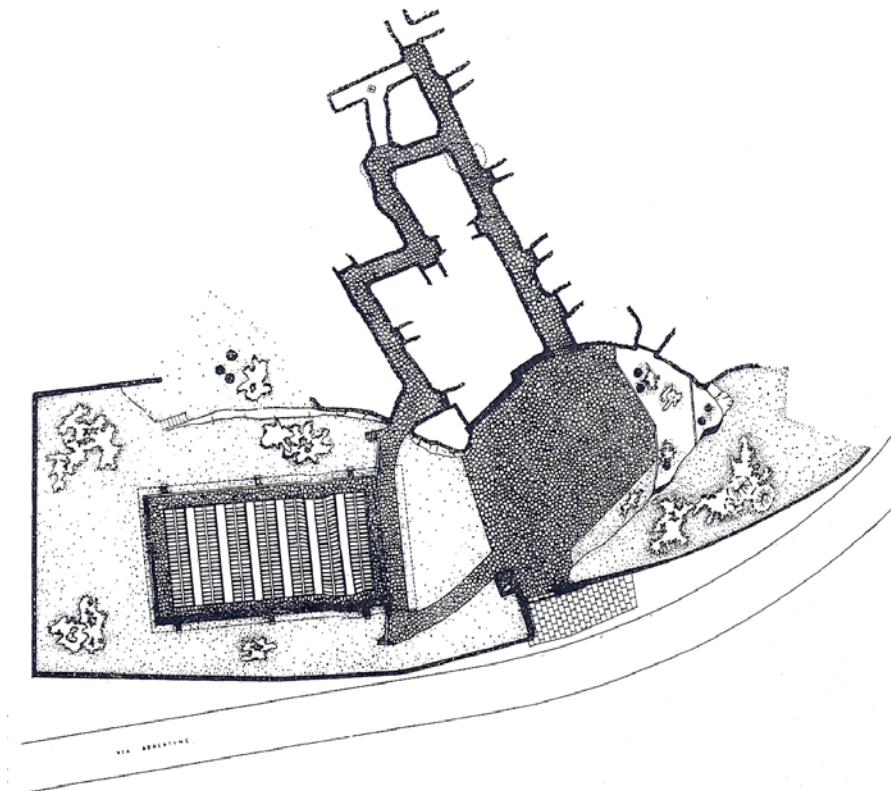
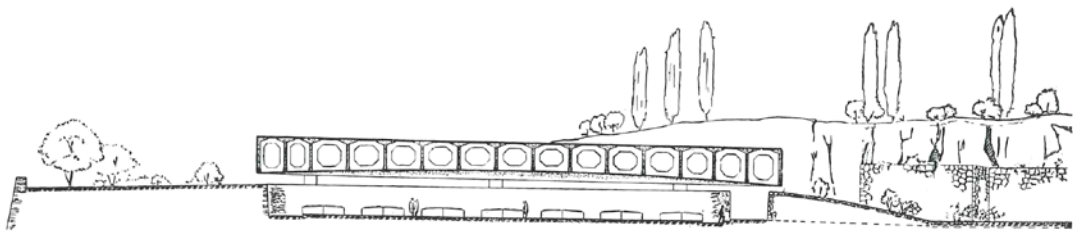
⁴ Claro y distinto se emplean aquí en sentido filosófico. La claridad se puede asimilar a una cierta idea de transparencia, en referencia a un conocimiento completo, adecuado, directo, intuitivo, que no exige entrar en las diferencias y propiedades para percibir la realidad de las cosas, solo atender a su identidad. Para el primer Wittgenstein, el del *Tractatus*, «todo lo que se puede decir, se puede decir claramente». La distinción tiene que ver con la precisión, en sentido de separación, su ascendente etimológico; un enunciado distinto es aquel que puede ser abstraído o separado por el entendimiento, el que acusa el valor de la diferencia, sin contradicciones, garante de una proposición pertinente, conforme, sin composturas. Lo claro es contrario a lo oscuro, lo distinto contrario a lo confuso. La claridad y la distinción proporcionan pues evidencia y certeza. (Consultar las voces «Claro» y «Distinción» en José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, 1.ª ed. rev., aum. y act., Barcelona: Ariel, 1994, 4 vol.).

⁵ Los entrecomillados se toman del capítulo dedicado a la voz «Forma» en Joaquín Arnau, *72 voces para un diccionario de arquitectura teórica*, Madrid: Celeste, 2000, p. 88.

⁶ En los meses previos a la liberación de Roma, en torno a los continuados y dramáticos acontecimientos acaecidos precipitadamente en estas fechas, Roberto Rossellini empieza a trabajar en el guión de su película *Roma, ciudad abierta* (1945), obra maestra del Neorrealismo italiano junto con *Ladrón de bicicletas* (Vittorio de Sica, 1948) —en opinión de Antonio Martínez Sarrión, *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941) y *Roma, ciudad abierta* pueden ser consideradas las dos películas precursoras del cine moderno (*Qué grande es el cine*, José Luis Garci [dir.], La 2 de Televisión Española, emitido el 8 de febrero de 2005, programa n.º 440 [décimo



13



14

13. Vista aérea de las Fosse Ardeatine en la actualidad (a la derecha de la imagen, la Via Appia Antica y las catacumbas de S. Calixto).

14. Planta general, con la red de galerías que conduce hasta el espacio de los sepulcros, y sección longitudinal definitiva.

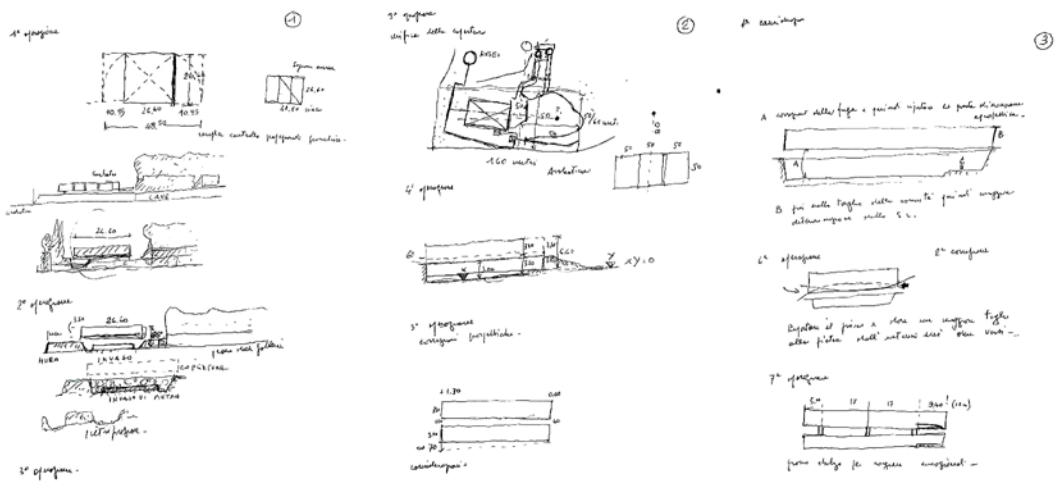
Así, en septiembre de 1944, el Ayuntamiento de Roma convocará un concurso nacional en dos fases para la construcción de un monumento en el que sepultar dignamente los restos mortales de los caídos en la matanza de *vía Ardeatina*, y materializar la memoria de aquellos hechos innombrables, para consolar a las familias violentadas, desagaviar a la ciudadanía agostada por la guerra y salvaguardar la Historia de sí misma: la ocupación aún persiste en el norte de Italia y el dolor común de tamañas heridas, la pesadumbre moral consiguiente tras el funesto golpe, por reciente, prevalece en el imaginario, circunstancias que hacen del concurso una convocatoria delicada, no carente de dificultades y controversias.

Pero no solo la trágica carga emotiva que encierra el concurso caracteriza la ocasión, también el tiempo arquitectónico sustantivaré su desarrollo y el resultado. Es el primer concurso de arquitectura moderna celebrado en la Italia posbélica; en 1944, Bruno Zevi impulsa la formación de la Associazione per l'Architettura Organica (APAO) y al año siguiente funda la revista *Metron*⁷ y publica *Verso un'architettura organica* (Torino: Einaudi, 1945), plataformas desde las que se rechaza la arquitectura de signo fascista de la era Mussolini y se promueve la superación del agotamiento del Movimiento Moderno devenido en Estilo Internacional, abogando por la pertinencia de una vía organicista, precursora de una suerte de Realismo incipiente, a favor de la prevalencia de una arquitectura por y para el hombre corriente —son tiempos de Humanismo existencialista—, cuya formalización atiende a las condiciones intrínsecas del lugar, del programa, del contexto sociocultural y material-económico, de la construcción, en pro del bienestar del individuo, y de la colectividad en último término.

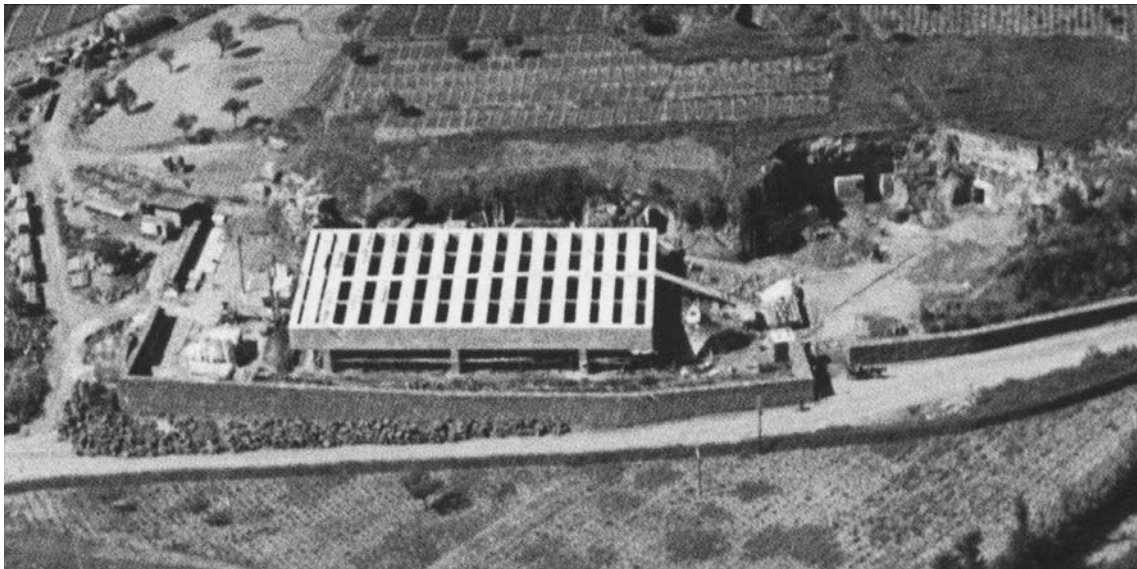
En estas circunstancias, como si de una refundación se tratase, la cita de las Fosse Ardeatine supone la oportunidad de contraponerse a una arquitectura anunciada, abocada a una monumentalidad recurrente en su anquilosamiento y consagrada en el pasado reciente, sentando así los cimientos de otra arquitectura, ni ideologizada ni gastada, impulsada por un ideal de libertad recién estrenado y bajo un cariz de humanismo socialista, que gravite sobre las bases lógicas de la disciplina, devaluada por entonces al hallarse inmersa, en el mejor de los casos, en las rutinas de la práctica (Funcionalismo/Racionalismo) y la complacencia (lenguaje devenido) modernas, y una nueva apreciación, desde la conciencia y la experiencia, de la Historia y de la realidad como categorías operativas inherentes al proyecto.

aniversario)]—. Víctor Erice recuerda que el mismo año del estreno de *Roma, ciudad abierta* vio su primera película: *La garra escarlata* (Roy William Neill, 1944); fue en el cine Kursaal de San Sebastián, el 24 de enero de 1946, un jueves, a la edad de 5 años. Para Erice, Rossellini, al que acude, entre otros, cuando trata de ubicar *El sol del membrillo*, pertenece al grupo de cineastas que tratan de abarcar la totalidad con su mirada, que no dirigen su vista a un punto fijo, excluyente, obedeciendo únicamente a su propio interés: Rossellini hace un cine cívico, colectivo; el cine moderno parte de las cosas tal como son, se caracteriza por establecer una tensión entre documental y ficción, géneros ambos inherentes a la realidad —les diferencia quizá el manejo del tiempo, el sentimiento del tiempo—, para dirimirse en última instancia en otra dimensión (Elsa Fernández-Santos, «Los buscadores de la luz»). Erice vio por vez primera *Roma, ciudad abierta* en un pase clandestino en Madrid, en el invierno de 1959.

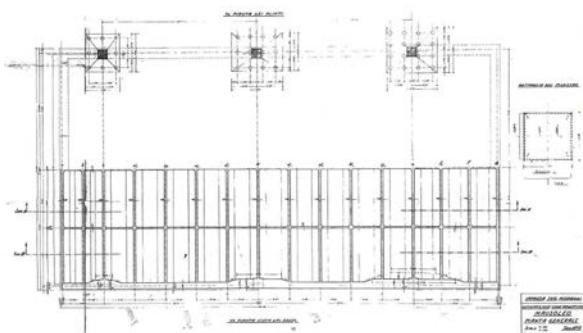
⁷ *Metron*, publicación de la APAO, dedica en esta época dos artículos a las Fosse Ardeatine: el primero al concurso y el segundo a la obra, números 18 de 1947 y 45 de 1952 respectivamente.



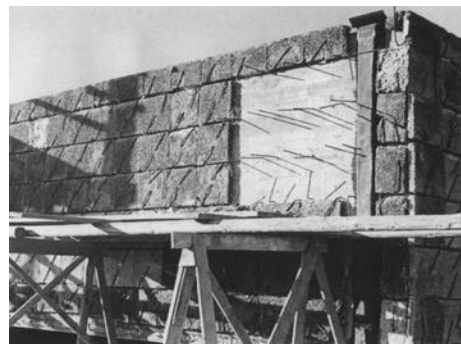
15



16



17



18

15. Croquis explicativos de G. Perugini (1970-1980).

16-17. Vista general de la losa del mausoleo en construcción y planta de estructura de la losa.

18. Impermeabilización y aislamiento del hormigón de la losa antes de la proyección de un compuesto de cemento y piedra pómez.

El concurso de las Fosse Ardeatine se falla definitivamente el otoño de 1946, resultando ganadores ex aequo los equipos encabezados por los jóvenes arquitectos Mario Fiorentino (1918-1982) y Giuseppe Perugini (1914-1995)⁸. Tras la resolución, los arquitectos son emplazados por el jurado a redactar una alternativa conjunta, síntesis de las propuestas presentadas por separado, ambas parejas, y consistentes básicamente en una estrategia de ocupación del lugar por extensión, sobre la cota elevada de una plataforma natural existente, adyacente a la explanada de acceso, a modo de los cementerios militares conocidos, dispuestos los sepulcros de las víctimas a cielo abierto siguiendo una malla regular.

Sin embargo, esta intuición compartida por los arquitectos no es bien recibida entre los familiares de las víctimas, que aprecian en la solución un cierto anonimato que refrena los hechos acaecidos y resta dignidad a los caídos, suscitando la indiferencia y el olvido. Así, el proyecto acaba reconduciéndose hacia una variante finalmente aceptada que se constituye en la versión definitiva.

Sobre la plataforma lateral existente previa a las galerías se proyecta una gran losa, de 48,50 por 26,60 m y 3,50 de canto, desgajada del suelo. La planicie sobre la que se alza la losa se excava formando un vaso, coincidente con la proyección de esta, en el que se disponen ordenadas en calles las tumbas de las 335 víctimas de la represalia. La altura media libre del aula enterrada conformada de este modo se fija igualmente en 3,50 m. Entre la enorme lápida, ligeramente inclinada hacia el patio de acceso del recinto monumental, y la fosa colectiva se abre una cesura horizontal de dimensión variable, entre 1,10 y 0,60 m de luz de un extremo a otro en sentido longitudinal, siguiendo la pendiente dada a la losa⁹.

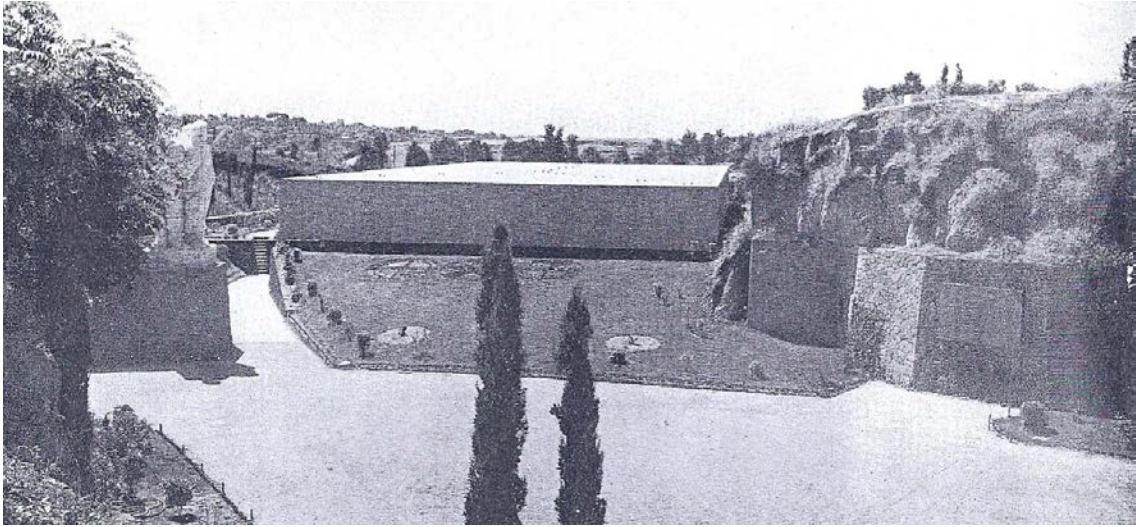
El colosal bloque pétreo que representa la losa mortuoria es en realidad un emparrillado de vigas de hormigón armado de gran canto¹⁰ que descansa sobre seis¹¹ apoyos situados en el perímetro, repartidos en los lados mayores (tres por cara) y separados entre sí unos 17 m. Los extremos correspondientes a los lados cortos de la losa se resuelven en voladizo; las luces son desiguales, siendo doble (en torno a 10 m) el vuelo que planea sobre la banda de acceso a la cripta. Las cabezas de los pilares que reciben la carga y la transmiten al terreno salvando los límites de la fosa excavada, único segmento visible de los

⁸ De los doce equipos que participan en la primera fase del concurso, resuelta en agosto de 1945, cuatro son los seleccionados para pasar a la segunda fase. Los equipos finalistas que concurren a esta última fase, agrupados según los lemas bajo los que fueron presentados los proyectos, son *Non dolet* (Minnucci, Cantore, Ena y Forleo), *Passi sunt* (Corvatta-Scazzocchio), *Risorgere* (Aprile, Calcabrina, Cardelli, Fiorentino y el escultor Francesco Coccia) y *Uga*, acrónimo de Unione di Giovani Architetti (Perugini y el escultor Mirko Basaldella, incorporado en esta fase). La construcción del monumento se inicia en noviembre de 1947 y se inaugura el 24 de marzo de 1949, coincidiendo con el quinto aniversario de las ejecuciones de *via Ardeatina*. (Véase: Aldo Aymonino, «Topografía del ricordo»).

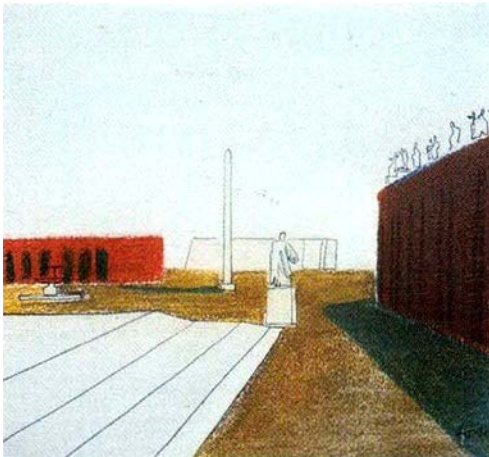
⁹ Dada la dispersión de cifras detectada en los artículos que tratan del proyecto, las dimensiones generales recogidas en el texto se toman de los croquis explicativos de Perugini realizados entre 1970 y 1980 incluidos en Aymonino (ibidem, p. 13). Partiendo de los bocetos de Perugini, estos artículos ponen en relación las dimensiones de la losa en planta con la sección áurea, sin embargo, hecha la comprobación gráfica, el prisma construido no sigue exactamente las proporciones del rectángulo de oro.

¹⁰ El emparrillado consta de 5 vigas longitudinales, al menos las tres intermedias alveoladas, y 16 transversales de sección en T.

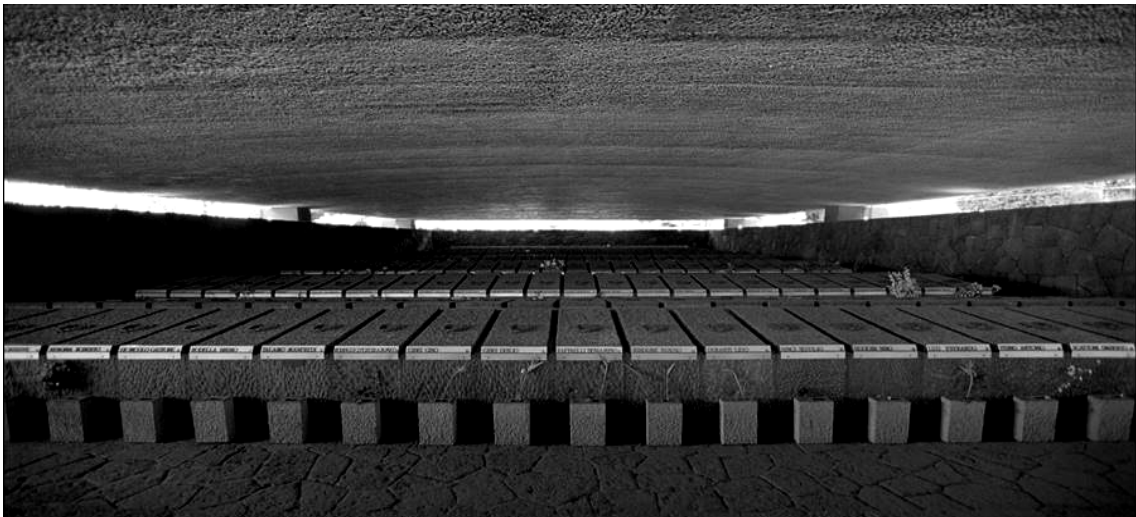
¹¹ En los dibujos de la solución consensuada aparecen grafiados ocho apoyos. Al reducirse finalmente a seis en la fase de desarrollo del proyecto, la expresión de la losa y su articulación en el conjunto salen reforzadas.



19



20



21

19. Vista general de la obra con la explanada de acceso en primer término, el talud verde y la losa.

20. Dibujo de viaje de Louis I. Kahn, *Plaza de San Pedro* (Roma, 1950).

21. Vista del interior del mausoleo con los sepulcros de granito escalfado.

soportes, adoptan la configuración de calzos o cuñas, encubriendo así la naturaleza portante de tales apoyos para mitigar la gravedad de la losa.

El resultado puede asemejarse a un extraordinario sarcófago entreabierto sin esfuerzo aparente, con su escueta lápida apeada sobre una imposta de luz y de sombra (reverso y anverso); en apariencia, se trata de una operación de marcado perfil geométrico y elevado grado de abstracción. Pero esta imagen y sus atributos, considerada aisladamente, solo confieren a la solución un valor objetual.

Más allá de la imagen arquitectónica de sepulcro, demasiado evidente, el proyecto encuentra verdadero acomodo transformando la fatal cantera a las afueras de Roma en un escenario urbano, como si el hecho de recrear parcialmente o en esencia los invariantes de un fragmento de ciudad ideal, con los mínimos elementos característicos, permitiese honrar y sublimar lo conmemorado, preservar y trascender el dolor, en razón a la civilidad de lo construido.

En este sentido, cabe emparentar la obra de las Fosse Ardeatine con las pinturas de Giorgio de Chirico de la serie de las «Piazze d'Italia» de los años diez y los dibujos al pastel de Louis I. Kahn realizados durante su residencia en la American Academy en Roma entre diciembre de 1950 y febrero de 1951. En efecto, ambas muestras son un reconocimiento a la arquitectura de la ciudad, en cuanto estructura, y la representan conjugando construcciones y elementos urbanos arquetípicos en unívoca relación. La imagen de ciudad recogida en los cuadros y en los apuntes de viaje de los autores queda fijada por la presencia, inquietante y fantasmagórica, de edificios estrictos, caracterizados por sus densas y concisas fábricas y sus afeitados perfiles, y al contrario, la ciudad tangible, consolidada, prefigura a su vez la perfección de una edificación cierta: arquitectura y ciudad son realidades inseparables. Las arquitecturas dibujadas por De Chirico y Kahn (imaginarias las del primero, a partir de referentes conocidos, y reales las del segundo) se concretan en volúmenes netos, de revocada superficie, sobre arquerías clásicas y basamentos impostados, secuencias de vanos y encintados entrelazados realzados por negras sombras que los dotan de escala y los lastran al suelo. Dichas arquitecturas están indefectiblemente articuladas en torno a una plaza definida por un plano generalmente peraltado o elevado —como advierte y gusta de hacer Aalto—, quedando el ámbito urbano, como campo de la composición, confinado por los propios edificios o por un muro que lo bordea e identifica. Dentro del campo, destaca normalmente el carácter de un edificio representativo, la singularidad de alguna construcción ajena o la figura hierática de una pieza escultórica; el objeto en sí proporciona a la escena un orden relativo conveniente, revelando la pertinencia de orientar el espacio público, de dotarlo de cierta tensión formal. Bajo estos presupuestos, los retazos de ciudad captados por el pintor y por el arquitecto adquieren una intensidad y trascendencia insospechadas que sobrepasan lo meramente representado, la suma de sus partes: el valor de lo aprehendido reside en su arraigo en la memoria, en su pertenencia al imaginario



22



23



24

22. Acceso con el grupo escultórico de Francesco Coccia y la cancela de bronce de Milko Basaldella.

23. Pintura de Giorgio de Chirico perteneciente a la serie «Piazze d'Italia», *El enigma de un día* (1914, versión I).

24. Acceso a los sepulcros desde la galería.

colectivo, en haber sido desentrañado a partir de la experiencia directa (ancestral) y el conocimiento práctico (material, poético), alcanzando la realidad recreada la categoría de universal, un todo que la hace visible, asimilable, transmisible.

El compromiso que subyace en el proyecto de las Fosse Ardeatine está más próximo al ideario intrínseco de la arquitectura moderna que al monumento funerario o conmemorativo del conocido enunciado de Adolf Loos¹². La obra de Fiorentino y Perugini, con contados elementos y una severa paleta de estrategias bien traídas, es una respuesta, desde la disciplina, que antes sirve a los fines «comunitarios» a los que se debe que al dominio de las artes, aun cuando ello no es óbice para integrar arte y arquitectura si hace al caso: con piedra de toba volcánica¹³, similar a la existente en la antigua cantera de puzolana, se construye un muro perimetral que ciñe la intervención; también el frente que da fachada a la explanada de recepción y los paramentos de las galerías; todo el solado se pretende adopte idéntica solución material, como una vieja calzada romana, si bien no se ejecuta según proyecto, salvo la cripta; en la fábrica amurallada así concebida se abren puertas y pasos, arcos adintelados protegidos con cancelas de bronce de Mirko Basaldella; una preponderante laja se hace levitar sobre los enterramientos, ladeándose hacia la pradera verde que asciende a su encuentro desde la plaza; se aspira a mesurar la escala de lo construido, proporcionar la veta de sombra interpuesta y corregir las líneas de fuga, pero la acción también procura la evacuación del agua pluvial de la cubierta; a la par, el intradós de la losa se aboveda, forjando la ilusión óptica de paralelismo entre planos, y acaso por razones de contraflecha; para conferirle aspecto pétreo, contra las superficies de hormigón de la losa, se proyecta, previa imprimación asfáltica, un compuesto de cemento y piedra pómez, acabado que redundará en la durabilidad de la pieza; sobre el muro de contención, en un vértice de la plaza, junto a la puerta de acceso, se alza un recio y vigilante grupo escultórico de Francesco Coccia; la mole corona la obra y los alrededores, ancla la intervención al lugar e introduce la componente vertical a modo de contrapunto; la ascendencia monumental¹⁴ de lo dispuesto se difumina por la implementación de un recorrido orgánico, no procesional, que estructura el proyecto; el trazado de este discurrir «es al mismo tiempo evocación y explicación topográfica del lugar»¹⁵. Memoria, materia y movimiento determinan pues un *continuum* espacial que conceptúa la realidad de la obra, antes que otras valoraciones.

¹² «Sólo una parte, muy pequeña, de la arquitectura corresponde al dominio del arte: el monumento funerario y el conmemorativo. Todo lo demás, todo lo que tiene una finalidad hay que excluirlo del imperio del arte. [...] El artista solamente ha de servirse a sí mismo; el arquitecto, a la comunidad» («Arquitectura», en Adolf Loos, *Ornamento y delito y otros escritos*, 2.ª ed., Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 229).

¹³ Toda la toba se acaba a corte natural y se dispone según un aparejo *opus incertum*. La tectónica del conjunto (elección de la piedra, terminación, puesta en obra, trazado, aberturas) recuerda directamente a las murallas servianas de Roma (s. IV a. C.). Sólo las tumbas y el encamisado de las cabezas de los soportes de la losa son de granito escafilado.

¹⁴ Para una mirada desprejuiciada sobre la monumentalidad en arquitectura, véase «Respuesta a tres preguntas sobre la monumentalidad» (1982) en Giorgio Grassi, *Arquitectura lengua muerta y otros escritos*, pp. 29-31. «Si monumentalidad significa condición de testigo concreto y perdurable, entonces se trata de una condición propia de la arquitectura». En consecuencia, la obra de Fiorentino y Perugini es monumental por definición, a pesar de no tratarse de una elección operativa, pues la búsqueda del monumento per se no es concebible. Toda arquitectura es en cierto modo monumental.

¹⁵ Pere Joan Ravetllat, «Le fosse ardeatine». El recorrido como alternativa al monumento», p. 57.



25



26



27

25-27. Antonio López indicando a María Moreno cómo incide el sol sobre el membrillero a lo largo del día. / López colocándole los pies a Enrique Gran sobre las picas del suelo para que este vea el membrillero desde la misma posición que él. / López y Gran trazando una nueva línea del horizonte para bajar toda la pintura 5-6 cm y ganar espacio arriba. *El sol del membrillo*, secuencias 5 y 10.

El grado de perfección de la obra de *via Ardeatina*, su plenitud, deriva, en última instancia, de la adscripción del proyecto a la idea de *civitas*¹⁶ y su recreación. Más allá del sentido de sede, de pertenencia estable a un lugar físico y cultural, la ciudad romana se reconoce por la concurrencia de personas de cualquier índole (etnia, religión, estatus civil) unidas por sujeción a una ley aceptada, bajo régimen o mandato, según un orden, es decir, en concordia. Reconsiderando los hechos que dan origen al proyecto, la dignidad y ceremonia reservadas a las víctimas y los pretextos y estrategias arquitectónicos puestos en práctica, puede aventurarse que las Fosse Ardeatine son la representación vívida de la Ciudad de los Inmortales¹⁷. Las almas allí enterradas, comunidad notoria en razón de una conjura, ciudadanos de un nuevo sitio ajeno de Roma («*Roma mobilis*»), constituirán en adelante, a su pesar, una liga inmortal.

En su visita, Enrique Gran encontraba a Antonio López en el jardín de la casa, pintando el membrillero (secuencia 10); es el arranque del segmento en el que transcurre la escena de la conversación que ambos mantienen sobre la entereza, recogida al principio del texto. Tras saludarse, López pide el parecer de Gran sobre el cuadro, le explica que quiere coger el membrillero cuando el sol ilumina la parte alta¹⁸, pero que la luz es muy cambiante; antes de que responda, le insta a poner las punteras de los zapatos en las picas que hay en el suelo y a agacharse hasta alcanzar la altura de su vista, quiere que el otro vea exactamente lo que él ve, que juzgue desde su perspectiva.

A López le parece que ha de bajar todo el árbol de cinco a seis centímetros (¡6 cm!; el lienzo mide 105 x 119,5 cm), desplazar la línea del horizonte, descolgar todas las formas; no es que el tamaño del lienzo sea pequeño, como le ha insinuado María Moreno, su esposa, sino que el cuadro necesita respirar por arriba; el membrillero debe ocupar la posición central de la escena¹⁹, desde su solemne humildad traslucir plenitud. Acercar el árbol al suelo, representado por el límite inferior del lienzo, es un modo de hacer evidente el peso de los membrillos, de afirmar la presencia ineludible de la gravedad. No importa que el pintor lleve días trabajando en el cuadro, es lo que se impone; y lo pintado hasta el momento no es

¹⁶ Sobre las diferencias entre la *polis* griega y la *civitas* romana véase el primer capítulo «*Polis y civitas: la raíz étnica y la concepción móvil de la ciudad*» en Massimo Cacciari, *La ciudad*, Barcelona: Gustavo Gili, 2010, pp. 9-23.

¹⁷ Marco Flaminio Rufo, tribuno militar de una de las legiones de Roma, codicia la sobrehumana Ciudad de los Inmortales del memorable cuento de Borges: «En la opuesta margen resplandecía [...] la evidente Ciudad de los Inmortales. Vi muros, arcos, frontispicios y foros: el fundamento era una meseta de piedra. [...] Por un caos de sórdidas galerías llegué a una vasta cámara circular, apenas visible. [...] Fui divisoando capiteles y astrágalos, frontones triangulares y bóvedas, confusas pompas del granito y del mármol. Así me fue deparado ascender de la ciega región de negros laberintos entretejidos a la resplandeciente Ciudad. [...] Sentí que era anterior a los hombres, anterior a la tierra» («El inmortal», en Jorge Luis Borges, *El Aleph*, 7.ª ed., Madrid: Alianza Editorial, 1978, pp. 7-28).

¹⁸ Antonio López a María Moreno, ambos frente al árbol: «Yo creo que lo debo pintar con sol. ¡Es que nunca he hecho un frutal al sol!» (escena de *El sol del membrillo*, secuencia 5). Antonio López quiere pintar el primer sol de la mañana, que es el más dorado de todos.

¹⁹ «Y en algún momento, en éste creo [en referencia a *Madrid desde Torres Blancas*, 1974-1982], empecé a situar el horizonte a la mitad. O sea, empecé a crear un orden. Un orden, una forma de mirar que fuera absolutamente de frente. [...] Si notas que el centro de cuadro tiene que ser el centro —la línea del horizonte—, yo pienso que eso, si lo sientes de una manera profunda, lo tienes que hacer» (Antonio López, *En torno a mi trabajo como pintor*, pp. 66-67).



28



29

28. Erice muestra las herramientas del pintor, las de Antonio López. *El sol del membrillo*, secuencia 1.

29. López descuelga una plomada sobre la vertical del membrillero, coincidiendo con el eje del tronco. *El sol del membrillo*, secuencia 2.

baldío, es «cama»: oculto, permanecerá siempre en la base del cuadro. (El interrogante que Antonio López plantea a su amigo es en realidad una pregunta retórica, pues el pintor conoce de antemano la respuesta a sus dudas; es una muestra de la natural condición de un espíritu atento, inquisitivo y obstinado, poco dado a la complacencia. Pero más allá, el hecho retrata, como señala Víctor Erice, la extraordinaria relación de complicidad que hay entre ambos artistas, en la que subyace «el afecto, la comprensión, unidas a la humildad, y también a un cierto humor»²⁰).

La pintura del membrillero había dado comienzo el domingo 30 de septiembre (secuencia 2). El día anterior, el pintor ha estado preparando el lienzo en el interior de la casa; Erice muestra este momento con pudor y deleite, combinando en la escena cambios de plano con fundidos encadenados, de modo que las elipsis intercaladas no precipiten el transcurso de la acción (secuencia 1): López armando el bastidor; López cortando, clavando, lijando el tablero contrachapado que hace de soporte; López recortando la tela y fijándola al armazón con tachuelas. La escena finaliza con un primer plano fijo, recordando a un bodegón, de una silla en cuyo asiento descansan, sobre un maletín de pintura, los útiles que López va a emplear presuntamente en el trabajo; son instrumentos y artilugios, alguno incluso ideado por el pintor, elementales y hasta rudimentarios (una lienza, una plumada, dos picas, unas miras de madera, un compás), todos extraños o anacrónicos si se quiere, pero que han de servir para urdir con precisión²¹ la obra, condición esta inseparable de la poética del artista que contribuye a dar entereza a las cosas y los seres que encuentran el modo de manifestarse a través de sus pinturas, dibujos y esculturas. Erice ha intuido pronto el valor y el significado que tienen estos pormenores en el pensamiento y en la manera de hacer de Antonio López, que la pintura empieza ahí, estando al cuidado de tales detalles, y sospecha que subsisten en la obra acabada, inadvertidos, formando parte de su verdad ulterior, y por ello el cineasta rueda ceremoniosamente, con dilación, el ritual y los avíos propios de esta labor secreta enfrentada en soledad por el pintor con una modestia extemporánea.

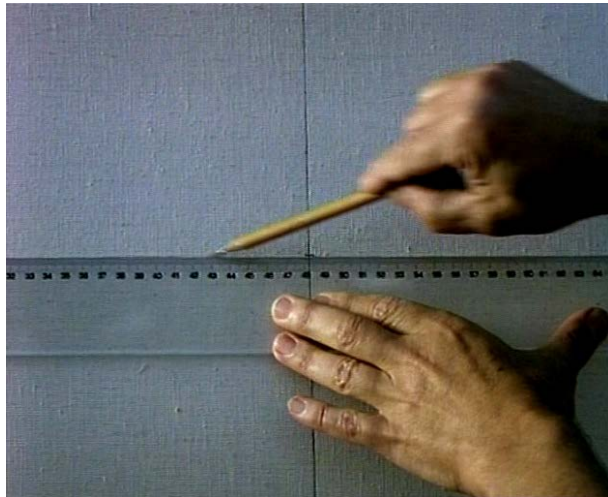
Ese día el pintor ha llegado temprano al estudio; sale al patio, al encuentro del membrillero que va a «retratar»; el árbol aún está en sombra, lo rodea, contempla y huele sus frutos, y sin pausa despliega todo un aparellaje que en su precariedad provoca expectación y es a la vez revelador: hinca en la tierra dos pértigas de metal flanqueando el árbol entre las que tiende una lienza por encima de la copa; de la lienza suspende una plumada coincidente con la vertical del tronco del árbol; asienta el caballete junto al membrillero, frente al telar en apariencia improvisado, y coloca el lienzo; sobre una silla de anea aguarda la caja de pinturas; se planta delante del caballete, corrige levemente la

²⁰ José Luis Guarnier, «Entrevista con Víctor Erice», p. 18.

²¹ Sobre las herramientas y los procedimientos empleados por Antonio López para representar con precisión la realidad, consultar David Serrano León, «Metodología pictórica en la obra de Antonio López García».



30



31



32

30-32. Antonio López trazando las líneas de referencia principales que darán soporte a la pintura, con todo el atrezzo ya dispuesto en torno al membrillero y la línea del horizonte fijada sobre la pared que cierra el jardín de la casa. *El sol del membrillo*, secuencia 2.

posición de sus patas, y tras tantear el punto justo donde se va a situar clava en el suelo, allanado antes con una azada, sendas picas, dos largos clavos rematados en T, contra las punteras de sus zapatos²²; provisto de una larga regla y un lápiz, dibuja en el lienzo una vertical completa que pasa exactamente por el centro de la tela; con un tubo de pasta blanca, sobre el muro de ladrillo que cierra la parcela, a espaldas del árbol, destaca uno de los tendeles intermedios a lo largo de la fábrica; y de nuevo frente al cuadro, ayudado de la regla y el lápiz, el pintor traslada de la cerca al lienzo la horizontal prefijada²³, trazando la línea de extremo a extremo, a poco más de media altura. El atrezo del membrillero está servido.

Ahora sí, la obra como tal puede dar comienzo. El pintor se ha apropiado del lugar, ha puesto los medios para su reconocimiento, las señales pertrechadas lo determinan en su unicidad. El signo de la cruz marca el lugar: la implantación de la vertical es un gesto fundacional innegable (la centralidad del fuego, el hogar, la chimenea portante; el poste maestro de la tienda primordial; la escalera que se erige hasta la planta noble; el patio y el corral), identificado en este caso con el tronco del árbol; en contraposición, la asunción de la horizontal precisa los límites, proporciona la estabilidad requerida, sentido de permanencia, es sosiego para la vista (el horizonte entre la tierra y el cielo; la ocupación extensiva del suelo; la cubierta que protege; la pared que conduce; el vaivén entre dentro y fuera, la condición de umbral), coincidiendo en el cuadro con el plano sobre el que descansan los membrillos más carnosos, donde arranca la copa del árbol. En este sentido, la perpendicularidad remite a la idea de asentamiento; corresponde establecerse para habitar junto al árbol mientras dure la pintura.

En efecto, la cruz comprende alegóricamente el lugar como ámbito físico, pero también determina el lugar en el interior de la obra, la estructura del espacio pictórico que sustentará el motivo. «Cruz» es la parte del árbol en que termina el tronco y empiezan las ramas, y precisamente en esta intersección, llevada al lienzo, reposa el orden de la obra, para desde ahí desplegar la composición por el cuadro, colmándolo todo. En virtud de la entereza de la obra, el lugar significado en torno al árbol, ahora un jardín cifrado, se excluirá de la pintura, queda sobrentendido y fuera de marco, restringiendo el espacio

²² En un pequeño libro citado por Antonio López, al menos en dos entrevistas (Antonio López, «Mi visión del arte del pasado», p. 298; y en el ciclo *Conversaciones en la Fundación*, organizado por la Fundación Juan March), James Lord, retratado por Giacometti en 1964, para el que posa a lo largo de dieciocho sesiones en el taller del número 46 de la *rue Hippolyte-Maindron* de París, relata cómo, previo al inicio del cuadro, el pintor «puso el caballete en su sitio y frente a él colocó un pequeño taburete, ajustando cuidadosamente las patas delanteras a unas marcas rojas pintadas en el suelo de hormigón del estudio. Había unas marcas similares para las patas delanteras de la silla del modelo y pidió que me pusiera en mi sitio con igual precisión» (James Lord, *Retrato de Giacometti*, p. 19). Más adelante (séptima sesión), las palabras del escritor norteamericano son aún más esclarecedoras: «Cuando comenzamos a trabajar de nuevo, continuó insistiendo en que mi cabeza estaba demasiado alejada, muy a la derecha o muy a la izquierda, demasiado alta o demasiado baja. Yo la movía de todas las formas posibles, pero daba igual. Finalmente, miramos las patas de la silla y constatamos que estaban unos centímetros fuera de de las marcas rojas pintadas en el suelo. A partir de ese momento, Alberto verificaría cuidadosamente la posición de la silla antes de comenzar a trabajar» (ibídem, p. 66).

²³ «Siempre comienzo por la horizontal. Yo creo, que si hay algo primero, es la horizontal. Todo el recorrido de la ciudad en el horizonte. Eso es lo que para mí es el paisaje» (declaraciones de Antonio López en una entrevista de 2010 recogida en David Serrano León, op. cit., p. 723).



33



34

33-34. La cruz: la horizontal, la vertical, el centro de la visión, el centro del árbol, el centro del cuadro, el centro del mundo. *El sol del membrillo*, secuencias 2 y 13.

representado a la forma compacta del membrillero, bajo una visión frontal que procure integridad a su presencia, consistencia corpórea.

Erice testimonia la trascendencia de estas trazas mediante un primer plano de la tela que muestra las huellas vertical y horizontal intersecadas, seguido de una serie de planos y contraplanos en los que Antonio López, con el pincel y témpera blanca, posa unas delicadas marcas a plomo sobre hojas y tronco, referencias y medidas parciales que va trasladando al cuadro con el compás sobre la vertebral de grafito. A partir de estas acotaciones, el pintor, sin mayor encaje, acomete directamente el óleo, empezando a pintar por el centro del cuadro los marrones y verdes de la cruz del árbol.

Respondiendo a la pregunta de Michael Brenson: «¿Cómo comienza una obra?», Antonio López arroja luz sobre alguna de estas cuestiones cuando declara:

«En una pintura, lo primero que hay que decidir es su tamaño, el tamaño del cuadro, que surge en principio por el propio tema. A partir de ahí siempre empiezo a pintar directamente, de modo que el cuadro, en su primer momento, es su propio boceto. Nunca he hecho bocetos, ni siquiera cuando no he tenido claro lo que quería pintar. [...] Surgen cambios en la elección de la luz, en la escala de los tamaños, de los elementos que componen la escena, que puedo desplazar hacia arriba o hacia abajo, a izquierda o derecha. Con frecuencia tengo que alargar por un lado el lienzo o la tabla. Todo eso lo voy viendo al ir pintando, poniendo la materia, las formas expresadas por el dibujo, la luz y el color, todo a la vez, de manera general y simple al comienzo, e incorporando elementos según la pintura avanza y lo permite»²⁴.

Son todos asuntos primordiales en un trabajo como el del pintor manchego, han de estar presentes necesariamente desde la concepción misma de la obra: decidir el formato del soporte, situar la línea del horizonte sobre el lienzo y centrar el motivo apoyándose en la simetría vertical, determinar la escala²⁵ de la representación, precisar las medidas del natural con exactitud. Aun así, Antonio López entiende que estas preocupaciones pertenecen a la esfera de la técnica, de la metodología pictórica, son cuestiones instrumentales, incluso la maestría que demuestra para el oficio, sus dotes y conocimientos como pintor, no dejan de ser una habilidad (cultivada) reconocida y aceptada por él mismo que no desaprovecha en su labor —¿por qué habría de hacerlo?, ¿hacerse disculpar por ser un pintor que hace figuración objetiva?, ¿fingir llegado a este punto que se es un artista intelectual pendiente a cada momento de la estética oficial o dominante?; Antonio López ha sido siempre un pintor moderno²⁶, a pesar de tantas opiniones contrarias o interesadas en el tiempo, a veces puro desconocimiento, ignorancia, desdén—. Esta manera de proceder de Antonio López, en realidad, permite al pintor despreocuparse de los aspectos mecánicos

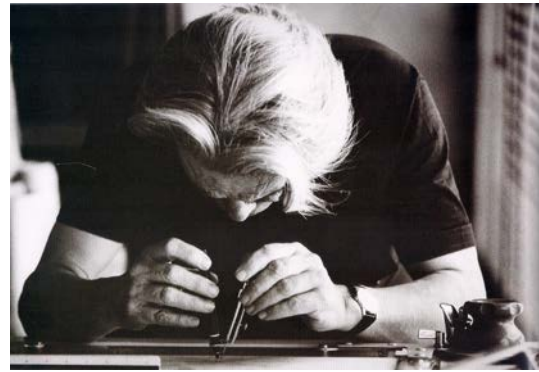
²⁴ Antonio López, *Antonio López: proceso de un trabajo*, p. 204. La entrevista, reproducida íntegramente en el libro, se publica por vez primera en 1989, en Michael Brenson, F. Calvo Serraller, Edward J. Sullivan, *Antonio López García: dibujos, pinturas, esculturas*, pp. 307-345.

²⁵ «Hay algo que me obsesiona y es encontrar la escala que equivale a la real [...]. Es un problema que se me presenta con cada pintura, que se prolonga durante varias sesiones y que nunca tengo la seguridad de haber resuelto» (ibídem, p. 205).

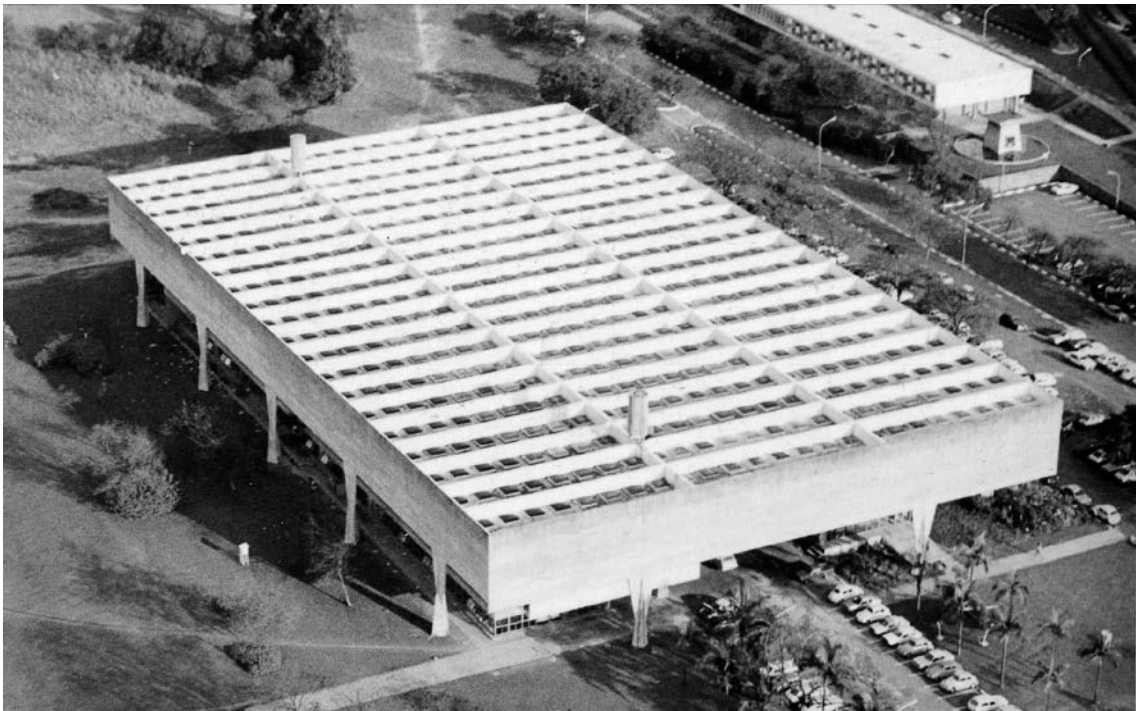
²⁶ «Su estructura abstracta y el sentimiento vivo de sus formas son la garantía de su modernidad» (Antonio Bonet Correa, «Arte y realidad en Antonio López García», en Antonio López, *Antonio López García: 10 mayo-30 junio 1985, Museo de Albacete*, s. p.).



35



36



37

35-37. La exactitud, distinta de la precisión y la fidelidad, permite a Antonio López centrarse en los asuntos esenciales realmente pictóricos. / João Batista Vilanova Artigas. / Vista aérea de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo.

derivados de su afán de fidelidad²⁷ hacia el objeto, y centrarse de lleno en el acto de la pintura:

«La exactitud, está tan en el fondo de mi trabajo, que trato de controlarla como sea, trazando señales, rayas. Esto me permite pasar a un estadio de libertad. Garantizar la exactitud de las cosas me permite ir a lo esencial. Sé que puedo lograr esa exactitud luchando, pero establezco la lucha a otro nivel. [...] La exactitud no hace a la obra de arte. [...] Se trata de crear emoción. Eso está en el fondo de todo lo que el hombre crea relacionado con el arte, no sólo con la pintura. Quiero tratar de liberarme de todas las servidumbres que supone el medir, proporcionar y pasar a lo otro. Entender eso "otro" es entender el corazón de las cosas»²⁸.

En virtud de estos matices, puede acordarse que la pintura del membrillero de López, al igual que la película de Erice en cuanto a su construcción, es perfecta. La perfección, conceptuada sin énfasis, ha de interpretarse en este caso como adecuación²⁹. La obra es oportuna porque es como tiene que ser, es adecuada en la medida en que cumple los propósitos con los que se gestó. Y si en pintura y en cine, en las artes en general, tiene sentido hablar de adecuación a la hora de juzgar el valor de un cuadro o de una película, tanto o más sentido tiene hacerlo en el caso de una obra de arquitectura, pues su justificación entronca con la verosimilitud y pertinencia del resultado alcanzado.

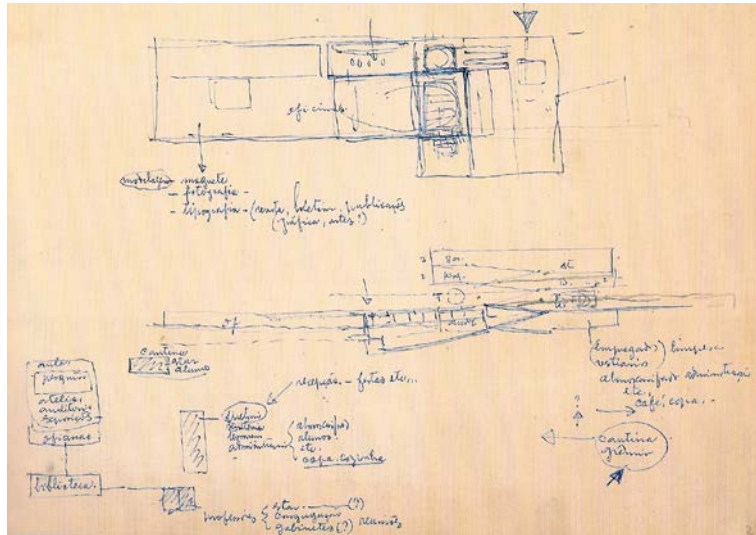
La Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo (FAU-USP) de João Batista Vilanova Artigas (1915-1985), realizada en colaboración con Carlos Cascaldi entre 1961 y 1968, puede emparentarse formalmente, salvando las distancias, como ejercicio especulativo, con la obra de las Fosse Ardeatine. El proyecto de Fiorentino y Perugini, por su naturaleza, carece de programa, o es muy elemental, y descansa mayormente sobre la idea de construir un símbolo, de fijar la memoria mediante una arquitectura conmemorativa; el lugar, de igual modo, si no abstracto, está falto de referencias físicas, catalogables como elemento urbano o paisajístico, que determinen sobremanera el orden de la propuesta: de hecho, si se aceptan la lectura y las interpretaciones de la obra enunciadas páginas atrás, el proyecto recrea la ciudad tradicional, que es convocada como lugar y asidero de la intervención. En estas circunstancias, tal vez sorprendiese una solución del monumento bien distinta a la ejecutada, tan concisa, íntegra y solemne. Cabe preguntarse entonces si el proyecto de un

**Horizontal
con vertical**

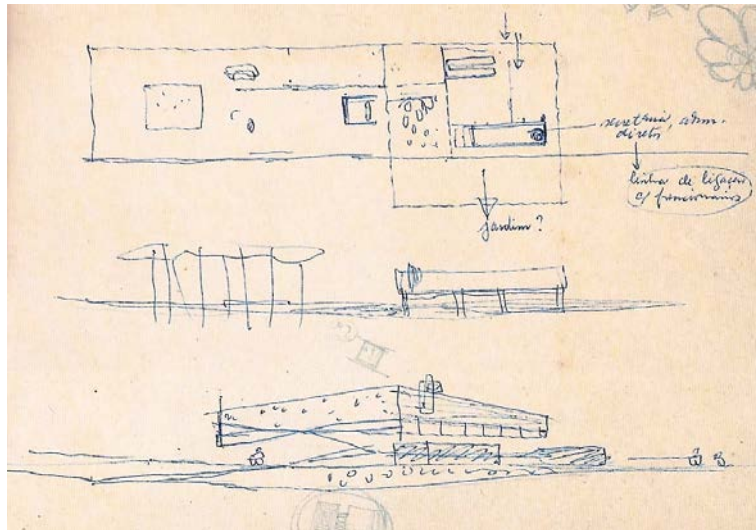
²⁷ Antonio López relativiza siempre esta condición de su trabajo, aunque la fidelidad sea para él un absoluto en todo orden de cosas: «Hay una manera de medir, como lo hace Ingres, y hay otra manera, igual de rigurosa, como la de Van Gogh. La fidelidad a las cosas no se puede medir. En mi caso pasa por ahí, pero en *El Bosco* no pasa siquiera por la lógica, porque tiene otra lógica, la de los sueños, la de las cosas deseadas, temidas, soñadas o imaginadas. Hay muchas formas de acercarse con el mismo rigor. También hay rigor en Mondrian o en Rothko, por citar a dos artistas abstractos» (Paula Achiaga, «Antonio López. "El arte español es un arte difícil y nada complaciente"», pp. 26-27).

²⁸ Antonio López, *Conversación con Antonio López*, pp. 35, 55-56.

²⁹ «Para mí, la perfección está en hacerme con el tema y transmitir al espectador, en el mayor grado de intensidad posible, lo que yo estoy sintiendo. Cada época ha tenido su forma de perfección, su teoría sobre la perfección. Yo creo que el arte contemporáneo exige hablar de adecuación pero no de perfección. Un buen Mondrian o un buen Vermeer son cuadros perfectos porque son como tienen que ser. En este sentido se puede hablar de perfección» (íbidem, p. 24).



38



39

programa tipo en un lugar consolidado dificulta su adecuación en términos de entereza, si la corporeidad se ve comprometida por los accidentes del emplazamiento vacante y las presumibles convenciones de uso.

La FAU-USP está situada junto a la *rua* do Lago, a espaldas de la avenida Professor Luciano Gualberto, en la Ciudad Universitaria Armando Salles de Oliveira, en la margen derecha del río Pinheiros, subprefectura de Butantã, al oeste del centro de São Paulo. El campus, sede de la Universidad de São Paulo, data de la década de los sesenta, aunque su construcción ya estaba prevista en los años treinta, pudiendo adscribirse su concepción y desarrollo a un urbanismo de corte funcionalista: edificios exentos de arquitectura moderna dispuestos en un gran parque, alejado del centro de la ciudad, rodeado y atravesado por amplias avenidas, en el que predomina el espacio abierto sobre la edificación y la circulación peatonal sobre la rodada.

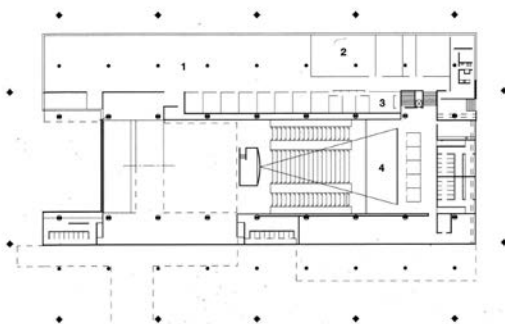
Los bocetos iniciales de Artigas, si bien recogen las claves principales de lo que será el proyecto definitivo, plantean como primera solución un volumen dominante de planta cuadrada, conteniendo los espacios docentes, suspendido sobre una plataforma rectangular semielevada, bajo la que se disponen las piezas de servicio, incluido el auditorio o aula magna. Esta articulación pone el énfasis en la tensión derivada del contrapunto entre las dos geometrías y su posición relativa; se trata de una operación de ocupación y construcción exhaustivos del plano del suelo mediante la creación de una nueva cota cero, en un gesto por subrayar la horizontalidad, poniendo de relieve en última instancia la figura del prisma cuadrangular alzado sobre soportes, depositario de la componente vertical. Atendiendo a la proporción de los dos cuerpos solapados, el resultado refiere a un espacio libre, abierto lateralmente, confinado entre dos planos horizontales, como prolongación del exterior traspasando el edificio.

La evolución del proyecto hacia una mayor economía formal parece pertinente. En un paisaje carente de estructura, con una mínima presencia de elementos de urbanización, salpicado de arquitecturas exentas de factura y calidad desiguales, y dominado por extensas zonas verdes que hacen a un tiempo de espacio público urbano, adoptar para el edificio una solución compacta que condense forma y contenido exige acotar el número de variables, clarificar la pregunta que todo proyecto encierra, rentabilizar recursos y esfuerzos, sorteando duplicidades, atenuando la impronta de la edificabilidad, aproximando construcción y corporeidad, intensificando la espacialidad, acomodando cumplidamente los usos, haciendo más esencial y legible la fundación del edificio y su presencia, convertido en referente a la vez silencioso y elocuente, bajo una razón estricta, aunque sensible.

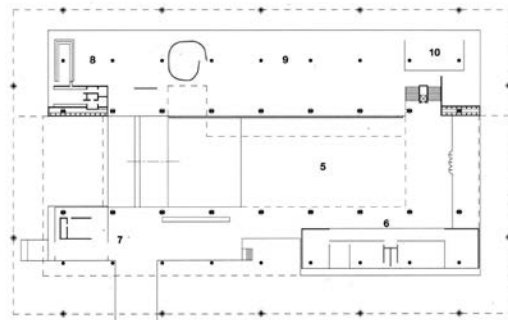
El edificio, en su versión definitiva, es virtualmente un prisma rectangular único, de hormigón armado, depositado sobre el terreno longitudinalmente, entre las dos vías paralelas que limitan el emplazamiento. Las dimensiones del prisma son 110 x 66 x 15,70 m, cubriendo la proyección del edificio en planta una superficie de 7.260 m². Desde el



40

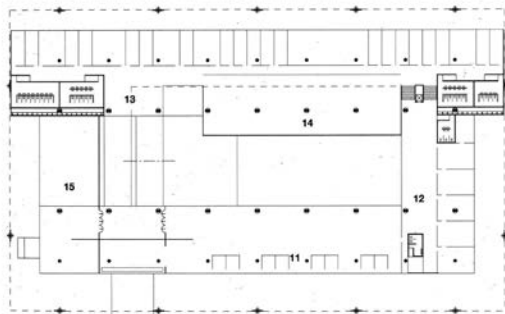


SUBSOLO / OFICINAS / AUDITÓRIO
UNDERGROUND FLOOR / WORKSHOPS / AUDITORIUM

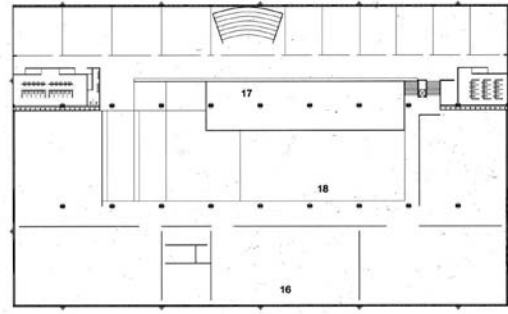


DIRETORIA / CONVIVÊNCIA
DIRECTORY / SOCIAL

11 m



BIBLIOTECA / DEPARTAMENTOS
LIBRARY / DEPARTMENTS



ESTÚDIOS / SALAS DE AULA
STUDIOS / CLASSROOM



- | | |
|----------------------------|-------------------------------|
| 1. Oficinas de modelos | 10. Grémio |
| 2. Tipografia | 11. Biblioteca |
| 3. Laboratório Fotográfico | 12. Secretaria |
| 4. Auditório | 13. Departamentos |
| 5. Salão Casamento | 14. Ateliê Interdepartamental |
| 6. Diretoria | 15. Congregação |
| 7. Portaria | 16. Estudos |
| 8. Café | 17. Sala de aula |
| 9. Museu ("caracol") | 18. Vazio |

41

40. Vista del frente correspondiente al acceso principal.

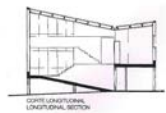
41. Plantas.

exterior, lo primero que destaca del edificio es la ambivalencia que define el paralelepípedo virtual: los planos envolventes del volumen prismático, a partir de media altura, hasta encontrarse con el suelo, se desmaterializan transformándose en unos insólitos soportes piramidales repartidos regularmente por el perímetro, dejando los vértices libres de apoyo. La consecuencia inmediata es la descomposición de la figura del prisma en dos lonjas horizontales superpuestas: una rebanada oscura y permeable, coincidente con el fuste de los soportes, tendida sobre el nivel del parque, bajo un grande y profundo arquitrabe ciego.

En el interior, el espacio capaz se organiza longitudinalmente en tres bandas de 22 m de ancho; las extremas están ocupadas por los usos derivados del programa y la central es un vacío que alcanza toda la altura. Pronto se aprecian las virtudes de la sección y sus implicaciones con la planta. Artigas utiliza una estrategia formal que caracteriza gran parte de su obra, y que va depurando a partir del hospital São Lucas (Curitiba, 1945), tras una primera etapa wrightiana. El arquitecto ensaya esta estrategia tanto en casas particulares como en edificios públicos, desde la casa Czapski (São Paulo, 1949) hasta la estación de autobuses de Jaú (1973), alcanzando el ejemplo de la FAU-USP la categoría de modelo por su grado de perfección (consecución entera de una obra) y su potencial operativo como tipo. Partiendo del espacio central, los bloques paralelos que lo acompañan presentan sus forjados desfasados media planta (1,90 m) uno respecto del otro; una rampa transversal de ida y vuelta, ancha y tendida (6 m, 9-10%), situada en un extremo del vacío, conecta alternativamente las distintas alturas, dando lugar a un movimiento secuencial de elemental naturalidad. El mecanismo desplegado implica un orden abierto, pero cierto e implacable.

Si hubiera que resumir y poner en valor la obra de la FAU-USP cabe destacar, por encima de cualquier otra consideración o atributo, su concepción espacial: la FAU-USP es un espacio total, unitario y único, una experiencia abarcable, inteligible y capaz de emocionar y conmover de una vez, al primer golpe de vista; puede aseverarse que la FAU-USP es un espacio de una pieza.

Con origen en una plataforma a ras de suelo de 0,80 m de canto, el programa se acomoda verticalmente en las bandejas dispuestas según se ha referido, desde la planta semienterrada existente hasta el espacio bajo cubierta, siguiendo una lógica ascendente entre lo genérico y lo específico: en la base, los usos comunes (auditorio, talleres, administración, cafetería, sala de exposiciones, biblioteca, departamentos), orientados lateralmente, y a modo de coronación, las piezas docentes (aulas teóricas, aulas de proyectos), iluminados cenitalmente. El acceso es amplio y difuso, carece de límites patentes, ninguna barrera física como tal, y desemboca en el gran vestíbulo longitudinal, el «Salão Caramelo», semblanza del ágora y el foro clásicos, comparable con un moderno intercambiador. En el extenso andén que es la planta baja, articulado con el acceso, se practica un vacío que hace de *foyer* del auditorio, un patio excavado que funda el edificio en

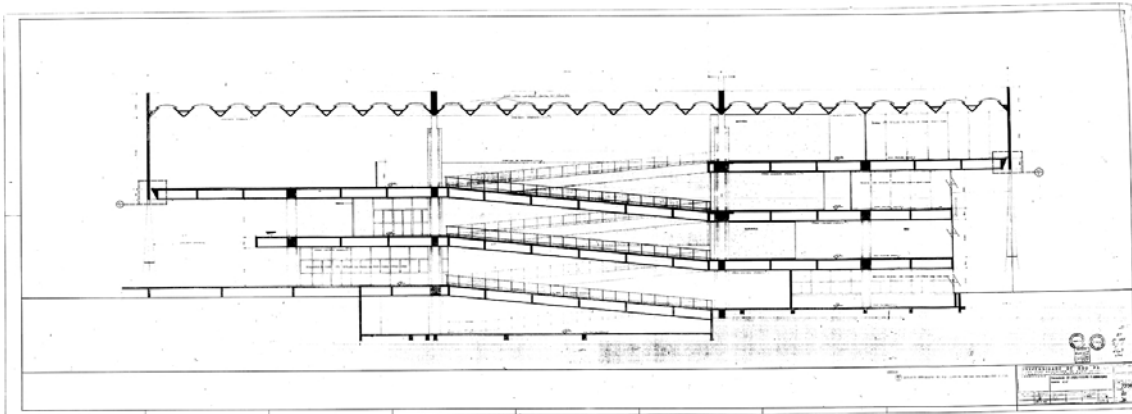


- 1. Alçofane
- 2. Espaço Privilegiado
- 3. Sala
- 4. Sala
- 5. Cozinha
- 6. Cozinha
- 7. Cozinha
- 8. Terço



42

43



44



45

42. Casa Czapski, São Paulo, 1949.

43-45. Umbral de acesso con el arranque de la plataforma de cota cero. / Sección transversal. / Vista del frente posterior.

tierra y procura, junto con la rampa, tensión vertical al interior. Esta sección pendular mece el espacio dentro del marco construido del edificio; retranqueos y voladizos en torno a las líneas estructurantes promueven umbrales, diversifican el número de frentes y potencian la proyección de las estancias entre sí. El conjunto se somete a la presencia totalizadora de la cubierta, liberada de las particiones (si se exceptúa el tenue contacto de la batería de aulas en el nivel último) e inseparable de las fachadas, próxima a un baldaquín matemático y translúcido, un robusto palio de hormigón tejido por una malla de artesas invertidas (2,75 x 2,75 m de paso) en una suerte de lucernario sin fin bajo las jácenas peraltadas de la techumbre. Podría aducirse que el desenlace remite al tan recurrente ejercicio de la casa dentro de la casa.

Materia y forma encuentran en la FAU-USP recíproco acomodo. La construcción se resuelve de modo directo, por medio del empleo generalizado de hormigón armado, dejado «a la vista» —lejos de la afectación del «hormigón visto»—; y a la construcción se confía en exclusiva la expresión del edificio. Más aún, es palmaria la identificación entre construcción y estructura; tanto es así, que la estructura de la FAU-USP (pilares, forjados, vigas-pared) constituye, una vez ejecutada, el cuerpo íntegro del edificio, abarcando materialidad, espacio, luz, poética acorde al ideal de univocidad entre orden y estructura; orden como categoría que todo lo engloba, si denota formalidad. Los elementos sustentantes de la estructura se distinguen según su rango: una retícula principal de pilares (22 x 11 m de luz) coincide con la división tripartita del espacio en bandas, soporta la cubierta (a 3,50 m del último forjado) y descarga los planos resistentes de fachada; sobre la trama base, se intercala, en mitad del vano mayor, una línea secundaria de pilares, resultando una retícula de 11 x 11 m, que en colaboración con los primeros soportan los forjados intermedios (losas aligeradas de 0,80 m de canto, con nervaduras unidireccionales cada 1,10 m transversalmente atadas a tercios), con una altura libre de 3 m. Los cerramientos, o son ciegos y portantes, formados por una delgada hoja de hormigón con contrafuertes, o transparentes y livianos, y entonces están resueltos mediante una carpintería esquemática de acero pintado³⁰.

«América es un continente nuevo, casi vacío»³¹. En estos términos se expresa Paulo Mendes da Rocha todavía en el año 2000. Amigo de Artigas, compañeros de fatigas en la FAU-USP, Mendes da Rocha explica reiteradamente dondequiera cómo la arquitectura

³⁰ São Paulo tiene un benigno clima subtropical, caracterizado por la humedad (78,41% de media anual, la mínima se registra en agosto con un 74%, y las máximas de diciembre a marzo con un 80%) y las precipitaciones (1.440 mm anuales, el 76,38% se concentra en torno al verano, entre octubre y marzo), con una temperatura media anual de 19,24 °C (entre los 16 °C de julio y los 22 °C de febrero) y uno de los índices de insolación más bajos del país (entre 5 y 6 horas de luz diarias durante todo el año). Frente a otras geografías, la arquitectura paulista ha de ocuparse, en lo referente al clima, principalmente de la ventilación y de las lluvias, y en menor medida de la radiación solar. Estas condiciones son insoslayables a la hora de valorar la factura y los resultados de la arquitectura propia de tales latitudes, y de hecho gran parte de su atractivo descansa sobre la elementalidad de su «puesta en escena» y el potencial de los recursos desplegados en respuesta al medio (datos del período 1961-1990, extraídos del INMET- Instituto Nacional de Meteorología brasileño, disponibles en línea: <http://www.inmet.gov.br/portal/> [consulta: 15 octubre 2013]).

³¹ De la entrevista «Entre las aguas y las piedras de Venecia», recogida en Paulo Mendes da Rocha, *La ciudad es de todos*, p. 31.



46



47



48

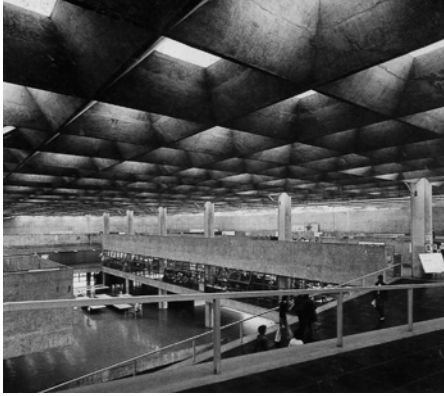
46-48. Vistas del «Salão Caramelo» con la rampa y el patio previo al salón de actos. / Esquina noroeste. Peristilo. Pilar-cimiento adiamantado. El trabajo con la gravedad.

brasileña se ha dirimido siempre en el ámbito de la construcción del territorio; Brasil es un vasto país donde la naturaleza, preponderante, adquiere categoría de fenómeno. Así, cualquier establecimiento humano, la ciudad, la edificación misma, en Brasil, tienen indefectiblemente rango de infraestructura, desde Salvador de Bahía hasta São Paulo, desde Río hasta Brasilia, más allá de la dialéctica que distingue entre las escuelas carioca y paulista. Frente a esta topografía exuberante y vigorosa, la arquitectura surge entonces sobre todo como acción transformadora. La arquitectura, en este sentido, no es cultura, que aboca a la degeneración; la arquitectura es necesaria, y por tanto ha de ser oportuna, define nuevas geografías, tiene una marcada dimensión social pues procura un progreso compartido (solidario), y es una forma de conocimiento; por todo ello, su ejercicio deviene en práctica política.

La FAU-USP de Artigas, en general toda su producción, tiene ese carácter de infraestructura propio de la arquitectura brasileña que destaca Mendes da Rocha. De esta herencia, deducida del ayuntamiento obligado de naturaleza y construcción, resulta la realidad de la FAU-USP. El edificio de Artigas se muestra como arquetipo en un cuerpo único a modo de megarón, adoptando la tectónica de las construcciones de cubierta-pared indiferenciada, sobre pilares adiamantados, o más atinadamente los cimientos del edificio, que brotan del suelo, fundiéndose con el fuste apantallado de los soportes en una delicada e ingeniosa metamorfosis geométrica, para mostrar el arraigo de la obra a la tierra y rendir a la gravedad el tributo debido: la masa concisa de hormigón a granel de la FAU-USP simula, en el último momento, estar suspendida —paradójicamente, es la manera en que Artigas, en sus trabajos, a través de un juego de frágiles equilibrios entre peso y levedad, sustancia la materia grávida de la que está hecha la arquitectura³²—; el recurso a los vanos estructurales de 22 m de luz practicados en el cascarón propuesto, con sus cuatro diedros en voladizo, asume deliberadamente una apariencia extraordinaria que no es tal, en todo caso es una estrategia formal posibilitada por la concepción resistente del cerramiento (por fachada, una viga perimetral con armadura de piel).

El pensamiento técnico de Artigas, contrario a sublimar medios y materiales, desde una lógica de razón operativa, tensa el orden del objeto propuesto para subrayar su condición de pieza autónoma depositada en el paisaje, con el que entabla las relaciones escalares; el edificio a la postre no se erige según la escala humana, es el lugar y el destino de la obra los que determinan finalmente su impronta. La FAU-USP es el mapa construido de una breve geografía, de ahí la necesidad de un horizonte, una extensión continua en combinación con el señalamiento de un centro, la contraposición de la vertical, y un cielo

³² «Busco el valor de la fuerza de la gravedad, no mediante los procesos de hacer cosas muy delgadas, unas detrás de otras, de modo que lo ligero sea ligero por serlo. Lo que me gusta es utilizar formas pesadas, llegar cerca de la tierra y, dialécticamente, negarlas» (respuesta de Artigas a las interpelaciones de Flávio Motta en su concurso a Profesor Titular de la FAU-USP, en junio de 1984; la cita está recogida en Guilherme Wisnik, «Vilanova Artigas y la dialéctica de los esfuerzos», en João Batista Vilanova Artigas, *João Vilanova Artigas*, p. 22).



49



50



51

raso. Artigas ha proyectado para la ocasión un salón urbano, un espacio socializado, colectivo y público, una infraestructura que vincula una organización a un territorio, y por ello ha de manejarse con universales, en el marco de las cosas que importan, con arreglo a acciones perceptibles, comprensibles, que sean compartibles y transmisibles, dentro y fuera de la disciplina:

«La sensación de generosidad espacial que permite la estructura aumenta el grado de convivencia, de encuentro, de comunicación. Quien dé un grito dentro del edificio, sentirá la responsabilidad de haber interferido en todo el ambiente. En ella el individuo se instruye, se urbaniza, adquiere espíritu de equipo. [...] Este edificio acrisola los sagrados ideales de entonces: lo pensé como la espacialización de la democracia, con espacios dignos, sin puertas de entrada, porque lo quería como un templo donde todas las actividades fuesen lícitas»³³.

La vía que transita Artigas, determinante para la entereza de una obra como la FAU-USP, es incompatible con una visión particular y contingente de la realidad. Artigas piensa la FAU-USP como forma esencial, necesaria y elocuente a un tiempo, bajo un conjunto coherente de reglas internas cuyo propósito es el establecimiento de un orden intrínseco, una estructura proposicional sustentada, por encima de otras consideraciones, sobre las relaciones fijadas entre las partes, que articuladas según principios de conveniencia refieren a la unidad, volumen sumario que sanciona finalmente todos los movimientos del proyecto.

Tanto es así que la construcción formal de la FAU-USP hace patente la identidad semántica existente entre forma, en su acepción griega (*eidos*), y estructura. Tal emparejamiento etimológico trae a colación el vínculo del edificio con la noción moderna de abstracción³⁴. La poderosa realidad de la FAU-USP, su condición de obra entera, reside sobremanera en sus artes abstractas. La abstracción, en toda situación, por tanto también en esta, es una manera de entender y enfrentar el quehacer artístico, la acción arquitectónica en este caso, que conlleva operar desde el intelecto, analíticamente, pues es un procedimiento cognoscitivo, haciendo uso de la composición (componer es constituir, formar de varias cosas una, con cierto modo y orden; dar ser), con sujeción a una sintaxis prefijada que dicta los criterios de disposición y relación que han de regir estrecha y unívocamente la imbricación de los elementos implicados, y atendiendo a la economía en cuanto a recursos materiales y expresivos se refiere.

Por consiguiente, si abstracto, en rigor, no es sinónimo de vago ni de genérico, ni opuesto a concreto, entonces abstraer no es simplificar el mundo sensible ni abreviar los

³³ Artigas resume de este modo sus intereses en la FAU-USP, donde mezcla su ideario de arquitectura y de enseñanza (acotaciones recogidas en João Batista Vilanova Artigas, *Vilanova Artigas*, p. 101).

³⁴ Para ahondar en estas reflexiones consultar «Abstracción en arquitectura: una definición», en Carlos Martí Arís, *La cimbra y el arco*, pp. 31-37, de donde se entresacan los conceptos manejados y su definición.



52



53



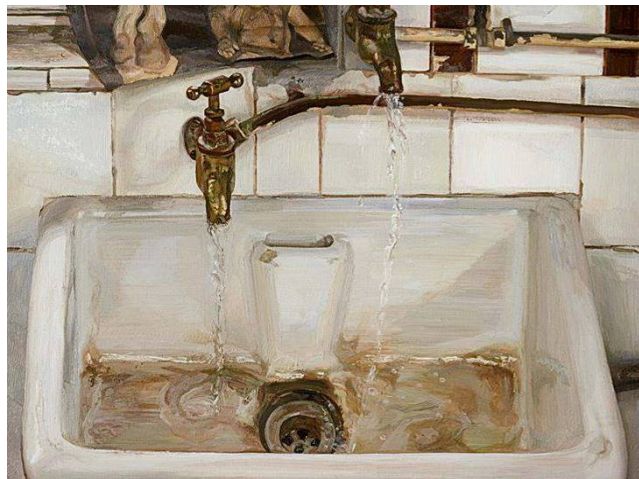
54



55



56



57

52-57. El Bosco, *El jardín de las Delicias* (1500-1505, detalle). / Vermeer, *Calle de Delft* (ca. 1657-1658). / Hopper, *Cine de Nueva York* (1939). / Bacon, *Estudio según el retrato del Papa Inocencio X de Velázquez* (1953) y *Estudio del retrato de Inocencio X de Velázquez* (1959); el retrato de Velázquez es de 1650. / Rothko, *Sin título* (1958, boceto para los murales Seagram). / Freud, *Dos luchadores japoneses junto a un fregadero* (1983-1987).

contenidos de un enunciado, y tampoco concuerda con celebrar la mirada subjetiva del artífice, aproximaciones todas, lugares comunes, que adelgazan y empobrecen el sentido profundo del principio de abstracción. Una obra abstracta es aquella que trata de despojar a su objeto de lo accesorio, de aquello que no le es consustancial, de todo lo que pueda ser perecedero en él o penda de circunstancias volátiles, para dar así con su ser esencial, hacer legible su naturaleza íntima y oculta, aquello que por acostumbrado, cercano o velado, o por entrañar dificultad y esfuerzo, pasa inadvertido o queda arrumbado, suspendido en el olvido, y capturar para siempre, en el interior de un instante, el hálito de universalidad que lo traspasa, como bien sucede en la FAU-USP.

Para Antonio López carece de sentido oponer la pintura figurativa a la pintura abstracta:

«Hay algo fundamental para todos, y es que lo que nos hace pintar es la emoción. [...] Cuando uno se acerca a ese punto que le ha movido a pintar, ese trabajo ya no es inútil. Hay en él una emoción indistinta: lo mismo da que esté expresada con formas figurativas o abstractas, yo no veo diferencia alguna»³⁵.

Lo esencial es acercarse a la forma tratando de entenderla, penetrar en el sentido y el misterio de la realidad de las cosas. Existiendo este deseo —a la vez un compromiso—, ambas posiciones, cada una con su lenguaje, procuran por igual un acercamiento a la verdad del universo físico. Según el pintor, «la abstracción ha sido un despojamiento de lo superfluo —aunque no siempre es superfluo— que era necesario que llegara»³⁶, contribuyendo a que los figurativos sigan encontrando en la actualidad plena justificación a su trabajo, el impulso necesario para dar testimonio de la exigencia y profundidad imperiosas que se esconde tras lo real. La abstracción ha permitido a estos pintores alcanzar grados de libertad antes desconocidos, superar un arte de siglos basado en la mimesis, abrir sin restricciones el campo de los temas o modelos susceptibles de ser abordados, diversificar los géneros, las técnicas y los medios, los formatos. Por mediación de la abstracción, hoy puede distinguirse qué es auténtica pintura (Edward Hopper) entre las obras figurativas; aún más, la abstracción es «un movimiento que nos ha enseñado a ver la pintura de todas las épocas»³⁷ (Vermeer). Se comprende de este modo que López no distinga entre realismo y abstracción, y prefiera hablar de figuración objetiva (Lucian Freud) y figuración subjetiva (Francis Bacon) —caso distinto son los Rothko, los Pollock, los Palazuelo de la pintura—: «Pintor realista... Pintor objetivo, digo yo a veces. [...] La

³⁵ Antonio López, «Lo que nos hace pintar es la emoción» (texto incluido en el libreto del DVD de *El sol del membrillo*, p. 27).

³⁶ Antonio López, «Mi visión del arte del pasado», p. 294.

³⁷ *Ibidem*, p. 293.



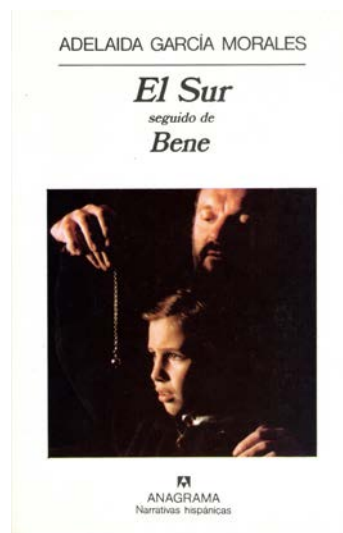
58



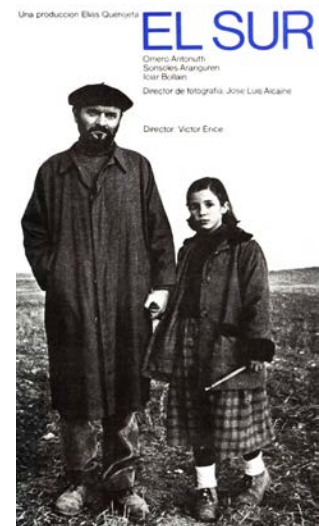
59



60



61



62

58. Louis Lumière, *Sortie d'Usine* (1895, vista 91, primera película).

59. Georges Méliès, *Le Voyage dans la Lune* (1902).

60-62. Carteles de *El espíritu de la colmena* (1973) y *El sur* (1982) de Víctor Erice. Cubierta de *El sur* seguido de *Bene* (1985) de Adelaida García Morales.

objetividad, la capacidad de observación es lo que alimenta este tipo de pintura»³⁸; y pone el ejemplo de *El Bosco*.

Miguel Marías denuncia también esta falsa polémica en referencia al trabajo de Víctor Erice en *El sol del membrillo*. Inicialmente, tras el estreno de la cinta, un sector de la crítica aborda el análisis de la película, desacertada o interesadamente, a partir de la distinción entre documental y ficción, «cine de prosa» y «cine de poesía», Lumière y Méliès. Marías atina cuando destaca la adscripción poética del lenguaje de Erice en *El sol del membrillo*, tras dos primeros largometrajes narrativos aunque plenos de lirismo (*El espíritu de la colmena* [1973] y *El Sur* [1982]), y no obstante señala la mirada abstracta con la que el director escudriña la realidad o estructura la puesta en escena:

«[Erice] aborda lo abstracto a partir de la concreción absoluta, como en literatura se apoya en la precisión y la riqueza de las palabras, desde su sonoridad hasta sus connotaciones. Anclada en la realidad, en los cuerpos, en el espacio y el tiempo, en la luz y el sonido naturales, captados con la máxima exactitud, la película sueña, piensa, asocia, imagina, elabora por su cuenta si se la deja en libertad: surgen así nuevas imágenes, que brotan naturalmente enlazadas entre sí, y que suscitan nuevas conexiones con otras que manan porque estaban ahí, ocultas y dormidas, enterradas, y súbitamente se desvelan, sin necesidad de que nadie las extraiga, sin que nadie las saque de su ambiente y las monte para provocar una reunión forzada»³⁹.

Pasado ese tiempo, *El sol del membrillo* es reconocida unánimemente, admitida como cine genuino, en estado puro, libre ya en justicia de los prejuicios iniciales que habían suscitado los primeros pases en una parte de los espectadores a causa de su rareza, su factura formal y su temática.

«Seguro que sobramos pintores, muchos pintores. [...] Yo voy a seguir pintando [...] porque me llena la vida, [...] porque me pone en contacto con lo mejor del mundo que para mí reside en la luz y en el color», confiesa Antonio López, hablando de su trabajo, «que es el trabajo del arte»⁴⁰. La luz y el color son categorías figurativas a partir de las cuales el pintor construye la experiencia formal del membrillero sobre el que trabaja, la pintura al óleo del árbol que hay plantado en el jardín de su estudio. El membrillero, la urdimbre de frutos y hojas engarzados en las ramas del árbol, queda plasmado en óleo a través de la representación de la luz y el color, auténticas materias constitutivas que hacen al modelo y su realidad (recuérdese que el pintor enfrenta abiertamente la pintura del membrillero sin bocetos ni encajes previos, sin dibujo, siguiendo un proceso que podría denominarse de formatividad⁴¹, es decir, de exploración de la construcción paulatina de la forma desde la

³⁸ Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, *Luz de la mirada*, p. 53.

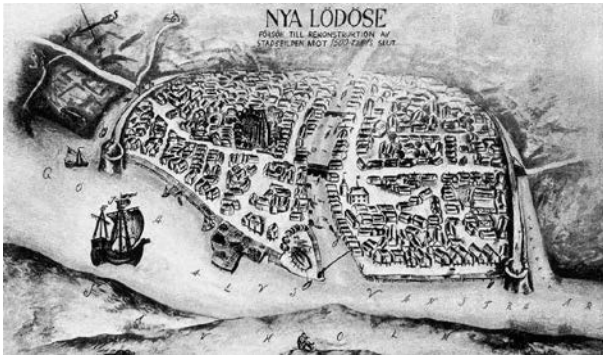
³⁹ Miguel Marías, «Bajo *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992)», p. 123.

⁴⁰ Antonio López, *En torno a mi trabajo como pintor*, pp. 9-10.

⁴¹ Para una aproximación a la teoría de la formatividad del filósofo Luigi Pareyson, desarrollada en *Estetica. Teoria della formatività* (1954), pueden consultarse las obras generales del autor *Els problemes actuals de l'estètica*, Valencia: Universitat de



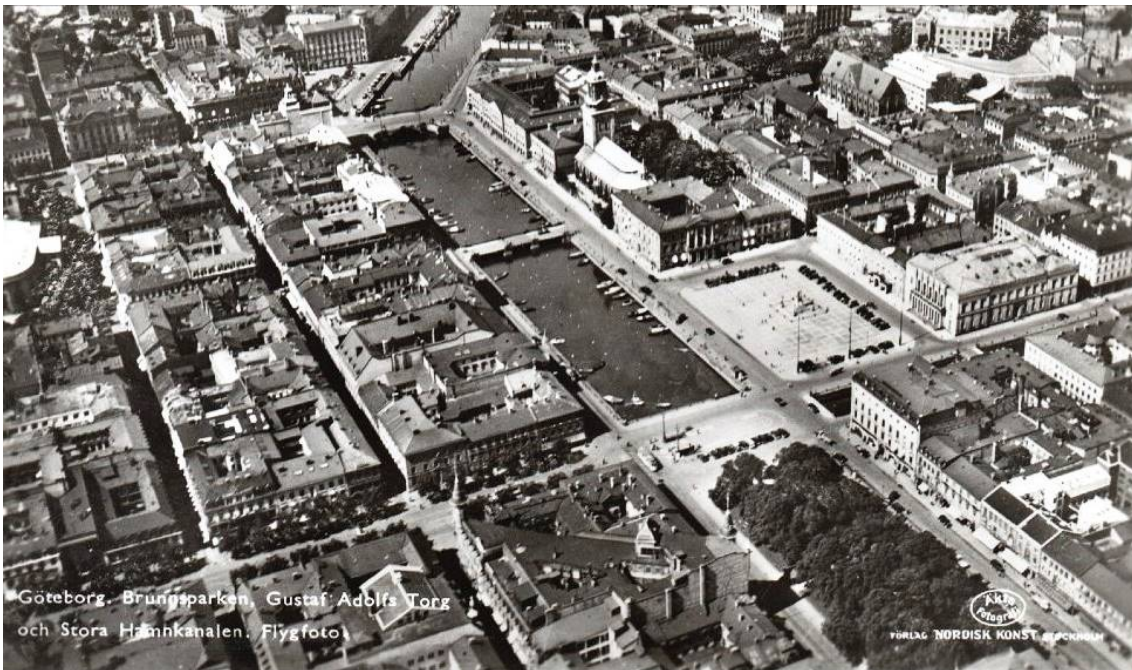
63



64



65



66

63. Sin bocetos previos, hacer haciendo. *El sol del membrillo*, secuencia 2.

64-65. Nya Lödöse, asentamiento anterior a la fundación de Göteborg (reconstrucción a finales de 1500). / Plano de Göteborg de 1644.

66. Centro de Göteborg a ambos lados del Stora Hamnkanalen (hacia 1900).

especificidad del objeto pictórico en sí mismo, como sucede propiamente con el trabajo del director en la consecución de la película, en ausencia de predeterminación alguna, sin objetivos ni soluciones preconcebidos, interesando el logro alcanzado no el resultado previsto).

Este hacer haciendo, interpretar desde la contemplación la luz y el color para desentrañar lo que el árbol del pintor, único (finito), tiene de trascendente (universal), pone de manifiesto la condición visual que acompaña a toda obra de arte y su juicio, y remite a la noción de forma atendiendo a su segunda acepción, la vinculada al vocablo alemán *Gestalt*. En ese caso, forma ha de identificarse con figura, cobrando entonces relevancia aquellos atributos sensibles, perceptibles, del objeto, y no por ello menos sustanciales («aunque no siempre es superfluo», apostillaba López, citado más arriba), que son la apoyatura de cualquier arte figurativo.

Cuando el trabajo sobre la forma tiene que ver con la figura, con su visibilidad, la sintaxis deja paso a la semántica; la expresión, el significado de la obra reside ahora en el carácter, en cuestiones, si se quiere extrínsecas, que obedecen a su destino y necesidad, a condiciones sociales o económicas, de representatividad o lingüísticas, según exija cada caso —queda sobreentendido que los valores estructurantes no están ausentes en esta opción, los desafíos con rango de orden subyacen en la obra resueltos sin ostentar énfasis—.

Sin entrar en discusiones sobre el concepto arquitectónico de carácter⁴², sobre su origen y desarrollo en la Ilustración, o en Vitruvio, y su vigencia y validez en la actualidad⁴³, sobre si puede asimilarse o confundirse con decoro, gusto, estilo, manera o lenguaje, sobre si reside en los órdenes, o en el contenido y la factura de los edificios públicos, o en la excelencia y dignidad de los destinatarios de las obras, el tema de la rehabilitación y ampliación del Ayuntamiento de Göteborg de Erik Gunnar Asplund (1885-1940) no es la abstracción sino el carácter.

Asplund, en un texto de 1916, escribe:

«Un pintor que quiera pintar, por ejemplo, un paisaje con una cabaña roja en una pradera verde, y que por tanto intente crear una ilusión, añade un poco del verde de la pradera sobre el rojo de la cabaña y así consigue que la cabaña surja con suavidad de la naturaleza. De la misma forma puede el arquitecto hacer que un edificio de nueva construcción parezca haber surgido naturalmente de su entorno, tomando prestada la escala, los materiales, la forma de construir y el estilo de los edificios que lo rodean»⁴⁴.

València, 1997 (Estètica & Crítica; n.º 9) y *Conversaciones de estética*, Madrid: Visor, 1987 (La Balsa de la Medusa; n.º 11), publicadas originalmente en 1959 y 1966 respectivamente, y la monografía Pablo Blanco Sarto, *Hacer arte, interpretar el arte: estética y hermenéutica en Luigi Pareyson*, Pamplona: Universidad de Navarra, 1998 (Colección Filosófica; n.º 134). Sobre Pareyson, consultar <http://www.pareyson.unito.it/Home.html>, página web del Centro Studi Filosofico-religiosi "Luigi Pareyson" y la entrada «Pareyson, Luigi» en José Ferrater Mora, op. cit.

⁴² Sobre la noción de carácter en arquitectura consultar Werner Szambien, *Simetría, gusto, carácter: teoría y terminología de la arquitectura en la época clásica (1550-1800)*, Los Berrocales del Jarama (Torrejón de Ardoz): Akal, 1993 (Arquitectura; n.º 1).

⁴³ Hoy por hoy, tal como están las cosas, que un edificio parezca un edificio es condición suficiente para reconocerle carácter.

⁴⁴ Erik Gunnar Asplund, «Peligros arquitectónicos actuales para Estocolmo: los edificios de apartamentos», en José Manuel López-Peláez (ed.), *Erik Gunnar Asplund: escritos 1906/1940: cuaderno del viaje a Italia de 1913*, p. 33.



67



68



69



70

67-68. Dibujo de Elias Martin (1787) con el Ayuntamiento de Tessin tras la restauración de B. W. Carlberg y la Casa del Comandante. / Alzado a la plaza del proyecto de Carlberg (1726).

69. Acuarela de J. F. Weinberg (1820) con el Ayuntamiento tras la intervención de J. Hagberg.

70. El Ayuntamiento y la Casa del Comandante, ocupada por los Juzgados desde 1880 (hacia 1900).

Y seguidamente concluye: «Es más importante seguir el estilo del lugar que el estilo del tiempo»⁴⁵. Para el arquitecto sueco la dimensión figurativa está implícita en la arquitectura; carácter y arquitectura son términos inevitable y forzosamente inseparables⁴⁶. Un edificio que detente carácter estará marcado por los imperativos del lugar y el programa, y adoptará una forma elocuente, significativa, una escritura sensible y legible que exprese inequívocamente, con justeza y nitidez, el sentido de la obra, acordando las soluciones y los medios dispuestos con su presencia y contenidos; en consecuencia, el carácter concilia al profano (usuario o espectador) con la obra, lo convierte en partícipe, y esta inmediatez redundante en comprensión y aceptación, y favorece el reconocimiento social de la arquitectura erigida.

En Asplund, la asunción y el conocimiento profundo de los lenguajes figurativos garantiza la libertad formal que es deseable y conveniente para oficiar arquitectura, actitud que permite al arquitecto proporcionar a cada obra la especificidad que esta requiere según la impronta que por su carácter considere justificada, penetrando en las razones que la autoricen y le den luminosidad. El lenguaje, si impregna el conjunto de la obra, si no es escenografía, motiva la adecuación de la obra, y consiguientemente su necesidad.

El trabajo de Asplund en el Ayuntamiento de Göteborg se prolonga a lo largo de 25 años, período que coincide prácticamente con la biografía profesional del arquitecto⁴⁷. Así, a través de esta obra, en el desarrollo sucesivo de las distintas versiones, desde la solución presentada a concurso (1913) hasta el proyecto definitivo (1936) y la finalización de la ampliación (1936) y reforma (1937), puede apreciarse la evolución de la sensibilidad arquitectónica de Asplund y la depuración progresiva e íntima que sigue su manera de hacer con el paso del tiempo. En este sentido, es evidente e ilustrativo el paralelismo existente entre las principales alternativas que se suceden para Göteborg y los proyectos y obras que el arquitecto simultanea con estas a cada momento; y a pesar de las acotaciones del joven Asplund, puede afirmarse que las consideraciones de lugar y de tiempo en la obra del arquitecto discurren indiferentes hasta converger finalmente, con naturalidad, en su etapa de madurez.

El Concurso para la Rehabilitación y Ampliación del Ayuntamiento de Göteborg se convoca en mayo de 1912. La convocatoria está impulsada por el comité municipal creado en 1886 (un año después del nacimiento de Asplund) encargado desde entonces de estudiar

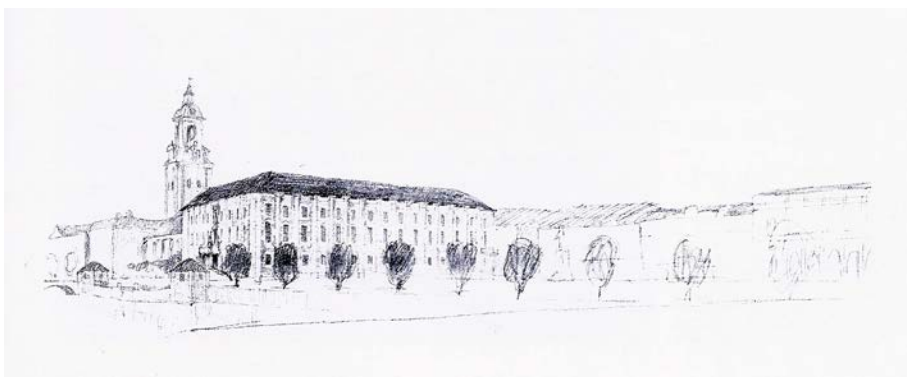
⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ Sobre el carácter en la obra de Asplund consultar el último capítulo de José Manuel López-Peláez, *La arquitectura de Gunnar Asplund*.

⁴⁷ Asplund obtiene el título de arquitecto en el Kungliga Tekniska Högskolan (KTH) de Estocolmo en 1909, ampliando estudios durante el curso 1910-1911 en la Klara Skola, una academia de enseñanza libre promovida por este junto con Sigurd Lewerentz y otros cuatro estudiantes (Osvald Almqvist, Melchior Wernstedt, Erik Kalstrand y Josef Ostlihn), invitando como profesores a Carl Westman, Ragnar Östberg, Ivar Tengbom y Carl Bergsten. El arquitecto fallece prematuramente en 1940, de un ataque al corazón —agotado y desengañado—, a la edad de 55 años.



71



72



73

71. El Ayuntamiento y los Juzgados en 1912, año en que se convoca el concurso.

72. Solución concurso 1913: perspectiva de trabajo.

73 Vista del Ayuntamiento y los Juzgados desde la plaza Gustav Adolf (1916).

las posibilidades de renovación y crecimiento del edificio, al objeto de mejorar su funcionalidad y representatividad, y promover y supervisar los trabajos exigibles para llevar a cabo tal transformación. Asplund se impone en el concurso, fallado en mayo de 1913, con una propuesta en clave romántico nacional presentada bajo el lema *Andante*.

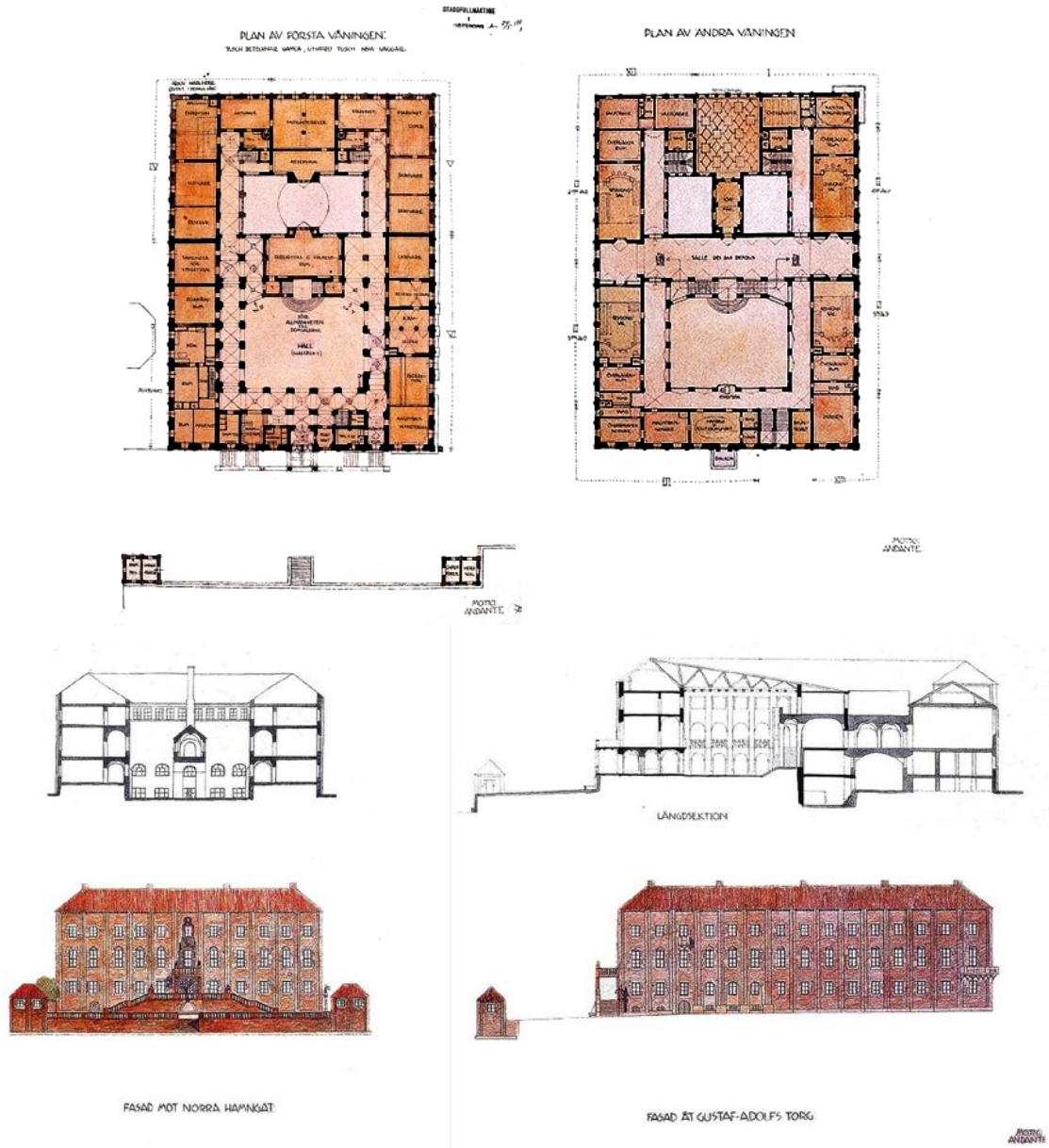
«El antiguo Ayuntamiento [1672, reconstruido tras un incendio en 1690] era un edificio excepcional, construido originalmente de dos plantas, basado en el tipo arquitectónico implantado por el arquitecto Tessin. La reforma y ampliación, realizada por Hagberg [arquitecto municipal] en el siglo XIX [1814] ahogó sus bonitas proporciones y añadió pesadez a sus formas arquitectónicas. Se generó un fuerte contraste, especialmente con el antiguo y elegante pórtico de Tessin. El vecino edificio de la Comandancia del siglo XIX [anexionado en 1880 para oficinas de los Tribunales] quedaba sin ninguna relación en planta ni en forma arquitectónica con el Ayuntamiento»⁴⁸.

Así juzga Asplund las preexistencias a las que se enfrenta en Göteborg, valoración implícita en la propuesta de concurso de 1913 que lleva al arquitecto a plantear un conjunto renovado de imagen unitaria, por imposición de nuevas fachadas, que recupere la relación que el Ayuntamiento original de Tessin mantenía con el Stora Hamnkanalen, volcando a sus aguas el edificio, resituando el acceso principal en Norra Hamngatan como antaño, y avanzando dos edículos y un pequeño embarcadero sobre el pretil que enfatizan el sentido de la intervención y definen un ámbito previo, propio y caracterizado: una solución, la de Asplund, que de esta suerte recobra la presencia de la «casa común» para el doble frente histórico de la ciudad, fundada en 1621, sobre las márgenes del canal del puerto, por Gustaf II Adolf, rey de Suecia.

Las bases del concurso determinan el mantenimiento del edificio del Ayuntamiento y su rehabilitación, una pieza devenida claustral tras repetidas intervenciones, con acceso por la plaza Gustaf Adolf, y la demolición de la vieja Casa del Comandante, ubicándose los Juzgados en su lugar, a modo de ampliación. Asplund, al trasladar la entrada a la fachada sur, estructura el nuevo conjunto en torno a un eje longitudinal, perpendicular al canal, que, partiendo del pórtico de entrada, concatena con claridad y eficacia los espacios principales del Ayuntamiento propuesto, contrariamente a lo que ocurre en el edificio existente, donde se suceden los requiebros una vez traspasado el vestíbulo de acceso.

Las plantas se organizan en torno a dos patios consecutivos vertebrados por el eje con origen en el canal; el primero y principal corresponde al del antiguo Ayuntamiento, cubierto ahora mediante una ligera estructura de cerchas, preservando la incidencia de la luz natural, y transformado en *hall*; el segundo, abierto cenitalmente, acaba resultando un

⁴⁸ Arranque del texto de Asplund «El Ayuntamiento de Gotemburgo», de 1939, incluido en José Manuel López-Peláez (ed.), *Erik Gunnar Asplund: escritos 1906/1940: cuaderno del viaje a Italia de 1913*, p. 232. Sobre los detalles de la evolución histórica del edificio consultar la publicación municipal *Göteborgs Rådhus: om- och tillbyggnad 1935-1937: berättelse avgiven av Rådhusbyggnadskommittén år 1938*, editada en 1939, una valiosa monografía de la época sobre el trabajo de Asplund en el Ayuntamiento.



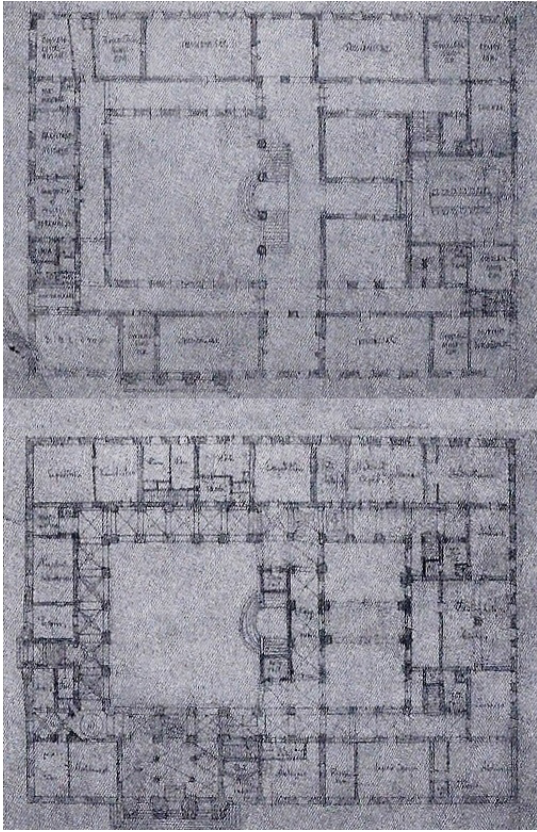
74
75
76

- 74. Solución concurso 1913: planta baja (izquierda) y planta principal (derecha).
- 75. Solución concurso 1913: sección transversal por el segundo patio y sección longitudinal.
- 76. Solución concurso 1913: alzado al canal y alzado a la plaza.

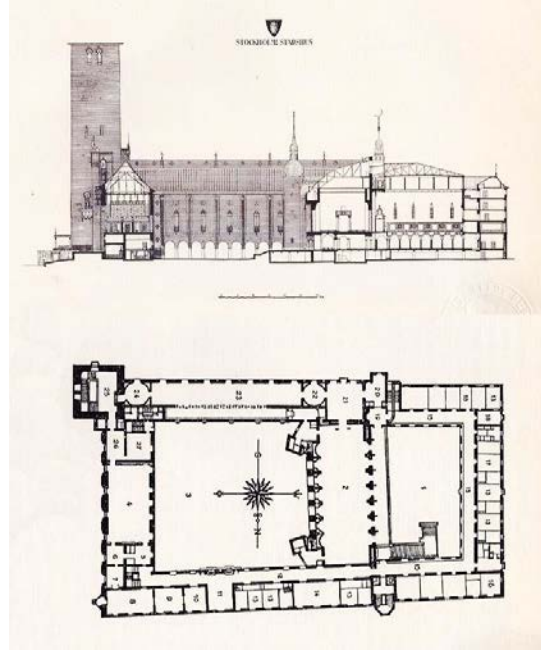
patio auxiliar, mitad que el anterior y atravesado por un paso suspendido que da acceso a la sala de sesiones representativa, final del recorrido público ascendente iniciado en el borde del agua, a las puertas del edificio. De toda la operación planimétrica destaca la Sala de Pasos Perdidos situada en la planta noble del Ayuntamiento, sobre la planta de acceso, ocupando la posición del lado norte del antiguo edificio, a la que se llega sin remedio desde la nueva escalera principal que nace del *hall*. Asplund interpone inteligentemente este espacio entre los dos patios pues más allá de su función distributiva es la pieza sobre la que descansa la articulación entre el edificio rehabilitado y su ampliación. Tanto es así, que este elemento, su disposición y formalización, se ha de convertir en el caballo de batalla sobre el que, en gran medida, evolucionan las soluciones sucesivas, por igual en lo que se refiere al orden interior y a la figuración exterior.

La imagen del Ayuntamiento, íntegra y bien acabada, se confía a un clasicismo sereno y estilizado (pilastras articulando las fachadas, fenestraje regular) en combinación con elementos de arquitectura vernácula (cubierta pronunciada), mezcla no exenta de cierto pintoresquismo, con apuntes medievalistas (balcón de esquina con tornapuntas) y detalles de una cierta rusticidad (mampuestos en encintado de huecos y formación de antepechos); caracteres, en suma, definitorios del romanticismo escandinavo, estilo que en su enraizado arcaísmo busca identidad y honestidad. Los referentes inmediatos de este nacionalismo nórdico en la propuesta de 1913 son dos de los maestros de Asplund en la escuela Klara, los arquitectos Carl Westman y Ragnar Östberg, y en particular sus respectivas obras de los Tribunales y el Ayuntamiento de Estocolmo, y acaso el Ayuntamiento de Copenhague de Martin Nyrop, todas precursoras de *Andante*, cuyas huellas pueden apreciarse en la relectura hecha del lugar de emplazamiento y en la forma que subyace tras las plantas, alzados y secciones.

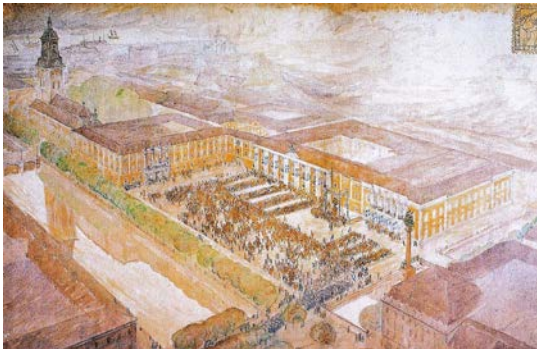
La solución de Asplund no está exenta de cierta radicalidad, y busca devolver al Ayuntamiento el significado y la coherencia que este había perdido con el paso de los años sometido a continuas transformaciones. A partir de aquí, la sucesión de alternativas elaboradas por Asplund que siguen al proyecto resultante del concurso son una carrera contra las objeciones de la municipalidad a cada variante, contra el tiempo (contra la Historia), y tal vez contra sí mismo. No sin momentos de duda, relacionados con episodios de otros proyectos parejos del arquitecto coincidentes en fecha, la combinación de propuestas desplegada por Asplund se dirige inexorablemente hacia el desleimiento de la cohesión formal inicial, hasta que finalmente, en la obra erigida, a cada parte, a cada elemento, a cada solución se les presta la atención pormenorizada que requieren, respondiendo con especificidad y precisión en toda situación diversa, de acuerdo a la finalidad estimada según qué caso. Este aventurado periplo es muestra de la sensibilidad individual que marca la diferencia en Asplund, ejemplifica extraordinariamente la libertad



77



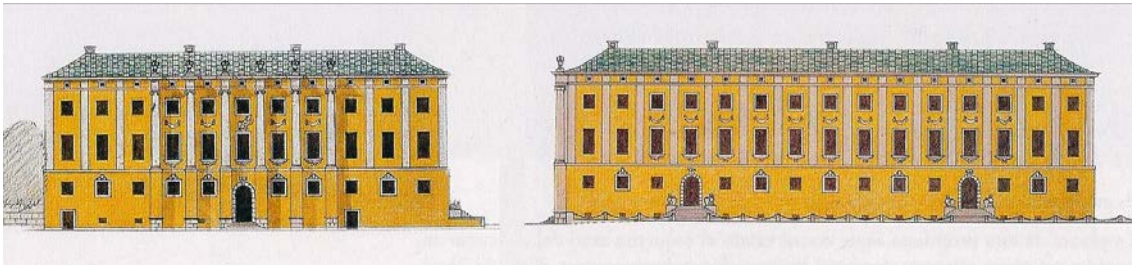
78



79



80



81

77. Propuesta 1914: plantas.

78. Ragnar Östberg, Ayuntamiento de Estocolmo (construcción 1911-1923), planta principal y sección longitudinal.

79-80. Propuesta de ordenación de la plaza Gustav Adolf 1915: perspectiva y planta.

81. Propuesta 1916: alzados.

y la complejidad con que Asplund maneja la noción de carácter, y a la vez, paradójicamente, sitúa a Asplund por derecho propio en el seno de la modernidad crítica y ambivalente⁴⁹.

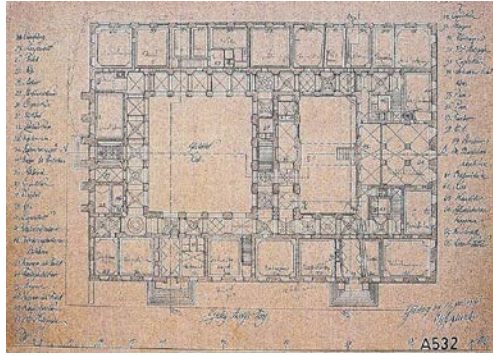
La propuesta de 1914⁵⁰, a instancias del comité supervisor, recupera el acceso existente por la plaza Gustaf Adolf. La solución conserva intactas las plantas y secciones de concurso, evidenciando el contrasentido que supone yuxtaponer a la dirección este-oeste, definida por el ingreso al edificio, un orden interior transversal.

En 1915, por encargo de la Fundación Lindberg, Asplund estudia la remodelación conjunta de la plaza y el edificio de la Bolsa, adyacente al Ayuntamiento. La solución integra la fachada este del Ayuntamiento, uniéndose por la esquina de los Juzgados a la Bolsa mediante un cuerpo oblicuo de una crujía, libre en planta baja. La perspectiva de la ordenación propuesta sirve de posterior reflexión a Asplund, que en 1916, buscando no hipotecar el desarrollo pendiente del Ayuntamiento en relación con futuras intervenciones en los edificios próximos o en el diseño de la plaza, vuelve sobre la solución inicial, y redibuja el proyecto situando de nuevo la entrada frente al canal, ahora a cota de la avenida. Las fachadas siguen el tratamiento unitario de las versiones precedentes, incluyendo la ampliación, figuradas esta vez en un lenguaje renacentista elemental. Un cambio casi imperceptible, pero decisivo en adelante, sucede además en planta: la escalera principal se torna lineal y pasa a formar parte del corredor que articula los patios, restando así dramatismo al eje longitudinal que estructura el espacio, condición que favorecerá ulteriores propuestas al evitar incongruencias compositivas y funcionales, dinamizando y flexibilizando a su vez el orden constituido.

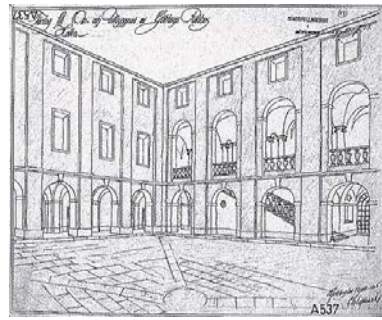
De nuevo, en 1918, la ordenación de la plaza Gustaf Adolf y sus edificios son objeto de atención, convocándose a tal fin un concurso restringido por invitación, en el cual vuelve a resultar ganadora la propuesta de Asplund. Con motivo del concurso salen a luz información y documentos relativos a la historia urbana de la plaza y del Ayuntamiento, ocasión que sirve a Asplund para revisar el carácter del lugar y ahondar en la implantación del edificio: el tiempo construye la ciudad y sus fábricas, y lo hace de modo paulatino, fragmentario, por adición y superposición, por renovación, muy lentamente, determinando la escala del espacio público junto con los edificios; la biografía de la ciudad, y sus transformaciones, debe considerarse pues irrepetible e inacabada. La propuesta, en cuanto al Ayuntamiento, asume definitivamente las toscas fachadas de Hagberg y su orientación, sin modificaciones, y presenta los Tribunales como un edificio anexo, con identidad propia y acceso independiente, resuelto en clave académica; un reflejo en todo de la historia pasada y reciente.

⁴⁹ Bruno Zevi, al término de su temprana monografía sobre Asplund, define a este como "el primer arquitecto de la segunda generación moderna", a pesar de ser algo mayor que muchos de los maestros pioneros del Movimiento Moderno (Bruno Zevi, *Erik Gunnar Asplund*, p. 27).

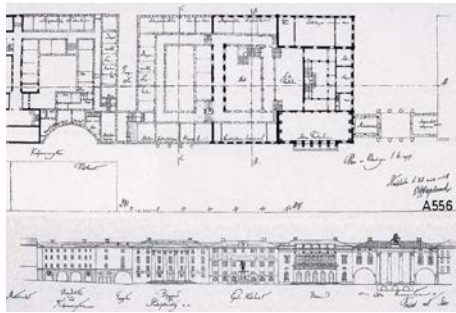
⁵⁰ El recorrido que sigue por las propuestas de Asplund para el Ayuntamiento de Göteborg parte de la cronología y el material gráfico del excelente trabajo de José Manuel López-Peláez al respecto, recogido en *La arquitectura de Gunnar Asplund*.



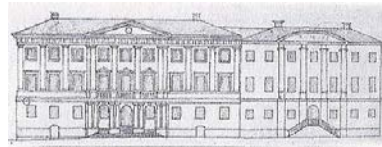
82



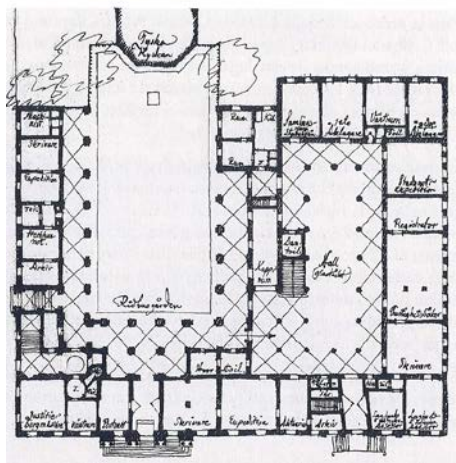
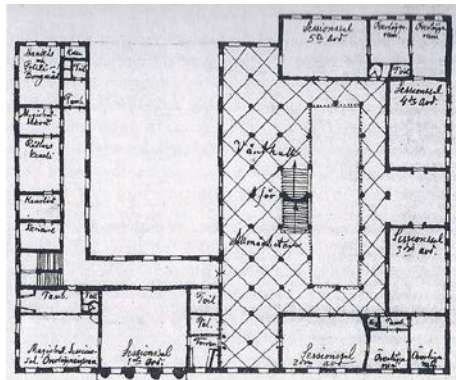
83



84



85



86



87

82-83. Propuesta 1916: planta baja y perspectiva del patio principal.

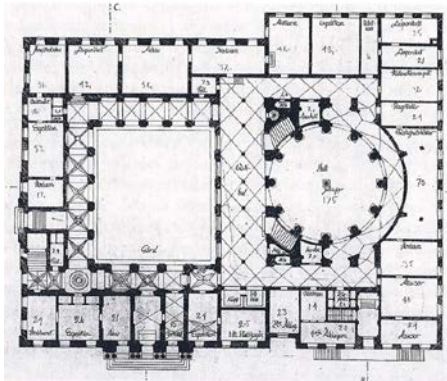
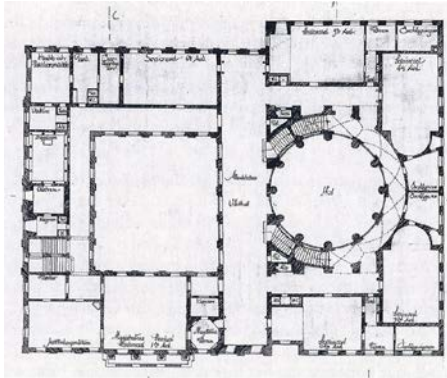
84-85. Propuesta de ordenación de la plaza Gustav Adolf 1918: planta de la Bolsa y alzados. / Propuesta de alzado a la plaza de 1918.

86-87. Propuesta 1919: plantas y perspectiva del patio abierto a la iglesia alemana.

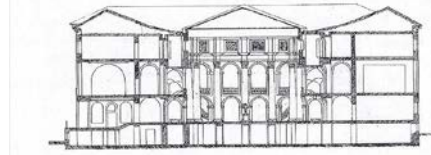
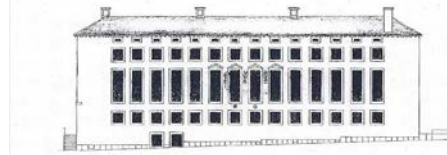
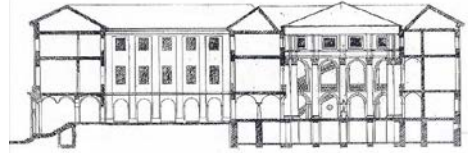
La propuesta de 1919, no contento Asplund con la inmediatez de la respuesta anterior en su ingenua y frágil contigüidad, y subsistiendo los desajustes de la planta por la asunción irreversible de la portada decimonónica, plantea una opción inesperada, de interés, pero seguramente inviable por la pérdida consiguiente de edificabilidad con menoscabo del programa. La alternativa repara en un momento muy anterior, a mediados del XIX, cuando el edificio del Ayuntamiento, carente entonces del lado oeste, veía su patio volcado hacia el ábside de la Kristine Kirka. Siguiendo al acceso, el patio histórico, ahora en forma de U, descubierto como en origen (situación que se mantendrá ya hasta el final), se enfila hacia la iglesia alemana y el jardín sobre el que se levanta, terminando en un enrejado que pone coto al espacio que dista entre el ábside y los pórticos norte y sur del primitivo Ayuntamiento. El patio adscrito a la ampliación, cubierto de aquí en adelante, se transmuta definitivamente en *hall* la circulación a partir de esta operación deja de ser direccional y se hace perimetral. Para reforzar la autonomía formal y espacial de cada uno de los «dos edificios» que conviven en el Ayuntamiento, todavía confusa, aunque progresivamente más acusada, y en parte para reajustar el programa, el cuerpo de los Juzgados avanza por primera vez hacia el jardín, truncando para siempre la continuidad de la fachada occidental. Pero el desfase existente entre los ejes del pórtico de acceso y de la nave de la iglesia intranquiliza a Asplund, circunstancia que trata de corregir reconstruyendo las fachadas interiores del patio en posición distinta. Es evidente que la supresión del ala oeste y la reconfiguración del patio contradicen la exigencia de salvaguardar el edificio municipal, por lo que la solución se demuestra inviable a todas luces.

Abandonada esta opción, precisando los interiores mayor legibilidad, Asplund, que a la par trabaja en el edificio del Tribunal de Lister (Sölvesborg) y está arrancando con la Biblioteca de Estocolmo⁵¹, lanza en 1920 una nueva propuesta, después de bosquejar en planta algunas posibilidades. El *hall* rectangular de la versión precedente se ha transformado en una rotonda clásica profusamente decorada, ostentación desconcertante que es recibida con severidad por el comité municipal, adosada sobre la recurrente Sala de Pasos Perdidos, esta vez de espaldas a dos escaleras simétricas que discurren abrazando la planta circular, rematada por una cubierta cónica acristalada. Los alzados incorporan como novedad una cesura vertical, gradualmente más sutil y escueta en las propuestas restantes, interpuesta entre la fábrica a rehabilitar y la ampliación, por ahora tan solo en la fachada a la plaza, elemento que obra sobre la imagen del edificio sumando y diferenciando a un tiempo, expulsando los órdenes del cuerpo de los Juzgados, de acuerdo con la fragmentación

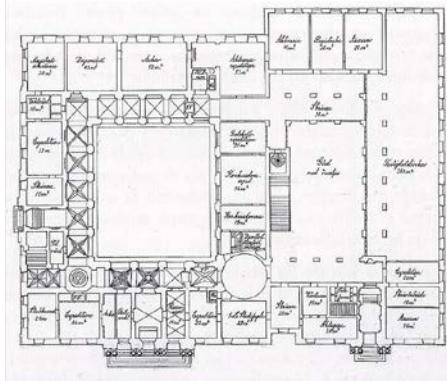
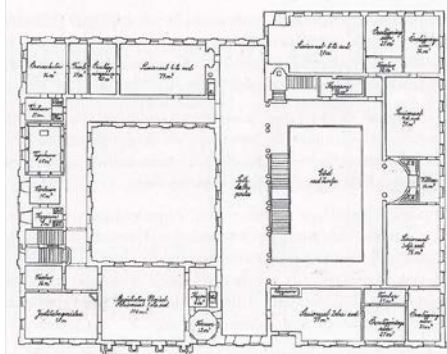
⁵¹ Asplund comienza el proyecto del Tribunal de Lister en 1917, terminando el edificio en 1921. Desde 1918 forma parte de la Junta de la Biblioteca Pública, creada por las autoridades municipales de Estocolmo para impulsar su construcción. En 1920 realiza un viaje a los Estados Unidos para estudiar las bibliotecas públicas americanas, del que regresa habiendo experimentado la organización, a partir de un espacio central iluminado cenitalmente, de este tipo de equipamiento. A continuación, por encargo directo, proyecta y ejecuta la Biblioteca Pública de Estocolmo entre 1920 y 1928. Se trata de dos referentes directos de la propuesta de 1920 para el Ayuntamiento de Göteborg. Asplund trabaja también en este tiempo en la Capilla del Bosque (1918-1920) del Cementerio Sur de Estocolmo.



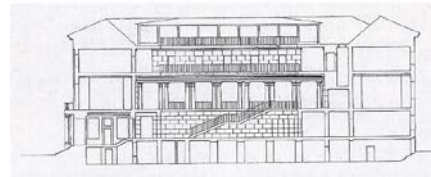
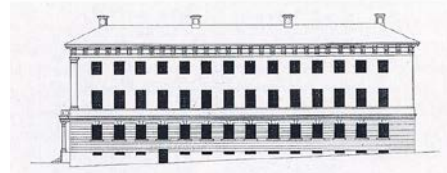
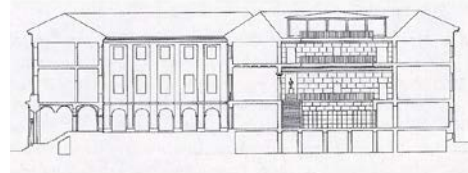
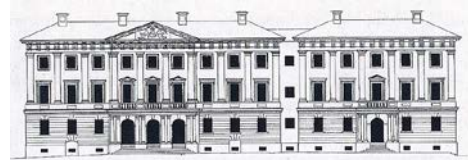
88



89



90



91

88-89. Propuesta 1920: plantas, alzados (este y norte) y secciones.

90-91. Propuesta 1925: plantas, alzados y secciones (solución aceptada para su construcción).

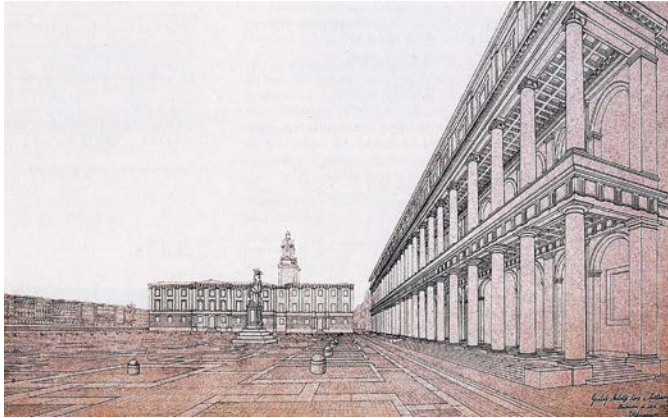
comprometida. Mientras, el patio original adquiere una formalización conclusa y ensimismada; su protagonismo aquí es colateral.

Algunas voces municipales⁵² se alzan ahora contrarias a una solución de articulación por analogía, sobre la base de una estructuración tripartita en conjunción con el ritmo y proporción de los huecos y macizos, que distinga los Juzgados del Ayuntamiento; el desarrollo previsible de las edificaciones vecinas podría entrar en competencia, en un futuro próximo, con la escala y representatividad de la casa de la ciudad. De resultas, se encarga a Asplund proyectar simultáneamente las fachadas de los Juzgados y la Bolsa, y la reforma de la plaza, que las reúne en una sintética y dura perspectiva de 1924. El frente de la Bolsa se escenifica sobreponiendo a la fachada existente un pórtico neoclásico de dos plantas, y los Juzgados, en consonancia lingüística con este, son una réplica de la fachada de Hagberg. En las mismas fechas, unas plantas emborronadas recuperan transitoriamente la apuesta de 1919 de abrir el patio a la iglesia alemana, pero dejan paso de seguida a una firme propuesta datada en noviembre de 1924, precedente inmediato de la solución de 1925, aprobada finalmente por el comité para su construcción.

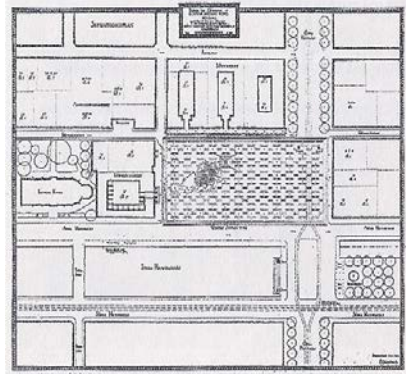
La propuesta de septiembre de 1925, entonces definitiva, respeta los alzados miméticos avanzados en los últimos dibujos de la plaza. Sin embargo, un cambio sustancial ocurre dentro del edificio. Descartado el eminente vestíbulo circular de los Juzgados, se adopta una estructura conjunta más precisa y nítida; la circulación anular en torno a los dos espacios vacantes, libre de obstáculos, gana en continuidad; la Sala de Pasos Perdidos, de una fachada a otra, entre el claustro de acceso y el ámbito del *hall*, que es ahora decididamente rectangular, se difumina a través del orden de columnas geminadas interpuesto. En paralelo al corredor, la escalera lineal se esculpe sobre el zócalo del *hall* modelando su contorno, y anuncia la tensión vertical sugerida por el tránsito del peso a la levedad; aún de modo incipiente, las últimas plantas, voladas, y el techo, iluminante, simulan desvanecerse, como si el espacio fuera un aula a cielo abierto emparentado con el patio. La definición del *hall* es estricta en detalles, pero de una delicadeza extrema; el apurado clasicismo de Asplund, a la manera de Schinkel, parece tener un componente didáctico acaso encaminado a dar réplica al rudo hacer de su antecesor en la obra del Ayuntamiento. La solución trata de avenir la imagen exterior del edificio y su interior bajo un mismo decoro; las aspiraciones de especificidad formal de los inicios han quedado pues en suspenso.

El comité alaba el trabajo de Asplund en este punto y el proyecto se aprueba trece años después de la resolución del concurso, pero la obra no va realizarse debido a la existencia de dificultades económicas, y tampoco la plaza, cuyo diseño es rechazado al año siguiente por los técnicos de tráfico municipales. A partir de este momento Asplund trabaja

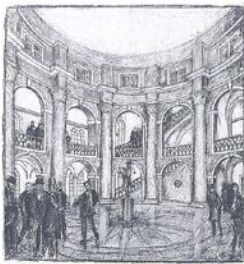
⁵² Albert Lilienberg, ingeniero municipal, 1921.



92



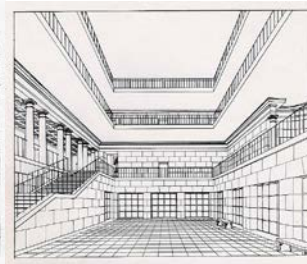
93



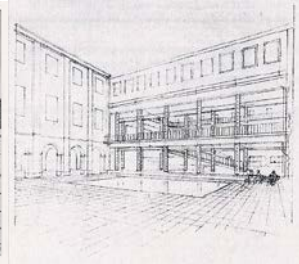
94



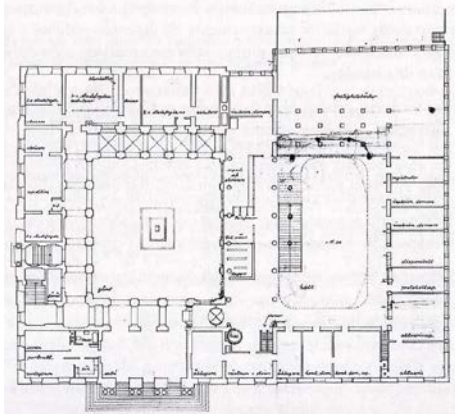
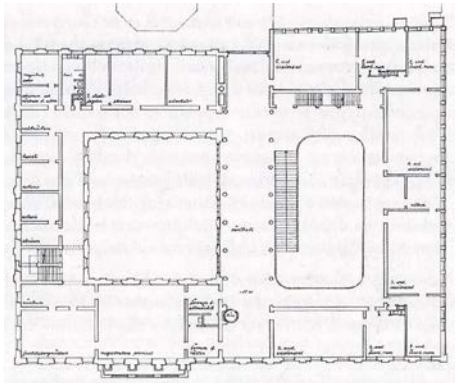
95



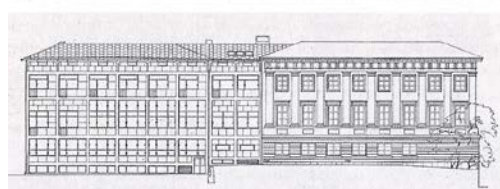
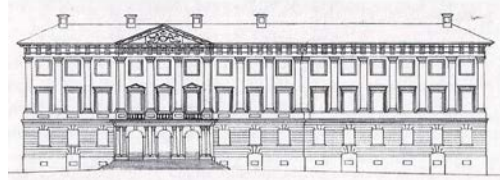
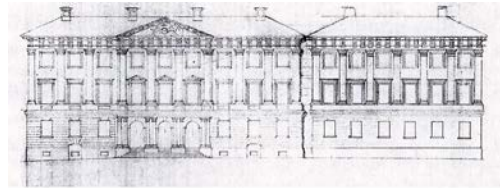
96



97



98



99

92-93. Propuesta de ordenación de la plaza Gustav Adolf 1924: solución monumental que pasa por unificar las fachadas de la plaza.

94-97. El hall de los Juzgados en la propuesta de 1920. / El patio en la propuesta de noviembre de 1924. / El hall en la propuesta de 1925 aprobada para su construcción. / El patio propuesto en 1935.

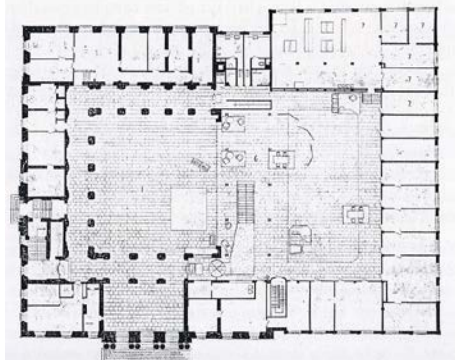
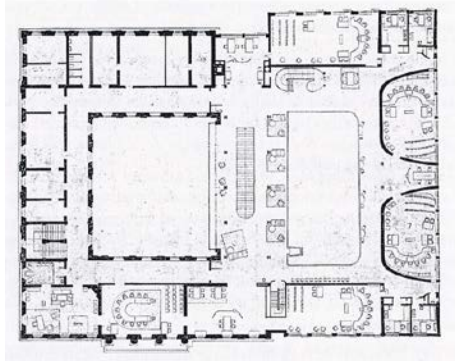
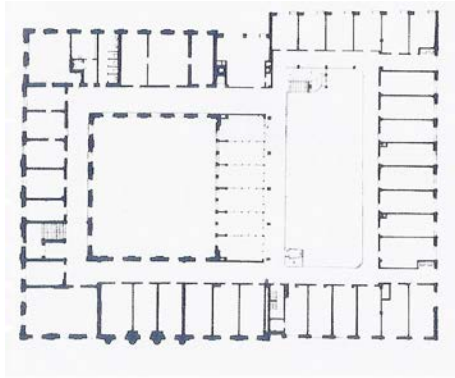
98-99. Propuesta 1934: plantas y alzados alternativos a la plaza (los dos superiores). / Alzados este y oeste propuestos en 1935.

en la terminación de la Biblioteca (1928), en la Exposición de Estocolmo de 1930, punto de inflexión decisivo en su trayectoria, en el edificio de los almacenes Bredenberg (1933-1935) y en los Laboratorios Bacteriológicos del Estado (1933-1937). Cuando en 1934 la municipalidad decide reactivar el proyecto del Ayuntamiento gracias al respaldo económico estatal, el pensamiento de Asplund se ha vivificado, y su arquitectura, sin perder un ápice de la sensibilidad e introspección demostradas, se ha instalado de pleno en la modernidad.

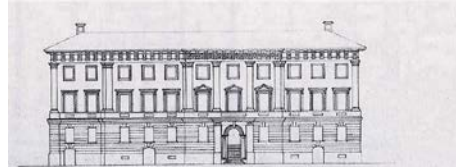
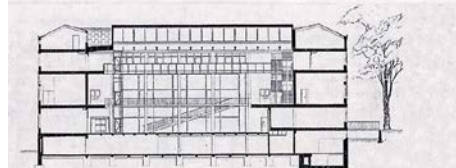
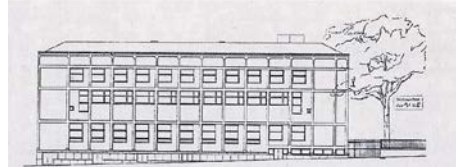
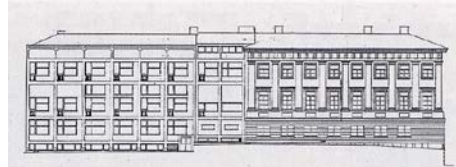
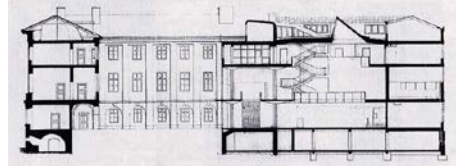
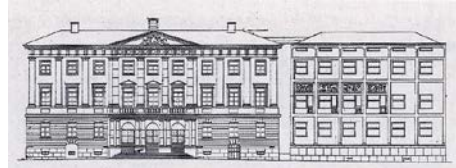
La propuesta de 1934 suscita una ampliación donde las trazas y los elementos de 1925 se han adelgazado, desaparece cualquier viso de impostación y el interior se despoja de toda razón clásica. La solución se ha hecho más liviana, menos plástica; el *hall* y las piezas que definen sus límites adquieren una configuración fluida, abierta; el espacio ahora no se ciñe a la proyección del vacío central, sino que se expande absorbiendo aquello que lo circunda, sumando tímidamente a esta figuración el patio del Ayuntamiento, antes marginal. Las alternativas del alzado a la plaza, ensayos sobre las proporciones del intercolumnio a construir, aún mantienen los caracteres académicos y la frontalidad, y todas a la postre prescinden del segundo acceso; no así el resto de las fachadas de los Juzgados, en los que se intuye una sistemática de huecos y parteluces implacable; pero a mediados de 1935 la mirada renovada de Asplund acaba posándose también sobre los alzados, como era de esperar. Las nuevas fachadas se conforman a partir de una retícula, de baja intensidad, coincidente con la estructura perimetral del edificio, en cuya plementería se insertan centrados los huecos, y donde el único elemento disonante es la manifiesta cubierta, sobrepuesta a la ampliación, y parte integrante de la imagen del conjunto.

Depurada la solución, propuesta fechada en 1936 (para sintetizar), las obras terminan por dar comienzo, prolongándose la construcción por dos años. La cubierta de los Juzgados se escamotea tras el antepecho, y los huecos practicados en los escaques dejados por el armazón bidimensional resistente se deslizan atraídos por la portada histórica, fuerza que se deja sentir en los tres lados del edificio, finalmente un volumen suplantado por los planos que lo precisan. La variedad de matices que reúne la sutil imagen de los Juzgados constituye una avanzada lección de integración arquitectónica, asunto disciplinar aún entonces, entre muchos contemporáneos de Asplund, pendiente de desenlace —falta de consenso incluso, y por tanto sujeto a impugnación—. No obstante, en apariencia, figuran coexistir intenciones encontradas: la autonomía formal que alcanza la pieza de la ampliación contrasta con el zócalo y la composición tripartita de los alzados en altura; o la retícula de fachada, bajorrelieve que trae a la memoria el interior de la Capilla de la Resurrección de Lewerentz⁵³, un bastidor desigual, tratado materialmente como los

⁵³ En el Cementerio Sur de Estocolmo, de Asplund y Lewerentz, los paramentos interiores de la nave de la Capilla de la Resurrección (1923-1925), obra del segundo, se articulan mediante falsas pilastras, que son siquiera un resalte del estuco de acabado, apenas perceptibles de no ser por la presencia de la basa y el capitel.



100



101



102

100-102. Propuesta 1936 (construida): plantas primera, principal y baja, alzados este, oeste, norte y sur, y secciones longitudinal y transversal (de arriba a abajo). / Fachada a la plaza Gustav Adolf.

entrepaños, que más parece un espigado orden gigante tramado con impostas, entre peanas y capiteles cartelados, y bajo un entablamento con su arquitrabe, su friso y su cornisa; o los cuatro ventanales de la sala del tribunal recayente a la plaza, en la planta noble, minuciosamente elaborados, juntos son como un retablo, acercando el deseo a la memoria para lograr salvar la hendidura ciega y adusta que separa la ampliación de la rehabilitación, quebrando las «simetrías» de los Juzgados, pero recomponiendo la unidad y las proporciones del frente acabado. Y sin embargo no hay contradicción que valga en todo ello, no es este el resultado de un hacer conservador y tampoco extravertido, sino el reflejo de un trabajo perseverante y atento, desprejuiciado, sobre la forma articulada, instrumentado por la experiencia y el conocimiento intransferibles de Asplund.

Si el exterior de los Juzgados es un ejercicio caligráfico de alto nivel, el interior es un magnífico recordatorio del origen doméstico de la arquitectura, sin importar su destino. El *hall* (sala) se identifica con el lugar primitivo del fuego en la tradición medieval anglosajona: un espacio de estancia única, de cierta altura, con una cubierta ligera de carpintería armada, iluminado cenitalmente, inicialmente sin cancel, con un estrado y un atillo, y el hogar en el centro. Asplund, que gusta de proyectar la atmósfera ideal que ha de rodear al usuario en sus menesteres, sensible en este caso a la aflicción e inquietud de aquellos que precisen asistir al edificio⁵⁴, obra en Göteborg la ilusión de la casa solariega, una recreación funcional y simbólica de la condición de habitar, tangible a través del confort (bienestar, comodidad) que se procura en todos los órdenes.

Patio y *hall* son uno solo por vez primera; los distingue únicamente un umbral intermedio: el acristalamiento, tornado en fanal de luz corpórea, se deshace en múltiples hojas, reales y virtuales, derechas y tendidas, ganando profundidad, dando lugar en su seno a situaciones y espacios diferenciados; es sensible a la escala de las fachadas porticadas del claustro, de las que abstrae su despiece; e incorpora en su espesor una tribuna, con una dócil estructura, y una escalera rampante, para movimientos ralentizados, promoviendo la recuperación de la dignidad y la significación de la planta a cota del patio, aproximación que no sucedía desde el edificio de Tessin.

Como ya ocurriera antes en otras obras de Asplund, en mayor medida en el Cine Skandia (1922-1923) y en la Biblioteca, la cubierta de los Juzgados adquiere connotaciones ilusorias. La envolvente que techa el *hall*, incluidos los paños interiores de la planta de oficinas, se desmaterializa, tiende a desaparecer, metáfora alusiva a un dosel celeste⁵⁵, añoranza acaso de lo visto y vivido en su viaje mediterráneo de 1913⁵⁶. Siempre, en estos

⁵⁴ Respecto a esta actitud, ver el texto de Carl-Axel Acking, colaborador del estudio de Asplund a mediados de los años treinta, «Artista y profesional. Ojeada a los últimos años de Asplund», incluido en Claes Caldenby y Olof Hultin (eds.), *Asplund*, pp. 17-21.

⁵⁵ Esta cuestión, recurrente en Asplund, es estudiada en profundidad por Elias Cornell en un artículo de 1961 publicado en *Arkitektur*, n.º 5, titulado «El cielo como una bóveda» (el texto en español puede consultarse en Hakon Ahlberg, *Gunnar Asplund, arquitecto 1885-1940*, pp. 73-93, y en Claes Caldenby y Olof Hultin (eds.), op. cit., pp. 23-33).

⁵⁶ Se reproducen a continuación algunos extractos del Cuaderno del viaje a Italia de 1913 de Asplund, recogido en José Manuel



103



104



105



106



107

103. Fachada a la plaza Gustav Adolf en la actualidad.

104-105. Patio exterior y patio interior: espacio continuo.

106-107. Hall con las salas de los tribunales en la planta principal. / Dibujo del Cine Skandia (1922-1923).

casos, suele tener un rol destacado la luz natural, y así sucede en los Juzgados: el lucernario abierto en la cubierta, orientado a sur, permite el paso de abundante luz directa, que por decantación, en ausencia de sombras, vela el espacio en su coronación. El color claro del revestimiento continuo de la segunda planta y del techo, en contraste con la madera de fresno, el encorvado de las esquinas y el matado de las aristas, aparte de consideraciones funcionales, y el volado de las galerías, decreciente además en altura, abundan en esta pérdida de fisicidad como recurso para dar a entender «el cielo como una bóveda».

Para llegar hasta aquí, el tiempo ha obrado lentamente; tiempo necesario que ha propiciado un trabajo de contemplación paciente y exhaustivo, un logro que no debe achacarse sin más a las peripecias acaecidas; tiempo invertido en preservar la obra del consumo inmediato, en hacerla imperecedera; tiempo para huir del tiempo. El Ayuntamiento de Asplund es un exterior para presenciar y un interior para permanecer, y huelga en coherencia, después de todo, hablar de fracturas. Lo que el Ayuntamiento no es en ningún caso, en su condición de obra acabada, es un ejercicio de representación, aunque admita, ahora y siempre, interpretaciones y juicios varios, o quepa prestar atención al detalle; los ideales no se habitan ni construyen ciudad. A pesar de tratarse de una arquitectura de naturaleza artística —toda la obra de Asplund lo es⁵⁷—, aun habiéndola introducido a través de la noción de carácter, el Ayuntamiento finalmente no se representa más que a sí mismo, porque ha encontrado la forma plena atendiendo a su lógica interna, a razones profundas, más allá de estar supeditado a un doble compromiso (lugar y programa), por encima de los referentes manejados, que no son sino meras intuiciones operativas, estímulos para pensar y hacer avanzar el proyecto, desvelando progresivamente el orden articulado (realidad física) que encierra. Por este camino, la obra, cumpliendo su destino, llega indefectiblemente al punto álgido, un momento de acuerdo entre aquello que la obra quiere y lo que debe ser.

No cabe pues, volviendo atrás, distinción tajante entre forma estructurante y forma figurativa. Como si de una paradoja se tratase, la FAU de Artigas, que se desenvuelve en el terreno de la abstracción, da finalmente con una imagen icónica, y por contra, el Ayuntamiento de Asplund, partiendo de planteamientos figurativos, acaba con una hechura abstracta. Tal corolario, rayano en la provocación, permite apuntar que la forma, condición que alcanza y justifica todo arte (hacer) material, siempre es abstracta: cuidando de no

López-Peláez (ed.), *Erik Gunnar Asplund: escritos 1906/1940: cuaderno del viaje a Italia de 1913*, pp. 301, 303, 313, 325 y 339: «El teatro griego es imponente [...]. La clave es el recinto abierto con el cielo encima» (Siracusa, 19 de febrero). «Era el último día de carnaval, con farolillos de colores y figuras cómicas y abigarradas: una gran orquesta en la plaza, el cielo estrellado en lo alto y abajo, a lo lejos, el rumor del mar» (Taormina, 24 de febrero). «Sobre nuestras cabezas un cielo claro y profundo, como yo jamás había visto, con tal tonalidad en su color que constantemente estoy imaginando el cielo como una vasta cúpula pintada de azul» (Túnez, 3 de marzo). «Definitivamente, es una hermosa sensación pasar directamente desde la puerta exterior a este patio abierto con su estanque, impluvium, en el centro, y desde ahí ver el peristilo y su fila de columnas estucadas. El conjunto es encantador y agradable, con todas las habitaciones abiertas a dos patios, al mismo nivel, o como mucho de uno a tres escalones de diferencia» (Pompeya, 19 de marzo). «Y, sobre todo ello, está el cielo, oscuro y sombrío ahora, pero radiante de nuevo con el sol por la mañana» (Perugia, 1 de abril).

⁵⁷ En Asplund, la arquitectura conserva su cualidad primigenia de soporte de todas las demás artes materiales. La arquitectura combina razón y emoción, utilidad y significado.



108



109



110

108. Vista desde Södra Hamngatan en la actualidad.

109. Vista aérea con la rehabilitación y la ampliación concluidas.

110. Las «presencias» de *El sol del membrillo* (foto de rodaje).

abusar indiscriminadamente de la adjetivación de sustantivos y evitando asimilar directamente abstracción a corriente poética, a movimiento artístico, tanto da que la figuración sea objetiva o subjetiva; a la forma entera se llega forzosamente mediante operaciones abstractas, por la economía («régimen o gobierno de la casa»), trayendo (traer, «tirar de algo», abstraer) a la obra los elementos definitorios que cohesionados acabarán por darle cuerpo, plenitud, creando un nuevo organismo (forma orgánica) o cosa, en oposición a «signo», con entidad propia, equilibrado y suficiente, separado del modelo o las ideas que lo impelieron.

Es lo que venía a confirmar Antonio López, que no se siente cómodo dentro del traje del Realismo⁵⁸. La pintura del membrillero tiene entidad per se, su valor no depende de en qué grado sea fiel representación del árbol que está plantado en el jardín; el cuadro merece un juicio estético como problema pictórico⁵⁹, como forma autónoma que despegua y progresa bajo la contemplación del pintor durante su obrar, que se ensancha con la mirada del público que lo recibe, y que puede mudar inesperadamente por los avatares y recovecos del intrincado mundo del arte. El árbol del pintor ya no es ese membrillero que él mismo plantó tiempo atrás; ni se asemejan ni se suplantán, uno y otro árbol son realidades dispares, bien que se interpelan y reinterpretan mutuamente.

Con Erice pasa otro tanto. *El sol del membrillo* fluye; es una cinta de ficción sin una estructura dramática o narrativa al uso, sobre la que hacer descansar formalmente la historia observada. Erice asiste al trabajo de Antonio López, lo filma, monta lo rodado como un documento testimonial, o como una crónica, y lo muestra tal cual se cumple para que el espectador vea, pero sin condicionar su mirada, sin imponer ni sugerir discurso ninguno, en clara muestra de deferencia hacia el público. Podría parecer que *El sol del membrillo* carece de forma o es inaprensible; en ese caso, tocaría hablar de forma implícita, de un cine sin puesta en escena, sin arquitectura, de una obra realizada por un director hipotético; si así fuera, tampoco habría de resultar extraño, tales consideraciones laten en la génesis de la película⁶⁰. Por no haber, no hay ni guión⁶¹, apenas unas conversaciones ocasionales entre Erice y López, sobre la marcha, con leves indicaciones del director sobre los asuntos que podrían surgir en los diálogos o qué compañías habituales cabría que participaran fortuitamente en alguna secuencia, siempre dentro de la cotidianeidad acostumbrada del

⁵⁸ Recuerda Antonio López en un escrito: «A veces Paco [el escultor Francisco López Hernández] me dice: "Yo no me considero muy realista". Y yo le digo: "Pues yo tampoco soy muy realista"» (Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, op. cit., p. 53).

⁵⁹ En el artículo de Joan M. Minguet Batllori, «Una aproximación tipológica a las relaciones entre el cine y la pintura. (La imantación de dos lenguajes: entre la seducción y el rechazo)», p. 54, en la nota 10 que acompaña al texto, se recoge una cita del pintor Fernand Léger, de su libro *Fonction de la peinture* (1920): «El error pictórico es el tema. El error del cine es el guión». Antonio López lo expresa de otro modo: «Tengo muy claro, siempre he tenido muy claro, que aquello que estoy representando tiene que ser una pintura y la lucha se produce en esa dirección» (Antonio López, *Antonio López: proceso de un trabajo*, p. 205).

⁶⁰ Para conocer como se gestó la película consultar Víctor Erice, «Cómo surgió *El sol del membrillo*».

⁶¹ Aquí, es igualmente oportuna la nota 59. En palabras de Erice: «Ahora parece no existir otra cosa que la fatalidad del guión, un protocolo indispensable donde la historia está contenida hasta en sus más mínimos detalles, que a menudo convierte el rodaje en una mera retransmisión o lo lleva —cuando existe la pretensión de la calidad— hacia el academicismo» (Jordi Balló, «Encuentro con Víctor Erice», p. 3).



111



112



113

pintor. Y los protagonistas no solo no son actores profesionales, sino que ni siquiera se interpretan a sí mismos. Como bien titulan los créditos iniciales, la película cuenta «con la presencia de: Antonio López / María Moreno / Enrique Gran [...]»; es cierto que se provoca la aparición de los personajes en pantalla, pero no están actuando, no representan un papel, son «presencias», hablan y se comportan espontáneamente, como lo harían en ausencia de la cámara, lo que dicen y hacen les pertenece⁶².

La forma del filme, por fuerza huidiza, solo se revela tácitamente tras su visionado, primero en la sala de montaje y después en las salas de exhibición, cuando es posible abarcar la obra en su integridad, pues la realización no está predeterminada por concebirse como un camino de conocimiento, cuyo descubrimiento obliga antes a desaprender⁶³, análogamente a como surge la pintura del membrillero. La arquitectura de la película deviene, por tanto, de la naturaleza del relato; es así una forma liberada, vislumbrada gradualmente conforme el rodaje avanza, construida con el sentido y las herramientas primitivos del oficio del cine, a partir de un ámbito deliberadamente interior⁶⁴, en un reducto protegido, sobre un universo compacto de hechos, encuentros y objetos, ordinarios, concretos, necesarios, en íntima interacción, donde la reflexividad inducida, la impostación y la impostura, no tiene lugar a priori: se trata de un fructuoso retiro voluntario en donde cineasta y pintor se confían a la realidad de lleno, sin sentimiento de renuncia en el ánimo, en actitud no indolente de serena aceptación y plácida coexistencia.

Esta aspiración de forma, o voluntad de orden (disposición razonada de las partes y los elementos), en la pintura y el cine compete por igual a la arquitectura. La forma es necesaria e inevitable: la arquitectura, en atención a la preponderancia de su naturaleza corpórea, antes que representación es presencia⁶⁵; la promesa, el contenido, el cumplimiento de una obra se resumen en la forma, síntesis visible —y táctil— del «qué» y el «cómo»⁶⁶. Sin

⁶² Sobre esta cuestión, merece la pena escuchar las sentidas explicaciones de Antonio López en el coloquio del programa de Televisión Española (TVE 2) *Versión Española*, con motivo del visionado de la película, emitido el 16 de noviembre de 1999 (incluido en el disco 2 de la edición en DVD de *El sol del membrillo*).

⁶³ «Para poder saber algo [...], no hay otro procedimiento que el de la ignorancia: no saber de antemano, no saber qué va a pasar allí, pero tener los ojos abiertos por lo que pueda pasar. El que ya sabe no ve» (Isabel Escudero, «*El sol del membrillo*», p. 18). Y Erice lo reconoce: «Para hacer esta película he prescindido de casi todo lo que sabía o creía saber acerca del cine» (Elsa Fernández-Santos, op. cit.).

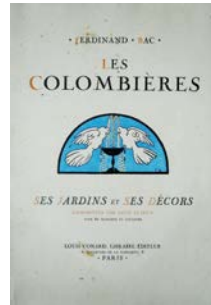
⁶⁴ Intencionalmente, la acción filmada se ciñe al ámbito de la casa-estudio del pintor y a lo que en él sucede a diario relacionado con su actividad: nada se muestra del exterior (a excepción de algunas tomas que tienen un particular significado que ahora no viene al caso) ni de la vida privada del pintor fuera del lugar de trabajo. Esta decisión de centrarse en el proceso pictórico, por lo que tiene de autocontención, al margen de preservar la intimidad de Antonio López y su entorno personal, reporta, de comienzo, intensidad y entereza a lo que se cuenta (que no es otra cosa que el hecho de captar la realidad de la pintura y el dibujo de un árbol, quién es el pintor, qué está pintando y cómo lo hace, y a la vez interrogarse sobre las relaciones entre la pintura y el cine, como medios distintos de alcanzar cierta verdad), es decir, promueve la contemplación y predispone hacia la forma circunspecta que la obra sugiere. La compacidad y hermeticidad del escenario así dispuesto permite preservar el frágil mundo que rodea a la película de las inflaciones de la imagen: un mundo propio, táctil y animado, pero no privativo.

⁶⁵ Por dejarlo dicho, en todo caso el sentido último de la arquitectura, su razón de ser, no es la forma en sí, sino proporcionar habitación, y hacerlo con el decoro justo; todo lo demás es «alta cultura».

⁶⁶ «Admiramos la forma [...]. Aún conscientes de la importancia que tienen las condiciones históricas, culturales, sociales, etcétera, en la definición de las formas de la arquitectura, somos más bien atraídos por sus condiciones materiales, prácticas. Somos atraídos por su trabajo; y éste nos las acerca. Cuando, como arquitectos, hablamos de ahistoricidad de las formas arquitectónicas, entendemos sobre todo esto. Hablamos de apropiación más que nada en el sentido de percibir y compartir la razón práctica de tales formas. [...] Este modo específicamente técnico de aproximarnos a la forma es también el único modo de mantener la forma a la distancia justa» (del artículo de 1983 «Cuestiones de proyecto», en Giorgio Grassi, op. cit., p. 34).



114



115



116



117



118



119



120



121

114-121. Alrededores de la hacienda Los Corrales. / Ferdinand Bac: cubierta de *Les Colombières* y «La puerta con reflejos metálicos», ilustración de *Jardins échantés* (1925). / Palacio del Generalife y Patio de la Acequia. / Barragán: Casa González Luna (Guadalajara, 1928); apartamentos en la plaza Melchor Ocampo (México D. F., 1936-1940). / Cartel de *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel.

riesgo de que se malinterprete, y enlazando con argumentos anteriores, lo enunciado podría expresarse como sigue: la figura testifica la estructura.

Desde finales de los años ochenta del pasado siglo, la arquitectura viene negando la forma —por emplear un eufemismo—. El abandono de la forma, pues esta parece no llevarse en tiempos de ficción y espectáculo, tiene su correlato en arquitecturas, bien ofuscadas por la seducción de la superficie (contenedores sin mercancía, moles de vidrio, pieles sin masa muscular, celosías indiscretas), bien enmascaradas como paisaje (habitaciones sepultadas, topografías habitables), y si no, por antagonismo, de exacerbada retórica, o sea deformes; una suerte de «prevaricación de la forma», aseveraría Grassi. En los casos estelares, cabe hablar hoy de acontecimiento más que de arquitectura.

Frente a la sugestión de tales desplazamientos, contra las aberraciones formales, Rafael Moneo⁶⁷, que reivindica la versatilidad y virtualidad de la forma, su vigencia y dignidad, sin por ello abogar en favor de un mundo figurativo ideal o verdadero, platónico, beauxartiano, irrecuperable y anacrónico, propone reparar en la compacidad, antítesis de la fragmentación⁶⁸, y dar réplica a esas arquitecturas supersticiosas de forma rota, deconstruidas, donde solo la acción, lo fluido, lo inestable, la discontinuidad, lo inacabado tienen predicamento, en la actualidad con pública voz y fama.

Terminada en 1948, la casa-estudio de Luis Barragán (1902-1988), en la calle General Francisco Ramírez, números 12 y 14, en la colonia Ampliación Daniel Garza, en la antigua villa de Tacubaya⁶⁹, hoy un barrio popular de Ciudad de México, ilustra lo que puede haber de entero en una obra cuya progresión, desde su inicio y a través de sucesivas transformaciones (banco de pruebas, laboratorio autobiográfico), deriva hacia una forma cada vez más compacta.

En 1940, tras una breve e intensa etapa racionalista iniciada en 1936, Barragán comunica a su círculo de amigos y clientes la decisión de abandonar la arquitectura («comercial»); quiere dedicarse a la promoción y diseño de jardines⁷⁰, o cuando menos a

**Hacia la
compacidad**

⁶⁷ Rafael Moneo, «Paradigmas fin de siglo. Fragmentación y compacidad en la arquitectura reciente» (adaptación de la conferencia pronunciada en la Harvard University Graduate School of Design en febrero de 1998, y publicada en *Harvard Design Magazine*, verano 1998, n.º 5, pp. 71-75).

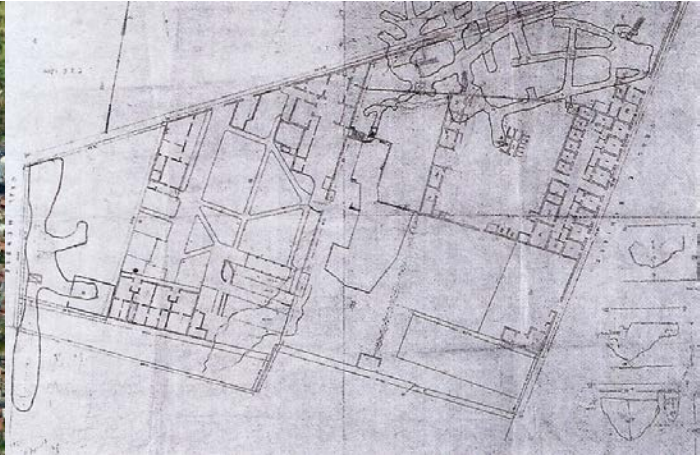
⁶⁸ Muy someramente: la fragmentación como paradigma o condición de la arquitectura moderna es una realidad que tiene su origen en la Ilustración, principalmente en Francia e Inglaterra, y en Italia con Piranesi, como reacción a la unidad y universalidad clásicas (crisis, mezcla de rechazo y añoranza por la idea de totalidad, que lleva a reemplazar mimesis por expresión, arte por técnica, objeto por sujeto, ética por estética), consecuencia del descentramiento del Arte, y por ende del Hombre, su canon en el pasado. Otra cuestión distinta es el concurso del fragmento en arquitectura, en relación con la memoria, en tanto que persistente y operativa, asunto para tratar en otro lugar. (Para conocer con mayor detalle las derivaciones de este cambio ver, por ejemplo, José Ignacio Linazasoro, *La memoria del orden: paradojas del sentido de la arquitectura moderna*).

⁶⁹ En Tacubaya se ruedan, entre otras cintas, *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel y *Amores perros* (2000) de Alejandro González Iñárritu.

⁷⁰ La pasión de Barragán por el paisaje se manifiesta tempranamente, en su infancia y adolescencia, durante las que pasa prolongadas estancias en la hacienda familiar Los Corrales, al sur de Guadalajara, su ciudad natal, en la Sierra del Tigre, donde Jalisco limita con Michoacán. En mayo de 1924, Barragán emprende un viaje a Europa que le llevará durante año y medio por España, Italia, Grecia y Francia: el conjunto de la Alhambra y los libros del polifacético Ferdinand Bac (*Jardins enchantés* y *Les Colombières*, ambos de 1925) dejarán para siempre una huella profunda en el arquitecto. De vuelta a Guadalajara, afronta, entre 1926 y 1929, sus primeros encargos, todos casas donde ensaya lo vivido y aprendido en su viaje de iniciación, en las que se aprecia una clara influencia de la cultura mediterránea de raíz islámica, que Barragán mezcla con la arquitectura popular y rural locales, etapa que se prolonga hasta 1936.



122

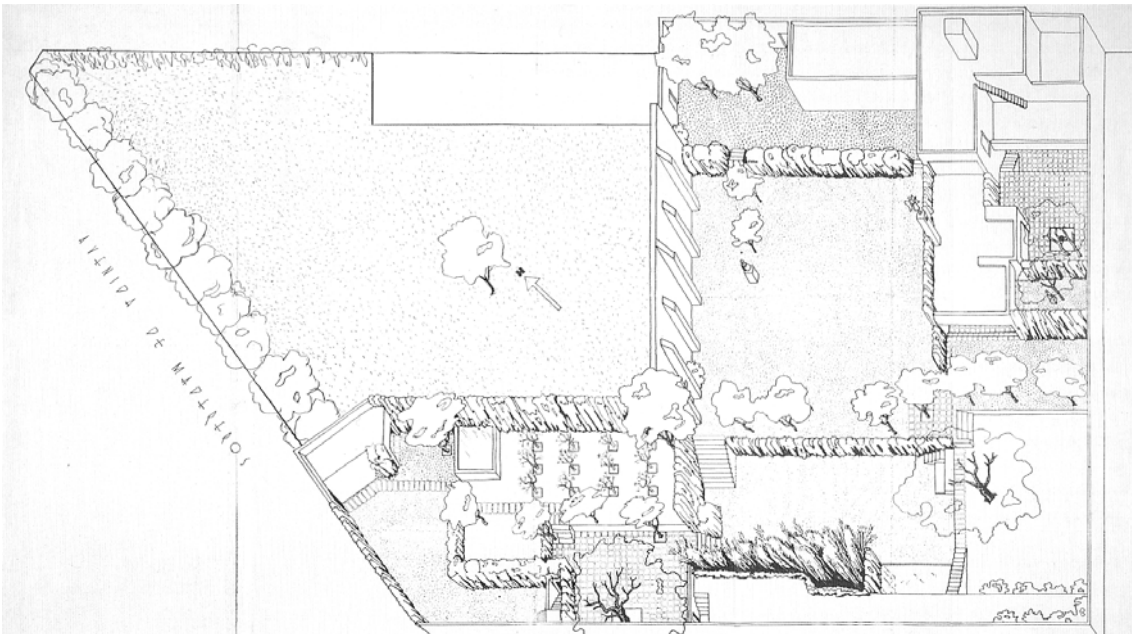


123



124

125



126

122-123. Barrio de Tacubaya (en el centro, protegidas de las vías rápidas por el arbolado, la Casa Ortega y la Casa-estudio Barragán). / Levantamiento del predio de Madereros con las estructuras y las galerías de la antigua mina de arena preexistente (a la derecha).

124-126. Vistas de los jardines metafísicos de Madereros y axonometría de los «Cuatro jardines privados» con la Casa Ortega (1941-1942, antes Casa Barragán).

ejercer la profesión de modo distinto a como lo ha hecho hasta entonces, siempre pendiente de las contingencias de los encargos. Ese año, el arquitecto compra un predio junto a la Calzada Madereros (hoy avenida Constituyentes), en Tacubaya, de algo más de una hectárea; revende algunos lotes y en el terreno sobrante construye, sobre los restos edificados de una antigua cantera de arena, su primera residencia y unos jardines en la trasera, y que en la bibliografía de su obra se conocen como la «Casa Ortega» y «Cuatro jardines privados», en los números 20 y 22 de General Francisco Ramírez, donde Barragán vivirá desde 1943 hasta 1948. En este período, la propiedad es hipotecada, y más tarde vendida a Alfredo Ortega, coincidiendo en fechas con la compra y urbanización del predio El Cabrío (avenida San Jerónimo) y las cerca de 400 ha de terreno de El Pedregal de San Ángel (en este caso, asociado con otros inversores), ambos en la capital, en los que Barragán llevará a cabo tres jardines y un parque residencial privados. De los jardines de Madereros, el arquitecto conservará para sí un prado de apenas 900 m², si bien se asegura los derechos de acceso y luces sobre la antigua finca, en el que construye su casa-estudio, donde residirá hasta el final de sus días.

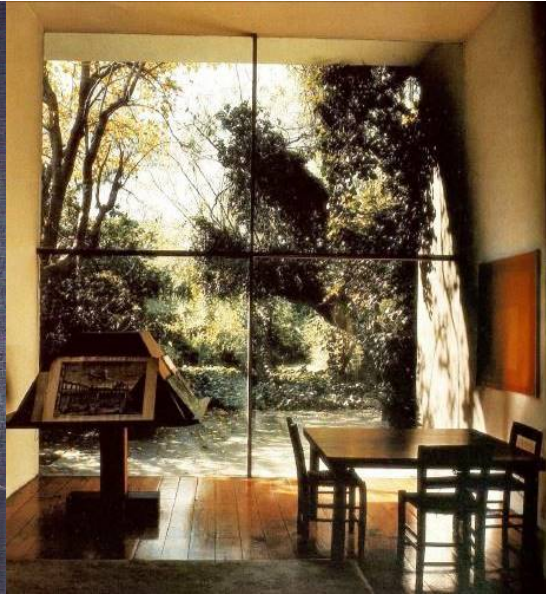
La compacidad de la casa-estudio de Barragán no es evidente en origen, o al menos no es una condición previsible considerando la inmediatez del jardín preexistente, aunque es cierto que está el precedente de la casa Ortega, y antes incluso la serie de casas tapatías. También puede pensarse que su estricto confinamiento se debe a la condición de edificación entre medianeras cuyas fachadas además dan a una calle desfavorecida y a poniente.

En este sentido, lo primero que quizá cabe matizar, en contra de las tesis que enfatizan la imbricación de la casa y el jardín en las obras de Barragán, es la relación que el arquitecto establece entre naturaleza y artificio. En particular, en la casa-estudio, casa y jardín son entidades independientes, absolutas (enteras, acabadas); sus respectivos límites están bien definidos, sin intersecciones; la formalización, en cada caso, obedece a estrategias y expectativas distintas; podría decirse que el jardín acompaña a la casa, o tal vez sea exactamente a la inversa: la casa como un *objet trouvé* más entre los que Barragán gusta diseminar por sus jardines. El jardín es contemplativo; y la casa, un refugio (templo); y aun con todo, se reconocen mutuamente, mostrándose respeto: intercambian miradas disimuladas y se velan en silencio.

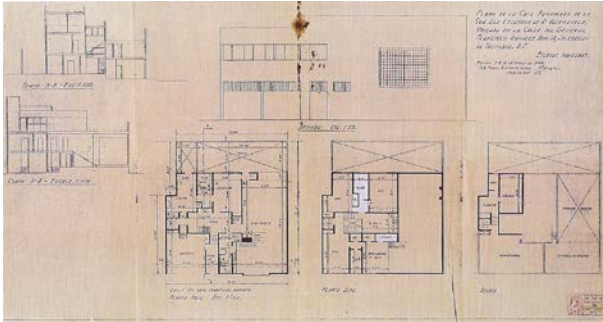
A los principios, el jardín se concibe como una pradera, refinado y conceptual, y la casa es más despejada, su estructura está menos definida, es más abstracta en su configuración. Con el tiempo, el jardín se libera y crece espontáneo; la casa, progresivamente, va colmatándose, encerrándose sobre sí misma: la vida infalible la va cercando; casa y jardín encuentran así, en esta existencia, su sentido profundo, fundacional, la espiritualidad y la naturalidad que les pertenece. La metafísica del jardín, surgida del aprecio de Barragán por De Chirico, se ha trasladado en cierto modo a la casa.



127



128



129



130



131

127-128. Jardín domesticado y jardín cimarrón.

129-131. Versiones iniciales del proyecto. / Fachada a la calle General Francisco Ramírez.

Los planos iniciales de la casa muestran su gestación en la línea de lo enunciado. Los huecos del alzado urbano son todavía generosos, casi desproporcionados: el ventanal de la biblioteca tiene unas dimensiones considerables frente al resto y las estancias de la planta alta recayentes a la calle se enmascaran tras una larga ventana horizontal. El perfil de la edificación es quebrado, la azotea apenas tiene consistencia como planta de uso y los antepechos guardan la altura habitual; la habitación de invitados, en este estadio, es aún una terraza a media planta. Los distribuidores que articulan las piezas son muy elementales y el estar y la biblioteca forman un espacio único.

Después de construida, la casa-estudio, que ha sido concebida también como maqueta a escala 1:1 para servir de muestra en las promociones del Barragán «especulador», continúa modificándose en virtud precisamente de su condición de habitación permanente, en tanto en cuanto la perennidad es un atributo inherente al establecimiento humano. En Barragán, lo perdurable pugna con la existencia, pulso que aboca a la casa a un retrainamiento que es a la vez contención y voluptuosidad: no deja de causar extrañeza la gravedad (densidad y aderezo) que procura el tiempo.

La estructura de la casa, en su compacidad, no es legible de inmediato. Las plantas y secciones, de complejidad entreverada (recuerda el *Raumplan* de Loos), muestran cómo una arquitectura compacta, que trata de encerrar en la mínima superficie el máximo volumen, no resuelta a base de elementos jerarquizados según relaciones compositivas, tipos, *partis* ni diagramas, puede sin embargo albergar un orden intrínseco que la justifique y dote de sentido. Las estrategias comúnmente seguidas para esclarecer esta arquitectura empaquetada concurren también en la casa-estudio de Barragán, pudiendo concretarse discretamente en tres operaciones: la primera consiste en fijar una pieza de referencia sobre la que pivote el continuo construido, que repercuta de manera efectiva sobre la horizontal y la vertical del espacio, que sea visible o se presienta en todo momento; la segunda pasa por prever una circulación regular, complementaria a la principal, que enhebre internamente los cuartos de la casa o los bloques funcionales así dispuestos (arracimar paquetes de habitaciones, por *appartements*, puede ser en sí misma una estrategia a considerar); y la tercera radica en poner en valor la quinta fachada como solución para contrarrestar las restricciones de forma o hacer de la cubierta un plano activo que proyecte las sinergias y coartadas que caracterizan y determinan la obra.

El vestíbulo es la pieza que articula el conjunto de la casa. Se trata de un espacio centrado en planta que se alza hasta la cubierta, con cualidades propias de un *hall*: de una fisicidad rudimentaria para su condición doméstica, se muestra como una oquedad excavada en el interior del volumen: el solado oscuro de piedra volcánica, comparable a andar por la tierra descalzo; la textura sonora de los muros jaharrados, susurro de viejos oficios; las ventanas encaramadas, y los techos alejados, nada de cielos rasos; la luz alta, inaccesible, sobre *Mensaje* (1957), el cuadro de Mathias Goeritz, un radiador de sol dorado; la escalera tallada, de tramos desiguales, con mesetas intermedias a distintas cotas y



132



133



134



135

132. Plantas, alzados y secciones conformes a las últimas intervenciones.

133-135. Hall con *Mensaje*. / Meseta intermedia antes de alcanzar el «Cuarto del Cristo». / Esclusa entre la escalera, la habitación de huéspedes y el tapanco.

parapetos que se comportan como diafragmas, paradas procesionales y estanciales que llevan a distribuidores, a otros cuartos, a más escaleras; los colores de México tiñendo según qué paredes⁷¹, una paleta de estados de ánimo, pintura rupestre, paños de una espiritualidad consonante con las telas de Mark Rothko.

Del desayunador al vestidor («Cuarto del Cristo»), por la biblioteca, sin pisar el vestíbulo. Observando atentamente los dibujos de la casa-estudio, se descubre un hilo íntimo que conecta los espacios interiormente, casi sin interrupción; un recorrido semioculto que en combinación con el *hall* multiplica las relaciones y disyuntivas, transformando la circulación en un dispositivo de visión secuencial, a semejanza de los planos que componen una escena cinematográfica. En el mismo sentido actúan los estrictos distribuidores que aparecen dispersos por las plantas, junto con la serie de paredes, portones y biombo de mediana altura: son recintos contraídos, de superficie reducida y techo anormalmente bajo, dispuestos para dar paso a varias piezas; concebidos para aglutinar y resguardar dependencias con un uso compartido, acercan y ponen distancia simultáneamente, ralentizan las acciones, obligan a hacer una parada: estando dentro, el tiempo se detiene. Son ámbitos que tienen algo de los espacios *poché*, y pueden asimilarse a los «planos vacíos» del cine de Yasujiro Ozu: «evocan situaciones o aspectos que no se muestran explícitamente, o se subraya la importancia de lo que no se dice, de lo que no acontece. De este modo se revelan las huellas de lo ausente»⁷².

La reunión de «aljibes celestes»⁷³ de la terraza constituye en sí misma una entidad, un cuerpo suplementario al de la casa, no su prolongación. La traza de los patios de la cubierta, situados a distintas cotas, de perfiles desiguales, trae a la memoria el plano aéreo de las ciudades islámicas del Mediterráneo. Cada uno de estos pozos elevados es un cuarto sin techo que se proyecta hacia el cielo: la conformación de este supramundo es en extremo matérica, pero sus anhelos no son terrenales; acaso en Barragán, que es un hombre de fe, el hábito de lo concreto, la experiencia extática de la realidad, sea una suerte de penitencia para merecer la gracia divina.

Sentadas las bases de esta arquitectura, Barragán, durante su vida en la casa, ensaya innumerables modificaciones que hacen de esta un objeto cada vez más ensimismado, a poco una habitación encapsulada, cavernosa, industriosamente encajada, cómodamente impenetrable. En el fondo, la casa-estudio Barragán es un sólido de

⁷¹ Al menos hasta 1950, la casa estuvo pintada toda de blanco (Antonio Ruiz Barbarin, «Su casa estudio. Tacubaya, 1948», texto del libreto incluido en el DVD Rax Rinnekangas, *Luis Barragán: casa estudio*, p. 16).

⁷² Del capítulo «Ozu o las huellas de lo ausente», perteneciente a Carlos Martí Arís, *Silencios elocuentes*, p. 30. Sobre el mismo asunto, consultar también el capítulo dedicado a Ozu en Manuel García Roig y Carlos Martí Arís, *La arquitectura del cine*. Para una lectura en clave japonesa de la casa-estudio de Barragán, ver el artículo de Cruz López Viso, «Los valores de la casa-estudio de Luis Barragán».

⁷³ «Pues donde quiera que volvamos la vista, vemos al hombre vuelto a lo divino: en India, Irán, Caldea y Egipto, la vida del hombre sobre la tierra aspiraba a ser copia del cielo. Las ciudades, los templos, la casa misma eran aljibes celestes. Edificar, la actividad práctica entre todas, era, no construir un lleno, sino circunscribir un vacío, un espacio —el patio que subsiste en la casa mediterránea— donde desciende el cielo» (María Zambrano, *El hombre y lo divino*, 2.ª ed. aum., México: Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 99 [Breviarios: n.º 103]).



136



137



138



139



140



141

136-139. Cubierta. / Estancia. / Biblioteca. / Vista de la biblioteca desde el tapanco.

140-141. El «Cuarto Blanco». / Pieter de Hooch, *Una madre despiojando a su hijo* o *El deber de una madre*, ca. 1658-1660.

naturaleza esférica, una envolvente masiva, opaca y densa, sin realces, en torno a un centro: en ausencia de brillo, repele el exterior después de haber engullido todo; de algún modo, la compacidad arrastra una carga de anonimato e indiferencia que conlleva cierta aformalidad figurativa.

Se han apuntado ya indirectamente la transformación de la terraza existente junto al tabanco (*mezzanine*) en dormitorio de huéspedes y la diferenciación de la biblioteca respecto del estar mediante la interposición de un pequeño gabinete o escritorio de tránsito, conformado con tabiques de 2 y 2,50 m de alto, biombo y mamparas (el espacio, con 5,50 m de altura libre, mantiene su continuidad a través de la vigería vista de madera).

En este mismo ámbito, en un inicio, la cristalera que abre el estar al jardín es una retícula de perfiles de acero laminado y vidrio situada en el plano de fachada, con una puerta de salida al exterior incluida en el despiece. Más adelante, esta carpintería de factura industrial es sustituida por cuatro grandes vidrios fijos engarzados en un montante y un travesaño ensamblados en cruz (los perfiles del marco están embebidos en el telar del hueco), a modo de mira, prescindiendo ahora del acceso directo al jardín desde la sala de la solución primera. Puesto que el cierre se mantiene en la misma posición respecto a la fachada, el resultado parece involucrar en mayor grado casa y jardín por la pérdida de materialidad del límite y la consiguiente ganancia de transparencia; sin embargo, en la misma operación, los muros laterales que conforman el estar y delimitan el vano se recrecen hacia el exterior 1,80 m, creando un umbral, antes inexistente, que modifica la manera en que la casa se relaciona con el jardín: el interior retrocede, la casa se repliega sobre sí misma, pone distancia con el jardín, mientras que el exterior se aleja, se detiene afuera, quedando así enfocado, pasando a ser una imagen congelada, una foto fija, cambiante por su naturaleza, pero inmóvil, en definitiva, un objeto apresado para la contemplación.

Más radical aún se muestra Barragán en el estudio. La transformación pasa aquí por negar completamente las vistas sobre el jardín proporcionadas por el gran plano acristalado del taller, levantando en su lugar una serie de muros ciegos que cierran el espacio común de trabajo al exterior. La salida al jardín desde el estudio se resuelve en bayoneta, interponiendo entre ambos un estricto patio lateral de transición celosamente confinado, como una esclusa secreta, con un pequeño estanque y una colección de botijas de cerámica popular: el «Patio de las Ollas».

En general, originales o modificadas⁷⁴, las ventanas de la casa-estudio de Barragán están pensadas desde el interior; recuerdan las soluciones del Gótico por su disposición, y

⁷⁴ En relación con los vanos de las fachadas, hay más alteraciones documentadas, por ejemplo, la elevación de los antepechos de las ventanas del desayuno y el comedor 25 cm al objeto de matizar la visión del jardín desde los asientos situados alrededor de la mesa existente en cada estancia (dato recogido en el informe-propuesta de 2004 para la inscripción de la casa-estudio Barragán en el catálogo de edificios protegidos patrimonio de la humanidad de la UNESCO, p. 76, disponible en línea: <http://whc.unesco.org/uploads/nominations/1136.pdf> [consulta: 25 abril 2014]).



142



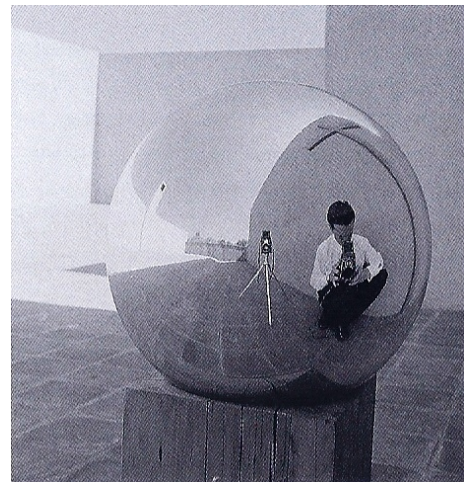
143



144



145



146

142-145. Modificaciones en las fachadas de la estancia y el estudio en relación con el jardín. / El «Patio de las Ollas».

146. Armando Salas Portugal autorretratándose en la cubierta de la casa (hacia 1955).

en cuanto a su concepción y funcionamiento a las ventanas de las casas holandesas del siglo XVII. En su mayoría, son para iluminar y ventilar; muy pocas se proyectan para ver a través suyo. Constan de partes fijas y practicables; existen carpinterías simples y dobles, sin parteluces y despiezadas en parrilla, parcialmente con defensas; los vidrios son transparentes, aunque algunos hay traslúcidos; unas están a la altura de la vista y otras más arriba, hasta cenitales; y se protegen con visillos o cortinas, dependiendo del tamaño, o con contraventanas opacas, de tres y cuatro hojas lisas. A pesar de la elementalidad de la sistemática de huecos de la casa, la atención prestada a cada una de las ventanas hace que se resuelvan todas ellas con la precisión de un mecanismo, sin obviar ninguno de los elementos requeridos desde siempre, y que posibilitan su adecuación y versatilidad. Más que un plan de articulación con el exterior, los huecos insertos en las espesas fábricas de la casa constituyen un compuesto de válvulas, una combinación de esfínteres.

Pero quizá, la modificación que más sorprende en el devenir de la casa acontece en la cubierta. La barandilla de barrotes de madera que da al jardín, sobre el voladizo que protege el ventanal del estar, primero se panela y después se elimina, construyendo en su lugar un cierre de obra hasta una altura de 4,80 m sobre el tablero de la terraza; sobreelevaciones parecidas, hasta los 3 m, experimentan el resto de los antepechos existentes: surgen así nuevos y enormes lienzos que Barragán no desaprovechará. De este modo, la casa, a la vez que completa su hermeticidad, se eleva a lo alto, alcanzando cotas de significación cuya interpretación ya se ha adelantado.

Evidente o no, la condición compacta de la casa de Barragán es segura, y la sucesión de cambios relatados viene a reforzar esta hipótesis. Para estos cambios, el Barragán «publicista», ayudado del trabajo del fotógrafo Armando Salas Portugal, con el que colabora estrechamente desde 1944, sigue un procedimiento que puede emparentarse con el encuadre cinematográfico: Barragán fotografía incansablemente su casa, selecciona cuidadosamente los puntos de vista, se sirve de fotomontajes, prefiere los enfoques localizados, parciales; y a partir de estas imágenes concibe y escenifica las transformaciones que en conjunto caracterizan el género narrativo, episódico, al que obedece la obra.

Marco y encuadre no son términos intercambiables. El marco señala, es un límite impuesto que engalana, aísla y destaca la imagen para significarla: enmarcar conlleva pues un deseo consciente de representación. El encuadre, sin embargo, enfoca sin anular el resto, abstrae del campo de visión una porción de la realidad, centra una verdad y la muestra sin intromisión, ofreciéndola al entendimiento, sin que medie transformación o voluntad estética alguna: «la imagen no cuenta en principio por lo que añade a la realidad sino por lo que revela en ella»⁷⁵. Parte de la entereza de *El sol del membrillo* reside en la compacidad que consigue Erice a través del encuadre, plano a plano; tomas que conjuntadas arman las

⁷⁵ André Bazin, *¿Qué es el cine?*, p. 86.



147



148



149

147. Víctor Erice (primer plano, foto de rodaje).

148. *El sol del membrillo*, secuencia 30.

149. Javier Aguirresarobe (uno de los tres directores de fotografía) y Víctor Erice (cámara fija, foto de rodaje).

escenas, y estas las secuencias, que en orden promueven la forma acabada que logra finalmente la película. Encuadrar, o sea, observar y decidir lo que entra en una toma (ángulo preciso, distancia justa), es «acotar el espacio —porque todo no cabe—, seleccionar su contenido —porque todo no tiene sentido— y determinar su tamaño relativo —pues cada plano ha de tener el que le corresponde [y la duración suficiente], según su importancia, en la "economía" formal de la película—»⁷⁶. La misma diferenciación cabe en el caso de Antonio López y la pintura del membrillero: el árbol se somete a encuadre, pasa a ocupar el centro; la mirada del pintor lo ha liberado de una representación precedera, del lustre superfluo que proporcionaría una visión de marco —si bien su radicalidad puede confundir en un juicio apresurado—.

Claramente, el óleo de López resulta una obra compacta, más allá de la masividad del árbol del membrillo, pero no lo es menos la cinta de Erice. Efectivamente, *El sol del membrillo* es una obra compacta en lo narrativo, por sus restricciones deliberadas de espacio (acotado, teatral) y de tiempo (lineal) y por lo ceñido de su acción; aunque también es una obra compacta en sus aspectos técnicos y formales. La película está rodada con la cámara fija, variando de posición según el plano o la escena, a excepción de un único *travelling* al principio de la secuencia 3, acaso prescindible⁷⁷; abundan los planos medios y los primeros planos, los encuadres frontales, las composiciones simétricas; el tamaño de campo es limitado cuando se filma de cerca la actividad del pintor junto al árbol, y la profundidad es nítida en los planos generales y en la media distancia; la banda sonora concuerda más con los sonidos directos que emite la realidad cotidiana, apuntalando gran parte de lo que acontece, que con la música de Pascal Gaigne, a la que se acude moderadamente para enfatizar momentos álgidos muy precisos (por ejemplo, cuando abandonada la pintura es arrumbada en el sótano de la casa o durante el sueño del pintor, secuencias 15 y 29 respectivamente), y frecuentemente se adelantan a las imágenes para encabalgan las escenas; los interiores, en ausencia de luz natural, siempre tenue y plomiza, se iluminan lateralmente o a contraluz, o se dejan en penumbra, provocando en todos los casos un efecto pictórico acusado; y las transiciones entre planos, escenas o secuencias, resueltas con el positivado y el montaje mediante cortes netos, fundidos en blanco y en negro o encadenados, y a través de «planos vacíos», que aquí también se dan⁷⁸, entre otras cosas para sostener la tensión y condensar el tiempo (acabando la secuencia 9, en un

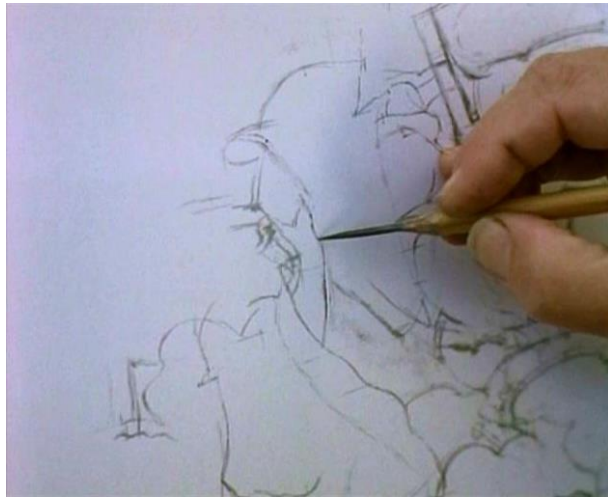
⁷⁶ Miguel Marías, op. cit., pp. 119-120.

⁷⁷ Desde una posición fija, como el pintor contra las picas del suelo, como el caballete que soporta el lienzo, como el árbol erguido sobre el tronco, la cámara solamente se mueve panorámicamente o basculando: reproduce, por asimilación, los movimientos naturales de la vista de un posible espectador de la escena. Erice cita a menudo el recurrente aforismo de Godard «un travelling es una cuestión moral» (Mario Campaña, «Memoria y sueño», p. 24), y expresa sus reservas posteriores sobre el único desplazamiento de la cámara en la película en la entrevista de José Luis Guarner, op. cit., p. 20.

⁷⁸ Los «planos vacíos» de *El sol del membrillo* no irrumpen en el metraje, como en el cine de Ozu. En el caso de Erice, los «planos vacíos» coinciden mayormente con el principio o el final de una toma, cuando los personajes aún no han entrado en la escena o ya la han abandonado, en ocasiones como antesala de un fundido encadenado, y normalmente son repositorios de muchas de las imágenes simbólicas que revela la película.



150



151



152

150. «Plano vacío», *El sol del membrillo*, secuencia 25.

151-152. Grabar con el lápiz, *El sol del membrillo*, secuencia 19. / Dibujar con el buril, *El sol del membrillo*, secuencia 3.

improvisado, cambia la percepción del árbol cuando, a causa del mal tiempo, se le inviste con una precaria pérgola que lo protegerá de la lluvia en adelante, o al comienzo de la secuencia 25, un corto «plano vacío», cargado de elocuencia, muestra un hueco recién cegado por uno de los albañiles polacos que trabajan en la reforma de la casa, con el yeso aún fresco, junto al cual descansa un caballete de pintor, como asimilando ambos oficios).

En cierto sentido, la experiencia de la casa-estudio de Barragán debe ser próxima a la condición de morar un interior labrado: por su fisicidad, por su compacidad, por su gravedad. Probablemente, «dibujar» viene del francés antiguo *deboissier*, labrar en madera, y en origen significa representar gráficamente (esculpiendo, pintando o dibujando) y también labrar (madera). Por tanto, el dibujo se corresponde etimológicamente con el hecho de dar forma, independientemente de la técnica empleada, casi de un modo físico, como un arte de talla, lejos de la componente bidimensional a la que se ha visto reducido tardíamente. Durante los siglos XVI y XVII, el dibujo es considerado superior al color, especialmente entre escritores y en círculos académicos relacionados con las artes visuales, el medio preciso de capturar y representar la forma, por entonces identificada con la geometría del contorno de los objetos —por otra parte, su acepción original y natural en el lenguaje cotidiano, la otras pertenecen a la filosofía del arte—; tanta es la importancia del dibujo, que en los textos de la época, según la lengua, «forma» se escribe con los nombres de «figura» (en latín) y «dibuj» (en italiano): son términos sinónimos⁷⁹. En tal caso, a pesar del esquematismo de los planos, la casa de Barragán es primero una forma dibujada, un espacio esculpido en el tiempo.

El 24 de octubre Antonio López abandona la pintura que había empezado el último domingo de septiembre (secuencia 14): ha trabajado en el cuadro durante veinticinco días. El pintor ha de renunciar al color porque el tiempo no le acompaña, porque en estas fechas ya no puede pintar con sol, que es muy cambiante y no dura nada; la luz dorada sobre los membrillos no volverá hasta el año próximo (ha pasado el veranillo de San Miguel, cuando maduran los membrillos⁸⁰). Dos días después comenzará un dibujo a lápiz del árbol (secuencia 16). La renuncia no es tal; la necesidad crea el «estilo», la técnica es una consecuencia.

A la salida de un *café-tabac* de la *rue* Didot, en compañía de James Lord, Giacometti, viendo temblar las hojas de las acacias de la *rue* d'Alesia bajo el sol de finales de septiembre, exclama sombrío: «Qué bonito», y a continuación murmura: «Deberíamos ser un árbol»; asintiendo, con aire contemplativo, Giacometti parece «absorber la escena con todo su cuerpo». «Hacía un tiempo de mediados de julio». Juntos se dirigen al estudio del

⁷⁹ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, p. 267.

⁸⁰ Popularmente, el veranillo de San Miguel se conoce también como «el veranillo del membrillo». Un refrán asegura que «por el veranillo de San Miguel están los frutos como la miel». Un verso de Claudio Rodríguez, del poema «Incidente en los Jerónimos» (*Conjurados*, Torrelavega: Cantalapiedra, 1958) reza «con el sol del membrillo, el de septiembre».



153



154



155

153. Giacometti con el dibujo de James Lord en el patio de acceso al estudio de la *rue Hippolyte-Maindron* de París (1964).

154-155. López recibe la visita de una profesora de arte china y un intérprete, *El sol del membrillo*, secuencia 18.

artista para una de las sesiones del retrato del mitómano americano, la que hace diez. En plena faena, Giacometti habla absorto: «Todo tiene que salir a través del dibujo. Después los colores son inevitables», «Estoy luchando con la forma», «El dibujo es la base de todo»; su tono es cada vez más desesperado. Aquella tarde, el trabajo no está yendo bien; tal vez, al día siguiente, todo mejore⁸¹.

Antonio López arranca el dibujo como hiciera con la pintura: prepara el soporte, se sitúa en igual posición, fija el centro de la tabla (el tamaño es similar al de la tela), y empieza a dibujar directamente, sirviéndose de los mismos utensilios, con idéntico proceder.

Con el dibujo ya avanzado, el pintor recibe una tarde a dos visitantes chinos, una joven profesora de arte, Fan Xiao Ming, y un intérprete, Yan Sheng Dong (secuencia 18). La conversación que mantienen los tres frente al dibujo desvela muchas de las claves del trabajo de López y el sentimiento que hay detrás. A la profesora le impresiona lo compacta que es la composición: «Bueno, en este caso, y en general, a mí me gusta el orden que crea la simetría, o sea, yo he centrado el árbol en el papel y he situado el centro de la visión en el centro del papel», explica López. «Muchos pintores evitan eso precisamente», replica la profesora, y López insiste: «Pero en mi caso, para mí tiene de esta manera, este árbol, una presencia, una solemnidad, como un ser humano..., al centrarlo en el papel..., y no jugar con ningún tipo de estética del espacio. El personaje se presenta, aquí, de una manera totalmente ordenada en relación con la simetría». Preguntado por los hilos y las señales que hay en el membrillero, el pintor aclara: «Esto me vale para, a partir de esta horizontal y esta vertical [líneas que determinan el centro de lo que ve y del dibujo], ir colocando todos los elementos», y que las marcas indican el descenso de los frutos, por el peso, en el tiempo que lleva trabajando, unos cinco centímetros, y que va corrigiendo el dibujo según avanza: «Voy corrigiendo, yo voy acompañando al árbol siempre. Siempre voy paralelo al desarrollo del árbol». La expresión de asombro de la profesora china no precisa traducción de parte del intérprete.

Ante la pintura, quizá la conversación hubiera discurrido en otros términos. Apareciendo una zona del membrillero suavemente iluminada, la profesora quiere saber si el pintor va a reflejar la luz en el dibujo, a lo que López, con resignación serena, contesta: «No, no es posible. Es en ese sentido un lenguaje muy limitado. Se trata únicamente de reflejar el límite de las formas y, a través del límite de las formas, representar el árbol». «Pero usted terminará haciendo un óleo, ¿no?», dice finalmente la profesora, como si la confesión paciente del pintor revelando los entresijos y el sentido de la obra hubiera calado apenas en su interlocutor, tal vez por la desorientación y el recelo que provocan la evidencia y la honestidad, la verdad irreducible y obstinada.

⁸¹ James Lord, op. cit., pp. 85, 87-88.



156



157



158

156-158. Visita de los matrimonios amigos de Antonio López y María Moreno (la secuencia termina con un plano vacío), *El sol del membrillo*, secuencia 20.

¿Acaso el dibujo es un hacer menor, un arte de valor relativo, un medio preparatorio para enfrentar después una obra de más enjundia, hasta con algo de empaque? Seguramente suceda que el dibujo es de una enorme fragilidad. Con el dibujo ocurre como con el cine en blanco y negro, «que produce una sensación de irrealidad, de sueño; te lleva a un territorio más psicológico que el color»⁸². Para el pintor, «el dibujo es [...] el comienzo de todo. Un instrumento básico en la descripción de la forma»⁸³. El dibujo para López es como para Erice el cine mudo: «El sonido, al igual que el color, existía como posibilidad prácticamente desde los orígenes del cinematógrafo. [...] El cine mudo [...] establecía un elemento de distancia que ponía de manifiesto su capacidad para trastocar el orden de las cosas [...]. Poseía una mirada esencial»⁸⁴.

Cuando, días después, dos matrimonios⁸⁵ amigos de Antonio López y María Moreno, artistas también, acuden a casa de la pareja para desde ahí marchar todos juntos a algún evento que no se menciona en los diálogos, acontece una escena que tiene interés en cuanto al dibujo (secuencia 20). Mientras aguardan que salga el resto, Lucio Muñoz (pintor ¿«abstracto»?) y Julio López Hernández (escultor ¿«figurativo»?) charlan en el patio, junto al árbol, contemplando todo el atrezzo en torno. «¡Qué árbol más maravilloso!», exclama el primero. Ambos advierten de inmediato la profusión de marcas que hay en el membrillero y en los troncos de los árboles circundantes, y reparan en la plomada y en las picas del suelo, y se recrean con la manera de hacer de su colega de oficio, delante del caballete vacío.

Erice filma la conversación con un plano secuencia general, con la cámara fija, eligiendo un encuadre, centrado en el membrillero, que permite la incorporación progresiva de los protagonistas a la acción por el lado izquierdo de la pantalla y con el tamaño justo para que todos quepan, reunidos frente al árbol, hacia el final de la escena. Erice obra como un espectador que asiste inadvertido a una conversación privada, interesado por lo que allí se está dilucidando, por su condición de revelación, con la actitud del que mira y escucha en silencio porque quiere aprender en la sombra, desde la humildad respecto a un oficio que no es el suyo, pero que el director venera:

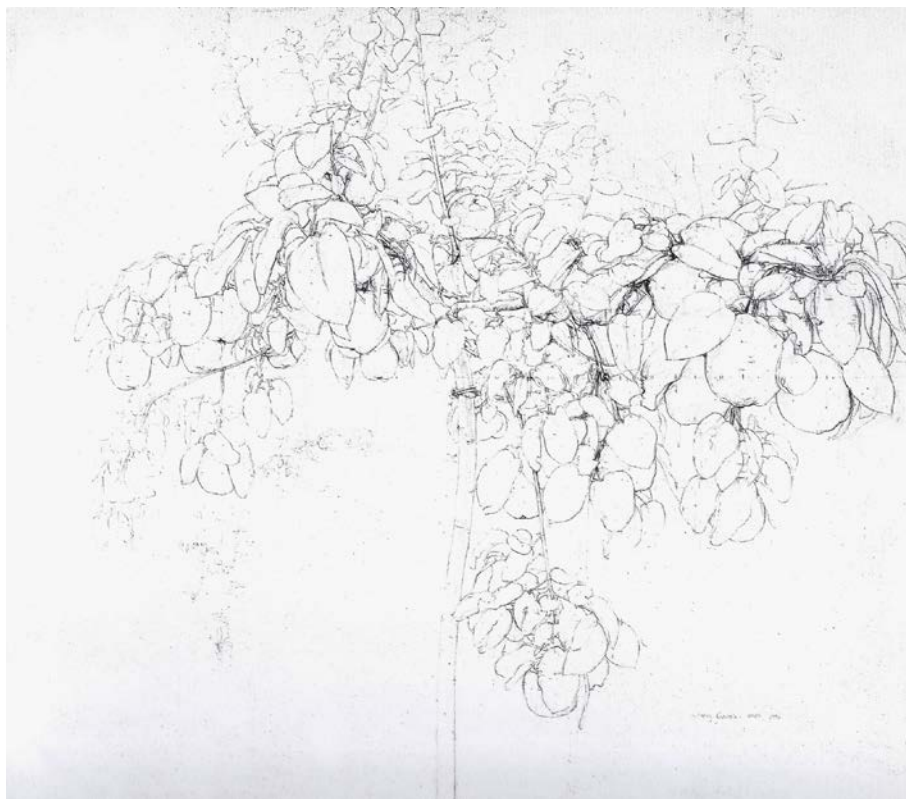
«Fíjate, también en el árbol este ha puesto las... [marcas]» —Lucio Muñoz, con guasa, entre perplejo y descreído—; «Este tiene que ordenarlo todo» —Julio López, afirmando—; «A mí siempre me llama la atención esa obsesión con... con el espacio físico, los centímetros cuadrados. En mí, por lo menos, puede más el sentimiento del color» —Lucio Muñoz, en tono de confesión—; «No, aquí está unido perfectamente el sentimiento y el orden. Parece como si no se fiara» —Julio López, de parte de Antonio López—; «Sí, en el fondo siempre es el sentimiento y el orden. La razón y la intuición siempre van juntas» —Lucio Muñoz, conciliador—; «¿No te importa que se vean los entresijos de la cosa?» —todos juntos alrededor del

⁸² Gloria Otero, «Dibujos de Antonio López. Mis secretos en blanco y negro», p. 20

⁸³ *Ibidem*, p. 22.

⁸⁴ Mario Campaña, *op. cit.*, p. 25.

⁸⁵ Las parejas amigas, cuya relación empezó en los años cincuenta, siendo estudiantes en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, son Lucio Muñoz y Amalia Avia (pintora) junto con Julio López Hernández y Esperanza Parada (pintora). En este grupo falta el matrimonio formado por Francisco López Hernández (escultor, hermano de Julio) e Isabel Quintanilla (pintora). De los primeros, el único que aún sigue con vida es Julio López.



159

159. Antonio López, *Árbol de membrillo* (1990; lápiz sobre papel; 104 x 120 cm; colección particular).

membrillero, Lucio Muñoz provoca al pintor—; «No, no me importa. Son tan evidentes... Es un mapa. Es un mapa del árbol» —contesta a la llana, Antonio López—⁸⁶.

El mapa al que alude el pintor es un dibujo del dibujo, un sostén para garantizar la precisión y el orden y reflejar el paso del tiempo, «una red para atrapar algo»⁸⁷. No es que Antonio López no se fíe (ya se ha explicado antes); la fidelidad es una condición inherente a su pintura, que implica, por una parte, una definición exacta de la forma, economizando y objetivando esfuerzos y realidades, tiene por tanto una componente instrumental, y, por otra, registrar y documentar la brevedad de las cosas, dándoles así visibilidad, perpetuando su existencia, prolongar la intensidad de las emociones que suscita la impresión de un encuentro. Erice lo explica bien en referencia a la película: «Lo principal en esta clase de experiencia es estar allí, atento, y echar la red. No hay ninguna garantía [...]. No existe segunda oportunidad, segunda toma, ya que se rueda un acontecimiento que hemos querido que sea así, de una vez por todas, para siempre»⁸⁸.

El dibujo es una forma de pensamiento, como lo es la escritura; sustancia lo evidente y desentraña lo que está oculto, recreando un todo nuevo, desapercibido o distinto, dotado de estructura inteligible y valor propositivo. La práctica del dibujo saca a la luz cuestiones ignoradas, correspondencias y matices que el puro intelecto o la vista son incapaces de establecer o detectar, como si existiera una verdad insospechada que únicamente pudiera tomar cuerpo a partir del momento en que es dibujada. Es por ello por lo que el dibujo tiene algo de táctil: porque su conclusión presupone una realidad física y porque resulta de una transmisión sensible, un movimiento iterativo de doble sentido entre la mirada y sus razones y la mano que ejecuta.

El trabajo de labra que supone el ejercicio del dibujo es lo que propicia su consideración previa como herramienta de reflexión y verificación, de formalización en suma. El dibujo actúa constatando la oportunidad y el potencial de los sucesivos estadios de una forma perfectible, es una síntesis de concreciones paulatinas sobre las que el entendimiento del artífice puede obrar materialmente hasta construir un argumento esencial, un orden. El dibujo por tanto, a pesar de sus limitaciones, es superior a la mera representación de una figura contorneada; el dibujo es obra en sí mismo, o cuando menos el anuncio de una obra. Así pues, todo dibujo encierra una promesa.

Luego «el dibujo empieza por sí mismo a despojar cualquier representación de todo lo más vistoso y, por lo mismo, pone en mayor evidencia los trucos, las trampas, los

⁸⁶ Extracto de los diálogos de la secuencia 20 de *El sol del membrillo*.

⁸⁷ Antonio López, «Mi visión del arte del pasado», p. 294.

⁸⁸ Jordi Balló, op. cit., p. 3. En uno de sus ensayos, John Berger lo expresa así: «Lo que estás dibujando no volverá a ser visto nunca más, ni por ti ni por ninguna otra persona. [...] Uno tiende a olvidar que lo visual es siempre el resultado de un encuentro irrepetible, momentáneo. [...] La gente suele hablar [...] de la intensidad de ver algo por primera vez, pero la intensidad de ver algo por última vez es, creo yo, superior. [...] Cualquier imagen [...] recoge una apariencia que va a desaparecer» (entresacado del texto «Dibujado para ese momento», en *El sentido de la vista*, pp. 169-171).



160



161

160. *El sol del membrillo*, secuencia 19.

161. *El sol del membrillo*, secuencia 22.

amaneramientos [pictoricistas] con que inevitablemente se "adorna" la realidad para que sea más grata y digerible, más atrayente, aunque no por ello más verdadera. [...] Por naturaleza, el dibujo rehúye lo espectacular. [La pintura] te lleva hacia fuera; [...] el dibujo hacia dentro»⁸⁹. Fernández-Braso, autor de la primera monografía publicada sobre Antonio López, ya destacaba en su texto que «en el dibujo es donde se descubre el pintor, donde queda en cueros, sin artilugios más o menos enmascarados»⁹⁰. En cierto modo, es esta una consideración que favorece al dibujo frente a la pintura, y que muestra la relevancia y necesidad del dibujo en la consecución de una obra entera. «El dibujo es la probidad del arte», sentenciaría Ingres; «el dibujo no consiste simplemente en el trazo: el dibujo es también la expresión, la forma interior, el modelado»⁹¹. Calvo Serraller, yendo al extremo, planteará el siguiente interrogante: «¿Es el dibujo la *verdad* de la representación artística como la pintura es el inventario completo de la *entera* realidad de su aparecer?»⁹². El dibujo es primordial; sea instrumento o fin, desprovee a la realidad de todo aquello que no es consustancial a ella, no atiende a lo cambiante o perecedero, pone al descubierto la urdimbre que la sustenta, las relaciones que la atraviesan; se ocupa del tamaño, de la proporción, de la distancia, de la posición relativa en el espacio, del vacío, del límite de las cosas, con precisión⁹³, todos invariantes o categorías irrenunciables cuando se trata de la forma, porque la emoción viene por añadidura, sin buscarla, que no es posible ni conveniente.

No cabe pues la sorpresa cuando mes y medio después Enrique Gran y Antonio López vuelven a encontrarse, esta vez ante el dibujo del membrillero, que ya está bastante avanzado, y sale a colación de nuevo la entereza (secuencia 22). López tiene a Gran con una caña separando las hojas que no le dejan ver bien los frutos, y le pregunta por el dibujo: «¿Los ves demasiado recargados? Esta parte de acá». Y su amigo, sin descuidar la tarea encomendada, responde: «No, pero no insistas. Yo creo que podrías dar un poco más de entereza... Que esa zona creo que está lo suficientemente trabajada y que a lo mejor luego la asfixias un poco. Yo creo que deberías de terminar las hojas de abajo del dibujo. Un poquito más, quizá, y ya estaba, ¿eh?». Las partes han de guardar un delicado equilibrio, tener su justo relieve para lograr un todo íntegro; y tal cosa solo puede resolverse en el dibujo y con el dibujo, que es el único ámbito real donde el artista tiene control y responsabilidad.

⁸⁹ Francisco Calvo Serraller, «Los dibujos de Antonio López», en Antonio López, *Antonio López: dibujos*, pp. 38 y 40.

⁹⁰ Miguel Fernández-Braso, *La realidad en Antonio López García*, p. 98.

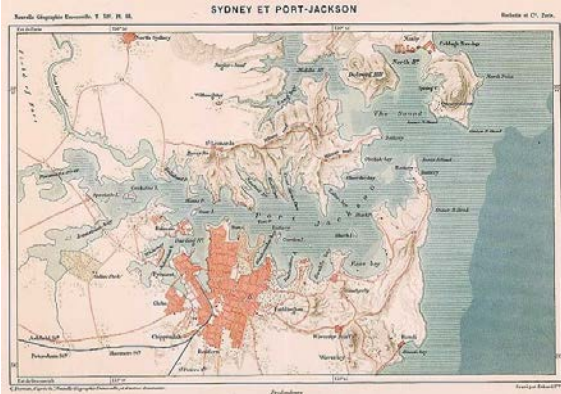
⁹¹ Citado por Calvo Serraller en el texto incluido en Antonio López, *Antonio López: dibujos*, p. 30.

⁹² *Ibidem*, p. 26 (las cursivas pertenecen al original).

⁹³ Antonio López utiliza para dibujar un lápiz de madera con un largo considerable de mina de grafito al descubierto muy afilada; y para borrar se vale de una goma corriente, que maneja con la misma minuciosidad, ayudado de una plantilla recortada de una hoja de papel (secuencia 19). Así puede ver los trazos sin el estorbo de la mano y cuando corrige no se engrasa el soporte; pero también es una muestra de la exactitud con la que el pintor enfrenta el dibujo: idéntico esmero pone López para avanzar que para retroceder: precisión como perfección. Es significativo además que las representaciones de frutales en la obra de Antonio López sean dibujos de línea, sin empleo del claroscuro, pues seguramente es la manera sustancial de acercarse primeramente a una forma arbórea, a su estructura orgánica, como si se tratara del apunte objetivo de una lámina de botánica. (Sobre cómo entiende el artista la profundidad del dibujo consultar Antonio López, *Conversación con Antonio López*, pp. 26-32).



162



163

164



165



166

162. Jørn Utzon, Ópera de Sídney: boceto preliminar, 1956.

163-164. Plano de Sídney, 1879. / Port Jackson desde Farm Cove, 1932.

165-166. Portada de *The Sydney Morning Herald* (30 de enero de 1957) con los resultados del concurso: perspectivas de las propuestas de Utzon, Marzella (segundo premio) y Boissevain y Osmond (tercer premio). / Vista de Bennelong Point en 1956.

Si el dibujo tiene algo de construcción ósea, si unifica un sinnúmero de instantes o fragmentos ínfimos, si es prueba o indicio de una proposición, acaso la obra de la Ópera de Sídney (1956-1973) de Jørn Utzon (1918-2008) sirva para reflexionar sobre estas cuestiones y otros contenidos enunciados.

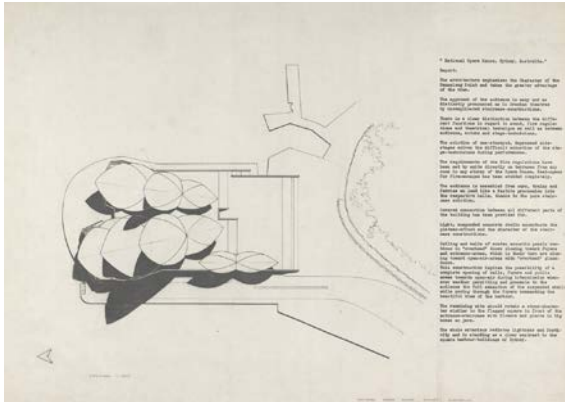
Próximo el final de las consideraciones sobre la entereza, la «soberbia»⁹⁴ pieza de Utzon, por tratarse de un paradigma extremo en muchos sentidos, puede suponer un caso didáctico de estudio que arroje nuevas luces y sombras —combinación indispensable para avanzar— sobre aspectos tratados. Se ha insinuado por ejemplo, sugerido si se quiere, la compacidad como vía de consecución de la obra entera, en oposición a la fragmentación; se ha entrado en la controversia de los caminos de la abstracción y de la figuración; o se ha planteado también si a la forma se llega o por el contrario es una decisión motivada fijada desde un principio. ¿Es la Ópera de Sídney una obra fragmentaria? ¿Puede haber integridad al margen de la compacidad? ¿Es la obra de Utzon mera representación, solo un acontecimiento iconográfico? Y su formalización, ¿es un resultado o un logro?

En febrero de 1956, el estado australiano de Nueva Gales del Sur convoca un concurso internacional para la construcción de la Ópera de Sídney en el que resulta ganadora la propuesta del arquitecto danés⁹⁵. El emplazamiento fijado es Bennelong Point⁹⁶, un pequeño cabo de 2,23 ha, junto al Sydney Harbour Bridge (1932), en Port Jackson, puerto natural en cuyas orillas se asienta históricamente la ciudad, frente al mar de Tasmania. La solución planteada por Utzon destaca con diferencia sobre las del resto de participantes: el segundo premio, concedido al equipo de arquitectos de Filadelfia encabezado por Joseph Marzella, consiste en un edificio único de imagen monumental, organizado en espiral, ajeno a las condiciones y sugerencias del sitio; y el tercero, del matrimonio de arquitectos escoceses Paul Boissevain y Barbara Joan Osmond, propone dos prismas funcionales separados, definidos por la retícula estructural, dispuestos sobre un plano horizontal urbanizado. Utzon, sin embargo, capta hábilmente la esencia del lugar y también la importancia y oportunidad de la convocatoria. Así, el proyecto aúna estas dos condiciones, y lo hace con frescura, con la sabiduría y naturalidad que caracteriza el conjunto de la obra del arquitecto y su pensamiento, como si no cupiera solución alternativa ante su evidencia.

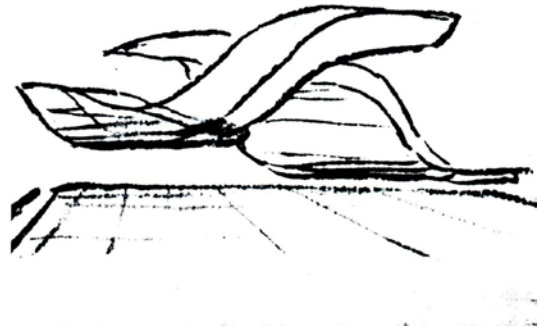
⁹⁴ Ya el jurado, en el acta de adjudicación del concurso, se expresa en los términos siguientes: «Puede ser uno de los más grandes edificios del mundo. [...] Y, precisamente por su gran originalidad, es un proyecto que despertará las mayores controversias» (Jørn Utzon, «Concurso para la Ópera de Sídney», p. 17). Y acertó de pleno en sus dos predicciones.

⁹⁵ El plazo del concurso finaliza en diciembre de 1956, presentándose un total de 233 propuestas de 28 países distintos. El fallo se produce en enero de 1957. El jurado está formado por Ingham Ashworth, Cobden Parkes, Sir Leslie Martin y Eero Saarinen. Parece ser que el voto de Saarinen, que en estas fechas está arrancando el proyecto de la terminal de la TWA en el aeropuerto de Idlewid (Queens, Nueva York), es decisivo en la resolución. Utzon cuenta entonces con 38 años y trabaja en su pequeño estudio de Hellebæk.

⁹⁶ Bennelong Point estaba ocupado en el siglo XIX por una construcción fortificada, Fort Macquarie, un arsenal y puesto de artillería de carácter defensivo. Tras su demolición, al comienzo del siglo XX se construyen en su lugar unas cocheras para el tranvía de la ciudad.



167



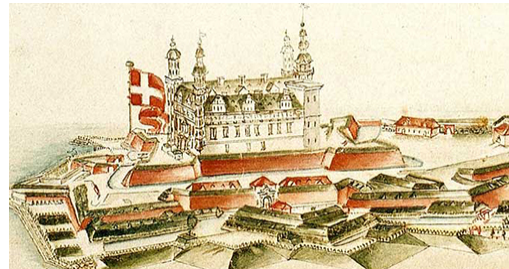
168



169



170



171



172

167-168. Planta de situación (lámina del concurso). / Dibujo de Utzon que sintetiza la idea de la plataforma y las cáscaras de Sídney.

169. Dibujo de Utzon: Monte Albán, cerca de Oaxaca (sur de México).

170-171. Helsingør, junto al estrecho de Øresund (hacia 1580). / Castillo de Kronborg (dibujo de 1733).

172. Dibujo de Utzon: templo chino.

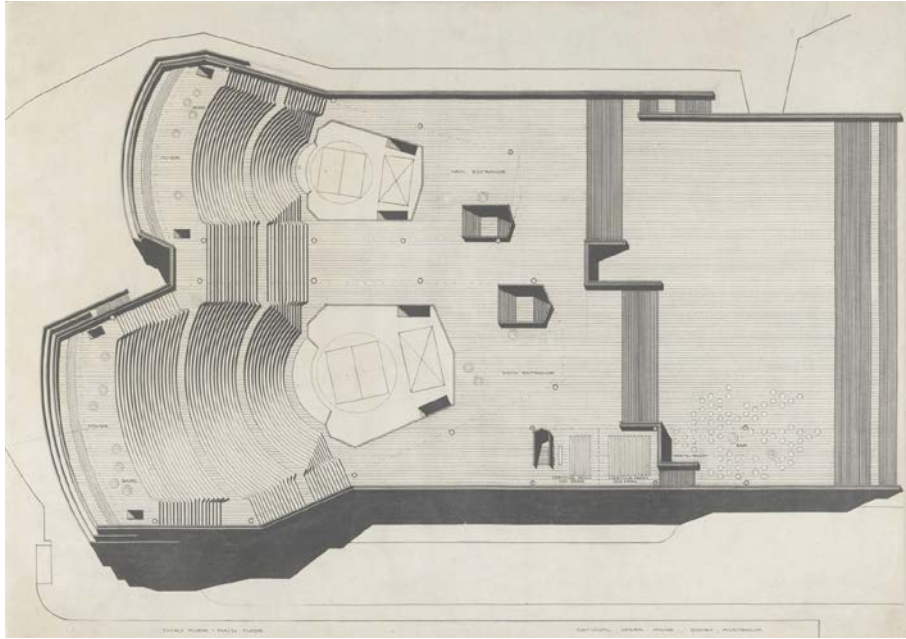
La Ópera de Utzon es un extenso baluarte en que estriban tres naves góticas figurando un velamen. El baluarte es un robusto podio escalonado, con una planta aproximada de 185 x 95 m (17.575 m²) y unos 9 m de altura media, que alberga las funciones auxiliares propias de este tipo de equipamiento. Distintas en tamaño, cada nave se descompone en múltiples unidades de cubierta, a modo de capillas suspendidas, de formas apuntadas, solapadas unas con otras, resueltas con cáscaras ligeras acodadas y contrapeadas entre sí; las dos naves principales sirven a sendas salas, la mayor de conciertos y ópera (2.800/1.800 localidades), y la otra, más reducida, de teatro (1.000-1.100 localidades), ocupando la tercera nave, la menor de todas, una cafetería-restaurante.

La experiencia y los conocimientos desplegados en la concepción y el desarrollo del proyecto de la Ópera son notables; los referentes y las prácticas manejados en cada estadio, en cada detalle, tienen siempre un doble valor, representativo e instrumental, son una síntesis indisoluble entre figuración y abstracción, operaciones (herramientas) ambas que en Utzon acercan la arquitectura a la realidad y a sus destinatarios. En Sídney se dan cita las plataformas y mesetas de los monumentos y el paisaje precolombinos de México, la esbeltez de las catedrales medievales centroeuropeas, la fortificación de Krogen en Helsingør, la implantación de los teatros griegos, la sombra y el trasiego de las mezquitas y los bazares islámicos e hindús, las cubiertas de los templos chinos y la sintaxis de la casa japonesa⁹⁷. Y es que una arquitectura hecha de fragmentos, que no fragmentaria, se justifica en la medida en que esta trata de dar respuesta a un problema complejo, obedeciendo a una comprensión más amplia que pasa generalmente por el reconocimiento y la recreación de las claves profundas del lugar, de la ocasión que brinda una pregunta bien formulada o su reinterpretación atenta. En consecuencia, la fragmentación, en tanto que desintegración, no es en verdad una condición inherente a la obra formalmente constituida por partes diferenciadas, aunque estén dotadas de cierta identidad figurativa cada una de ellas, como en Sídney, sino que tiene que ver más bien con un modo de generar arquitectura imbuido de pretextos conceptuosos o ideologizados, esteticistas o científicistas, proclive al consumo de imágenes, basado en el libre albedrío, movido por inclinaciones mercantilistas, y que gusta de la provocación solapada, instrumentalización que arroja finalmente un saldo espurio, reflejo casi siempre de una vanidad refinada.

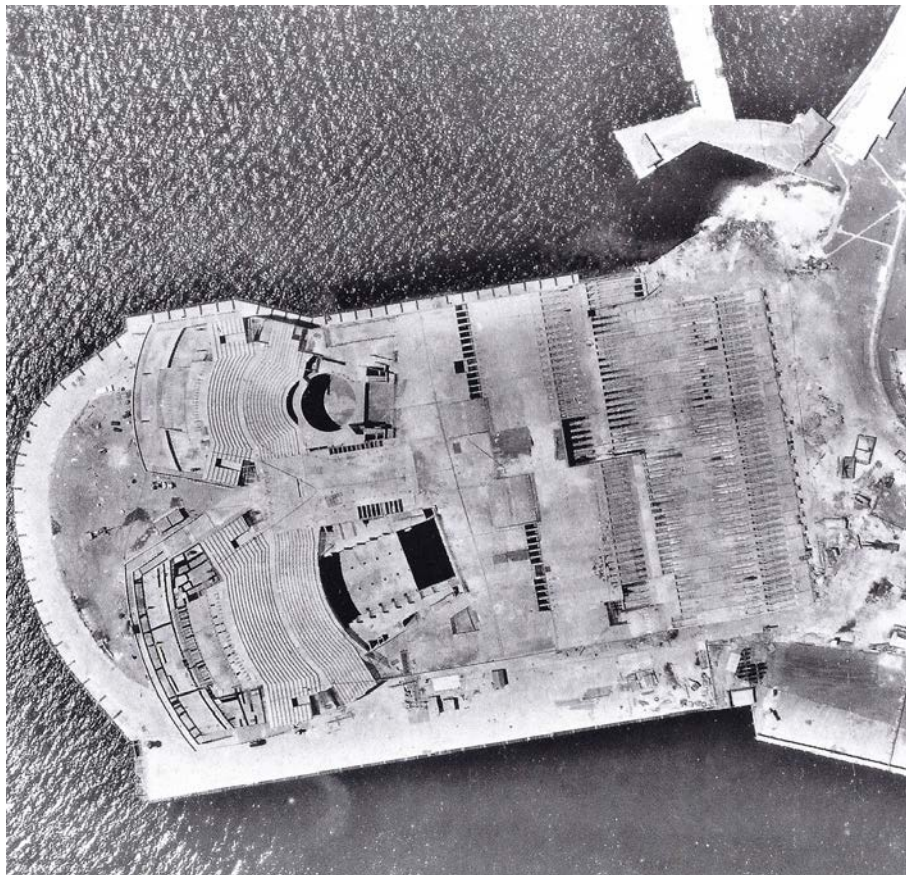
A este respecto, tratando de compatibilizar posturas, de superar disyuntivas, puede ser clarificadora la conclusión de Josep Lluís Mateo en un texto a propósito de la obra de Carlo Scarpa, donde defiende la vía de una «arquitectura concebida como *sistema de fragmentos*»⁹⁸. Frente al esquematismo de una arquitectura sistemática o la dispersión de una arquitectura fragmentaria, existe una arquitectura alternativa conforme a partes

⁹⁷ Utzon realiza algunos viajes decisivos que influyen para siempre en su manera de entender y hacer arquitectura: 1947-1948, Europa y Marruecos; 1949, Estados Unidos y México; 1957, China, Japón y Nepal; 1959, Isfahán (Irán); 1971-1975, Hawái. Consultar el texto de Utzon «Plataformas y mesetas: ideas de un arquitecto danés», recogido en AA. VV., *Jorn Utzon*, pp. 9-11 (artículo publicado por vez primera en *Zodiac*, junio 1962, n.º 10).

⁹⁸ «Sistema y fragmento», en Josep Lluís Mateo, *Textos instrumentales*, pp. 15-16.



173



174

173. Planta de la plataforma (lámina del concurso).

174. Plataforma en construcción.

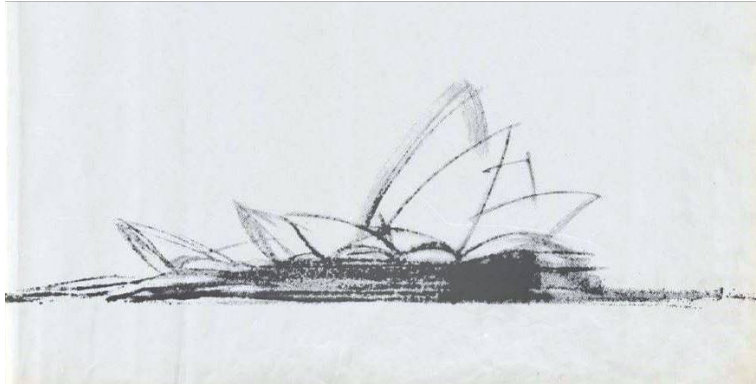
articuladas bajo un orden —en rigor, siempre ha sido así—, un orden que no lamine la especificidad y la vitalidad de las partes, que dé cabida a «la construcción de la forma a partir de la experiencia sensible y no [solo] de la abstracta definición intelectual. [...] Esta estrategia de acercamiento a la forma desde el fragmento, desde la cualidad de las partes, [es precisamente] aquello que en sus mejores momentos tiene que garantizar la estructuración unitaria del objeto»⁹⁹.

A diferencia de Scarpa, Utzon no se ensimisma en el fragmento; sus llamadas a los orígenes, a la historia, a otras culturas, ciertamente responden a un mundo personal y simbólico que hace de Sídney un escenario de mitos y ritos, aunque cabría hablar antes de apelación, pues se acude al pasado y a sus autoridades para dirimir el presente (continuo), y además la traducción formal de todo ese material dentro del proyecto es de sobra depurada. Esta memoria sin tiempo, obrante, permite entender la Ópera, en esencia, como una acrópolis moderna rasa al mar. No se trata de una imagen infundada, por más que sea recurrente: Utzon construye a la entrada de la bahía de Sídney un ágora topográfica, una nueva geografía cívica para ver y dejarse ver —en lo que antaño fue un bastión vigilante y visiblemente disuasorio—, un lugar por tanto para el encuentro y la representación. Sobre la plataforma, cuyas cotas hay que ganar progresivamente, las piezas dispuestas lo hacen a la antigua, descentradas y ladeadas, fuera de eje, deslizamientos que intensifican y multiplican las relaciones de unas con otras, sin perder individualidad, encajadas en una rica variedad de perspectivas, espacios intersticiales, recorridos, umbrales: una danza de escalas, de hitos y escenas. Para que el fragmento tenga cabida en la obra debe haber antes entereza.

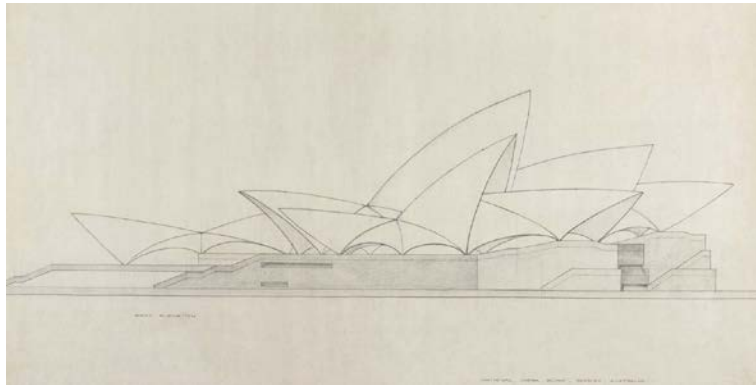
Podio y cubiertas se justifican mutuamente, y de ahí que formen un conjunto entero. La rotunda presencia de la plataforma, su estricto apego a la tierra firme, somete el vaivén orquestado de las cáscaras a un orden superior estable en la misma medida en que la verticalidad y la plasticidad de las cáscaras refuerza la horizontalidad de la plataforma y su pertinencia. Lo que parecía una fragata de tres palos zarpando de puerto ha resultado ser tres carabelas varadas en la orilla.

Siguiendo los términos de la discusión, podría llegar a plantearse la siguiente interrogación: ¿son las cubiertas la pintura y el podio el dibujo? Las cubiertas de los auditorios y la cafetería-restaurante son las piezas que gozan de mayor popularidad por su expresividad y audacia, tanto entre arquitectos como entre profanos en general. Pero quizá sea el podio el elemento realmente definitorio y decisivo del proyecto de Utzon; cabría afirmar incluso que el podio es una obra en sí misma. Cuando se observan las imágenes aéreas de la plataforma en construcción, la presencia y el impacto de lo ejecutado es tal que lleva a pensar inexorablemente en un espacio o lugar acabado, íntegro, susceptible de ser

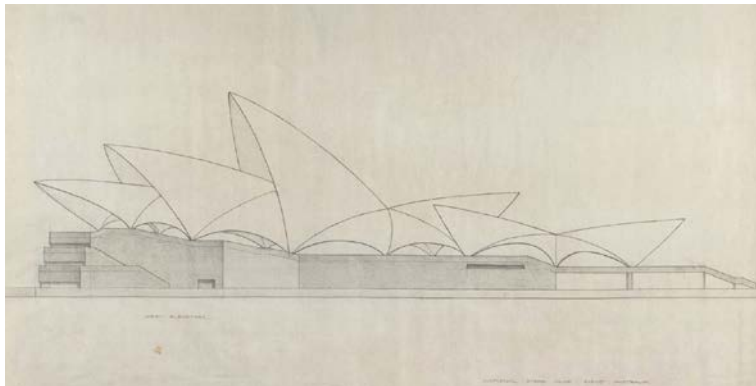
⁹⁹ *Ibidem.*



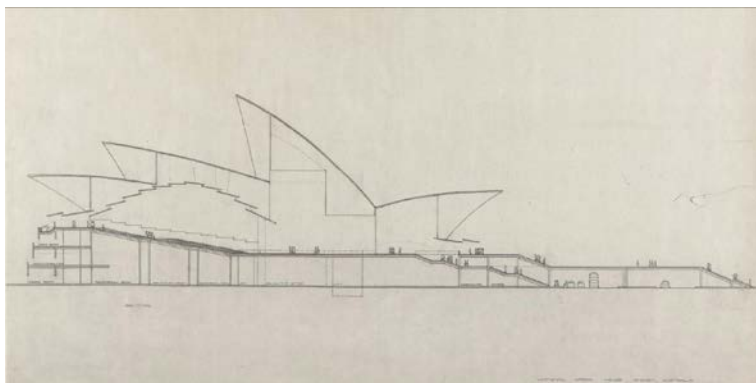
175



176



177



178

175-178. Dibujo recogido en *The Red Book*, editado en 1958. / Alzados este y oeste y sección longitudinal (láminas del concurso).

utilizado desde este momento en las condiciones en las que se encuentra; como si halladas en buen estado las ruinas de una civilización milenaria, se decidiera seguidamente levantar unas cáscaras accidentales, contingentes, solo por mejorar someramente las posibilidades de utilización de la estructura preexistente aún válida.

Los dibujos que Utzon presenta al concurso son elocuentes. El boceto inicial más elaborado que explica la propuesta, incluido en *The Red Book*¹⁰⁰, es un dibujo a carboncillo que muestra unas cubiertas trazadas tenuemente, con gran libertad, sobre un sólido podio en sombra, como pétalos asomando de un canastillo. Se trata seguramente de un pequeño dibujo ampliado reprográficamente, lo que le otorga una claridad y una consistencia inusual en un esbozo, pareciendo contener el proyecto en su totalidad, desde los aspectos más intuitivos hasta su fisicidad última.

A pesar de la volumetría escultural de la solución, Utzon confía su definición a unos dibujos de planta, alzado y sección. Las cáscaras del concurso, que son a la vez cubierta y pared, se representan sin acristalamiento de cierre ninguno, evidenciando así su concepción como elementos de carácter liviano para resguardo del espacio prefigurado por la plataforma, casi provisionales. El dibujo que refleja entonces la esencia del proyecto, que informa de la verdadera aportación arquitectónica de la intervención, es la planta de la plataforma: en la planta está contemplado todo, y de ahí derivan las restantes estrategias. De hecho, el podio varía poco a largo del proyecto; su conformación, sus dimensiones y cotas, su materialidad, están listas en pocos meses con mínimas modificaciones, y la obra comienza precisamente con la ejecución de la plataforma, siendo que las cáscaras están todavía en discusión. Sin embargo, el perfil de las cubiertas de las naves se fija primero a sentimiento, y se dibuja a mano alzada, enderezando de este modo a voluntad la forma de las cáscaras a la geometría natural buscada, aunque a continuación deba alterarse en fases sucesivas por exigencias estructurales y constructivas ineludibles. La Ópera es una pugna abierta entre lo táctil y lo visual, patente en la dialéctica del podio y las cubiertas, elucidada en la disciplina del dibujo.

El dibujo en Sídney es garante de la integridad formal de la obra porque actúa como límite de lo posible. No deja de asombrar hoy que una obra de tal complejidad se resuelva con los métodos de la geometría descriptiva, en el ámbito del sistema diédrico. Frente a otros tipos de representación, el dibujo bidimensional no es una técnica de mercadotecnia, es una «maquinaria» a restituir, más en la actualidad, que inspira el proyecto y lo desentraña, que le procura la necesaria verosimilitud y precisión para que la obra alcance después su justa realidad.

El cerco que determina el dibujo es suficientemente holgado y no ha de entenderse como una restricción, sino como marco de exploración más allá del cual la racionalidad y la

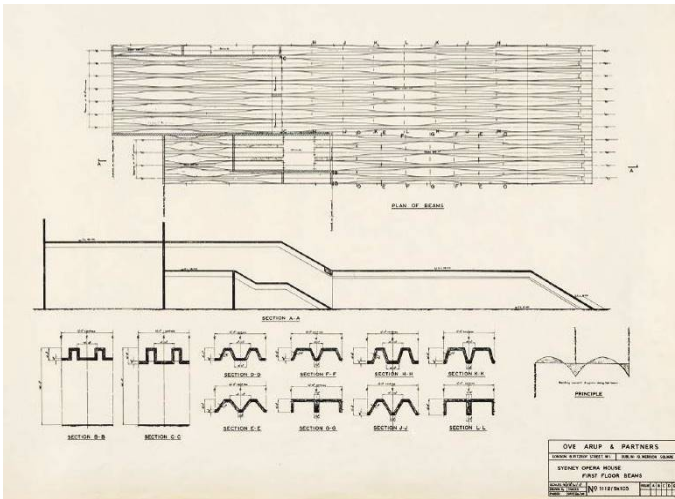
¹⁰⁰ Utzon sintetiza en dos documentos el trabajo de las primeras fases del proyecto: *The Red Book* (marzo 1958) y *The Yellow Book* (enero 1962). El primero desarrolla detalladamente la solución avanzada en el concurso, y el segundo aborda principalmente la problemática de las cáscaras de las cubiertas y el acondicionamiento de los auditorios.



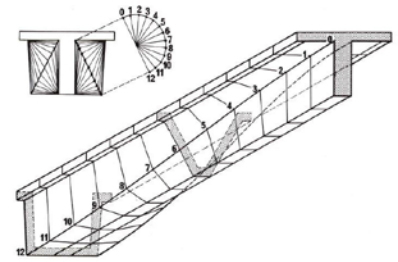
179



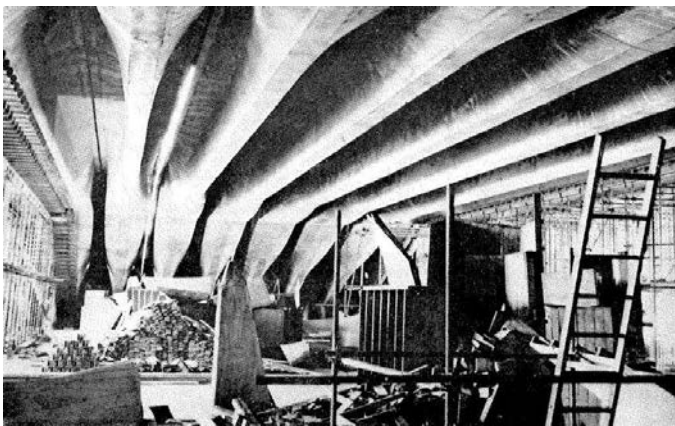
180



181



182



183



184

179-180. Maqueta (estudio de Utzon en Helsingør, octubre 1958). / Construcción naval.

181-183. Proyecto y construcción de las vigas de sección variable de la plataforma (el plano de Arup pertenece a *The Red Book*).

184. Muestra del panel prefabricado (conglomerado de hormigón y granito) que resuelve el cerramiento de la plataforma.

contención quedan en suspenso. En el proyecto de la Ópera, el dibujo demuestra su versatilidad, y en algún caso su fragilidad, adoptando en cada estadio la expresión y el grado más adecuados, de la analogía naturalista a la exactitud de un detalle de montaje. En Sídney es manifiesta la potencia del dibujo como herramienta, que en su elementalidad e inmediatez es capaz de enfrentar y hacer posible una obra de un calibre formal inusitado. Por oposición, sin que sea motivo de complejo, apuntar la máxima de que acaso habría que acometer solo aquellas intuiciones que se pudieran dibujar, de principio a fin, sin recurrir a medios extraordinarios; tal vez entonces, la arquitectura conocida fuese otra.

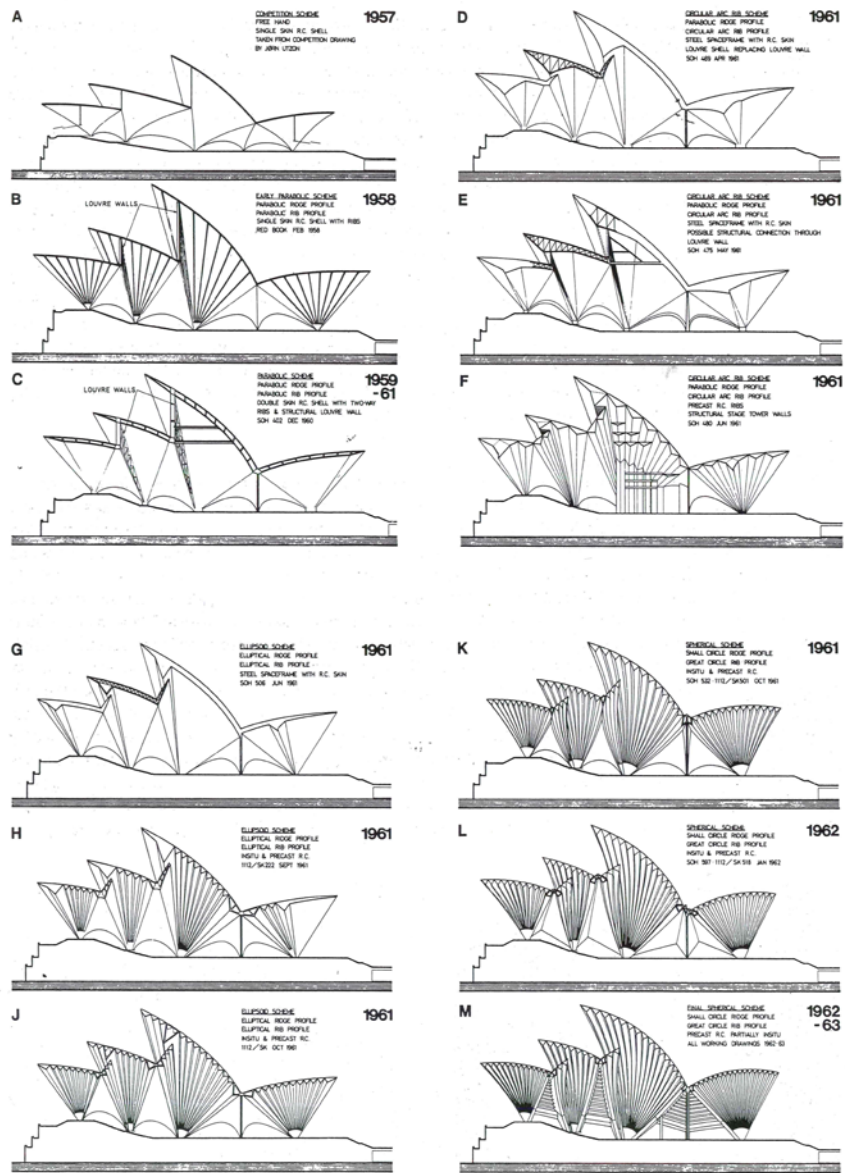
Igual que el dibujo es un filtro, también las exigencias de la materia y su manejo actúan como tal; y en la obra de Sídney esto es algo más que obvio: aquí concurren en un todo desde la cerámica esmaltada hasta la construcción naval¹⁰¹. Una vez fijada la intencionalidad del proyecto, su carácter y su funcionamiento, supuesta la premisa de la viabilidad técnica, el desafío al que se enfrenta ahora Utzon, en colaboración con el filósofo e ingeniero Ove Arup¹⁰², es dar forma material a la Ópera sin traicionar los ideales que la justifican.

Utzon ha imaginado el conjunto claro y luminoso, esencial, donde la construcción directa resuelve la estructura, la envolvente, el espacio, las particiones, hasta los acabados. El podio se resolvería horizontal, sin pendientes, y en su interior no habría pilares, en busca de sencillez y pureza. Las cubiertas estarían formadas por pares de cáscaras acodadas, descansando una sobre otra, concebidas como delgadas láminas de hormigón a la manera de Maillart, Nervi o Candela, de suave curvatura y pronunciada verticalidad, apoyadas puntualmente sobre el podio e independientes entre sí. Todo pensando en la comunión entre forma y materialidad.

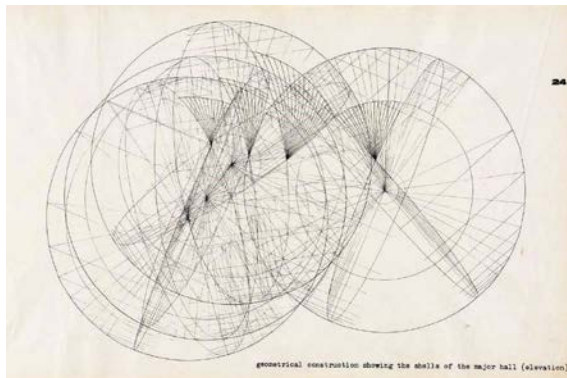
El envite estructural y constructivo está servido. La estructura del podio no presenta relativamente grandes dificultades: el plano de superficie se resuelve con vigas cajón de hormigón pretensado de 40-50 m de luz, de sección variable, en un desarrollo simétrico según la secuencia de formas «U/V/T/V/U», con mayor acumulación de masa en las zonas comprimidas, arriostradas transversalmente para contener los empujes horizontales, actuando como canales de recogida de pluviales y vistas para mostrar la réplica geométrica dada a las solicitaciones y esfuerzos; en planta, coincidiendo con las particiones de uso, se recurre a las pantallas de hormigón.

¹⁰¹ «Mi infancia transcurrió en astilleros. Mi padre era Ingeniero Naval. Construía grandes barcos de acero y yates. A mí me gustaba ir a los talleres. En principio, no había nada que no pudiera hacerse». Utzon se refiere a los astilleros de Aalborg y Helsingør (declaraciones recogidas en Jaime J. Ferrer, *Jørn Utzon: obras y proyectos*, p. 12, cita procedente del artículo «Royal Gold Medallist 1978. Jørn Utzon», *RIBA Journal*, October 1978).

¹⁰² Ove Arup (1895-1988) nace en Newcastle-upon-Tyne, hijo de diplomático danés y madre noruega. Educado en Alemania y Dinamarca, se gradúa primero en Filosofía y Matemáticas por la Universidad de Copenhague y después en Ingeniería por la Universidad Técnica de Dinamarca. Tras su titulación trabaja en Hamburgo para la firma danesa de ingeniería Christiani & Nielsen, siendo trasladado a las oficinas de Londres en 1923 en calidad de jefe de proyectos. En 1933 colabora con Berthold Lubetkin en Highpoint 1. Con su primo Arne, crea en 1938 Arup & Arup Ltd., una empresa de ingeniería y construcción. Y en 1946 funda la firma de ingeniería que aún lleva su nombre. En cuanto a Sídney, tras la resolución del concurso, Arup es contratado directamente por las autoridades australianas como consultor independiente, seguramente recomendado por Sir Leslie Martin, para colaborar con Utzon en el proyecto de la estructura.



185



186

185. Evolución de los modelos estructurales de las cáscaras de las cubiertas (Ove Arup & Partners).



187

186-187. Dibujo (*The Yellow Book*, 1962) y maquetas definitivos que explican la geometría de las cáscaras a partir de la esfera.

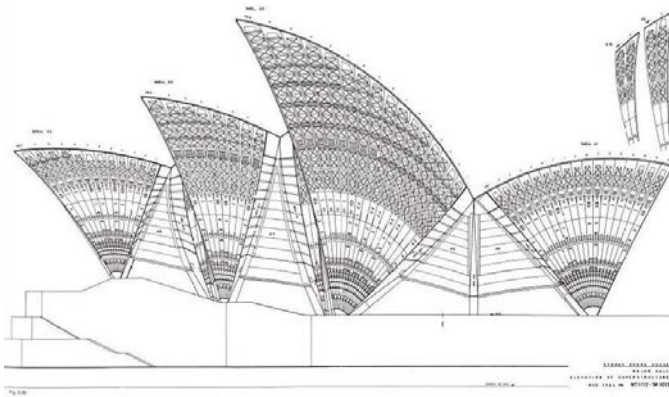
Sin embargo, en cuanto a las cáscaras de hormigón de las cubiertas, Arup ve de inmediato que el tipo estructural intuido por Utzon no es el más conveniente por inestable. Las primeras determinaciones pasan por hacer que las cáscaras trabajen en conjunto para su equilibrado y atenuar su afilado perfil gótico por no seguir la línea de empujes (las cargas muertas provocan momentos considerables). Y de otra parte está la geometría de las cubiertas, que debe ser concretada para su modelización de cara al cálculo, y aún más importante, para su puesta en obra.

Las alternativas estructurales manejadas por Arup y Utzon a partir de este momento se suceden sin que ninguna se demuestre totalmente satisfactoria, pues se trata de preservar la imagen y los criterios que han guiado el proyecto desde el inicio, y en esto Utzon va a mantenerse firme¹⁰³. La primera opción, recogida en *The Red Book*, sugiere reforzar las cáscaras, que han adoptado un trazado parabólico, con nervaduras y solidarizar las cubiertas a distinto nivel mediante una celosía resistente que ocupe el vano existente entre ellas. La geometría va cambiando de un sistema de paraboloides elípticos a otro de parábolas cúbicas y después a elipsoides, sin que esto afecte a la forma significativamente, se trata solo de simplificar los cálculos. Entre tanto, surgen diversas soluciones estructurales: resumiendo, un tipo basado en el empleo de dobles láminas de hormigón, otro igualmente de doble hoja con cerchas metálicas intermedias, y por último una variante decisiva donde por primera vez las láminas son sustituidas por un abanico de costillas de sección triangular, desapareciendo también los muros en celosía, pues en su lugar se prefiere añadir un par de cáscaras invertidas de menor tamaño para contrarrestar el vuelco de las cubiertas simples.

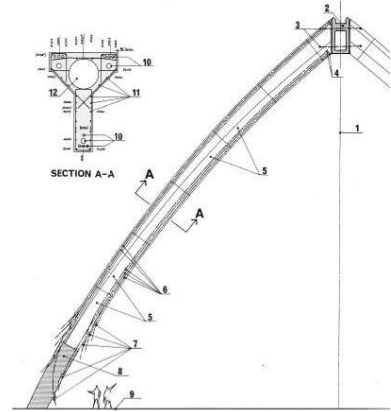
Tras este hallazgo, la solución definitiva ya está muy cerca. A Utzon no deja de inquietarle la definición geométrica de las cáscaras y el modo en que han de ejecutarse. En las opciones anteriores, las geometrías empleadas no son primarias y la construcción que se adivina combina partes de obra realizadas in situ con otras prefabricadas: por el número y diversidad de elementos requeridos, la coherencia formal de la propuesta arquitectónica permanece en cuestión.

The Yellow Book recoge estos tanteos y la solución finalmente adoptada; entre una publicación y otra pasan cuatro años, tiempo de maquetas, laboriosos desarrollos gráficos, interminables cálculos, prototipos a escala real y ensayos de laboratorio. Utzon da en la clave cuando repara en que la geometría que están buscando se corresponde con la de una esfera: utilizando triángulos esféricos, las costillas de las cáscaras, los meridianos de la figura, serán idénticas, fáciles de asimilar, trazar y moldear. Con esta solución, las

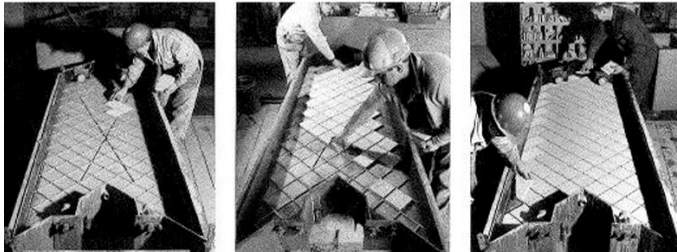
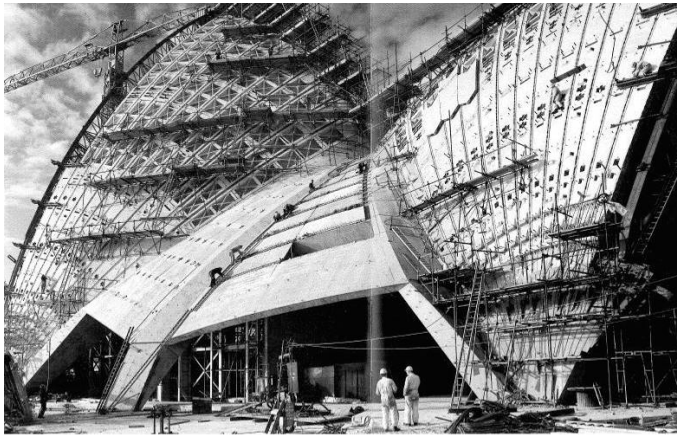
¹⁰³ Las reflexiones de Arup acerca de la estructura de la Ópera pueden seguirse en su artículo «La Ópera de Sydney», en *Cuadernos Summa·Nueva Visión*, febrero 1969, n.º 18, pp. 24-31 (publicado originalmente en *Architectural Design*, marzo 1965).



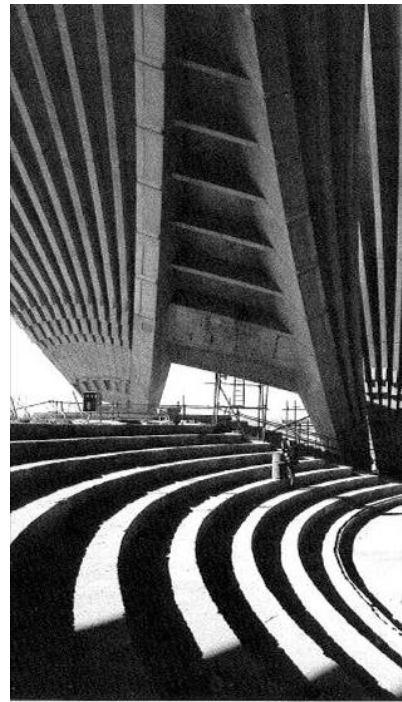
188



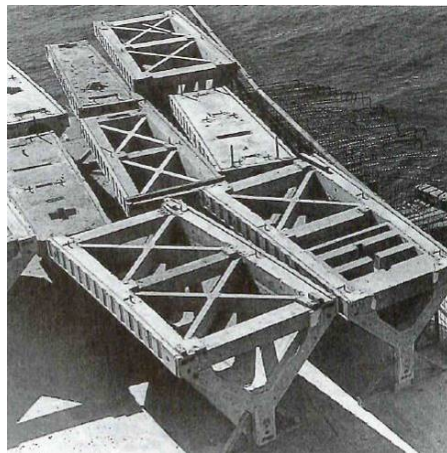
189



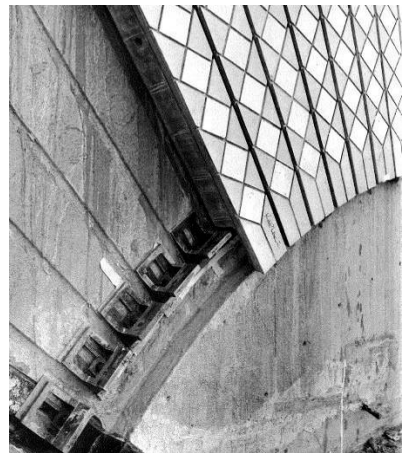
190
191



192



193



194

188-194. Proyecto y construcción de las cáscaras de cubierta, con las pechinas de arriostramiento, a base de costillas prefabricadas de hormigón, de sección variable, postesadas tras su puesta en obra. / Fabricación y colocación de los paneles de cerámica esmaltada.

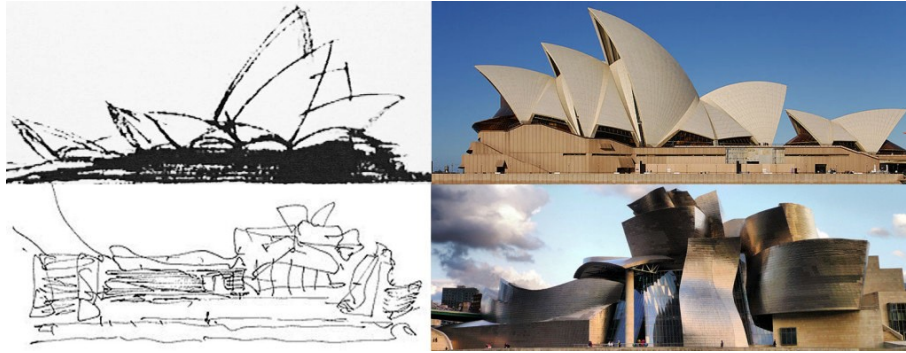
cubiertas provendrán todas de la misma esfera, determinada a partir de un radio de 75 m; la diferencia entre los edículos que las forman se consigue simplemente variando la longitud e inclinación de las costillas que componen los pares de cáscaras; estas cuadernas se podrán prefabricar en su totalidad, a pie de obra, divididas en segmentos (4,5 m, 7-12 t), empleando para ello una sola familia de moldes, cuyo rendimiento puede alcanzar de 30 a 40 puestas.

Las costillas prefabricadas de hormigón son de sección variable, cambiando gradualmente de nervatura rectangular en el apoyo, que es de dimensiones relativamente reducidas, pues el contacto de las cubiertas con la plataforma pide ser visualmente estricto, a cajón triangular en la cresta de la cáscara: el ancho de estas fajas pasa de 0,40 m en la base a 3,50 m en el remate. Una vez izados y apilados los segmentos que forman las costillas sobre el pedestal de hormigón previamente ejecutado in situ, se confiere unidad al conjunto postesando longitudinal y transversalmente cada cáscara, trabajando de nuevo desde este momento como una superficie continua.

Las pechinas laterales entre las cubiertas se resuelven en consonancia con el resto, aunque su definición geométrica es heterogénea. En realidad se trata del elemento de arriostamiento principal, y de hecho es el primero que se construye, antes que las cáscaras, donde se acodalan las costillas durante la ejecución, hasta su entrada en carga. Estas conchas están flanqueadas por arcos fajones de superficie alabeada, normales a las cáscaras en el arranque, entre los que se tiende una superficie reglada de correas de hormigón.

Las cubiertas, que son a su vez las fachadas de la Ópera —en pocos edificios sucede esto con tal contundencia—, se terminan con un escamado de placas prefabricadas de hormigón, en lógica con la sintaxis del conjunto, acabadas en su cara vista con piezas de cerámica klinker colocadas a cartabón, fabricadas por la empresa sueca Höganäs Keramik, inspiradas en los revestimientos vitrificados de las construcciones de tradición oriental. La corporeidad y estanqueidad de las placas permite aligerar parcialmente los elementos estructurales de base como las costillas y las pechinas, convertidos así en bastidores. De color blanco, la cerámica combina el esmaltado brillo y mate, proporcionando a la cubierta una vibración modulada muy acorde con la imaginería del proyecto.

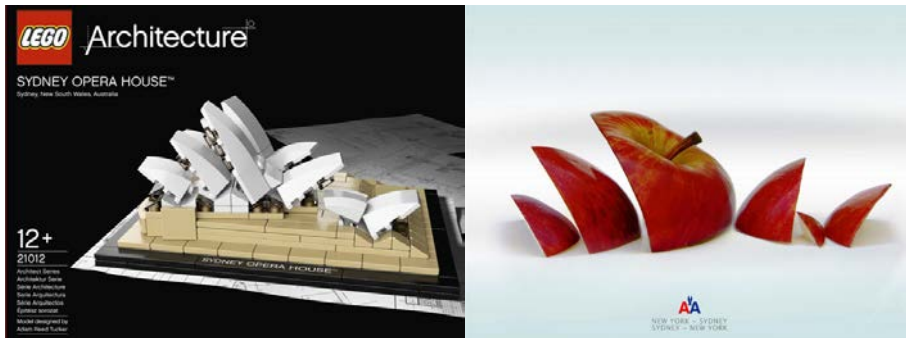
Por lo enunciado hasta aquí, la obra de la Ópera puede considerarse a la vez un resultado y un logro, esfuerzos que Utzon no verá reconocidos en tiempo. Iniciados con idéntica intensidad y criterio los estudios de detalle para acometer la tercera y última fase de ejecución programada correspondiente a los cierres acristalados y los interiores de los auditorios y la cafetería-restaurante, Utzon abandona Sídney en abril de 1966 acuciado por las presiones y la pérdida de confianza de las autoridades, ahora de signo político contrario al de etapas anteriores, después de un dilatado periodo en el que se suceden las críticas y los desacuerdos de todo orden (costes, plazos, programa, diseño) desde distintos sectores (política, facultativo, opinión pública), a pesar de los apoyos notorios recibidos por



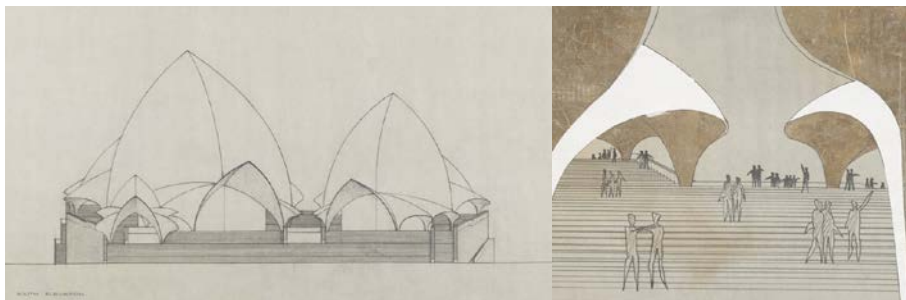
195



196



197|198



199|200

195-200. Sin título. / La Casa de la Ópera de Sidney. / Juego de Lego de la serie «Architecture». / Trabajo de Publio Santander, estudiante de Publicidad de La Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas: proyecto para una campaña de American Airlines promocionando el puente aéreo entre Nueva York y Sidney. / El deseo íntimo de Utzon (láminas del concurso).

arquitectos de talla internacional y una parte significativa de la ciudadanía. De espaldas a las soluciones anticipadas por Utzon para los trabajos pendientes, la Ópera de Sídney es inaugurada finalmente en octubre de 1973 por Isabel II.

La lección de la Ópera es que para llegar a un resultado ha de existir previamente una intuición formal, fruto de la observación y el conocimiento. La intuición pues no es arbitraria, no es un pálpito ni una apetencia; intuir es mirar, comprender. La intuición es una imagen que penetra la realidad, la «percepción instantánea de una verdad»¹⁰⁴, y en su formulación deben estar implícitas la adecuación y la viabilidad. El logro Sídney, la entereza conquistada, se debe a que la imagen se somete con juicio a los dictados de un arte aplicada: la arquitectura de la Ópera tiene que poder dibujarse, armarse por partes hechas en moldes exactos, procurarse decoro a través del lenguaje esencial de la materia. En este trayecto, sin comprometer su semántica, ni las razones de su justificación que también las tiene, el perfil de las cubiertas acaba siendo más duro, su constitución más recia, cuando antes era altivo, apenas unos trazos livianos y volátiles. No se trata de un contrasentido, paradójicamente Utzon alcanza plena libertad¹⁰⁵ como creador desde el momento en que toma conciencia de que, para preservar la singularidad de la obra, debe valerse de un sistema de producción en serie, basado en la repetición de elementos, cuando consigue conducir y hacer posible la forma por intermediación de la construcción; una construcción que, a pesar de su potencia, en manos del danés tiene la virtud de diluirse después íntegramente en el orden de la arquitectura: la obra ha encontrado su forma.

En arquitectura, la forma es una elección ponderada, «para llegar a ella tiene que producirse un cierto tipo de descubrimiento, a partir del cual el caos aparente de la materia se hace inteligible y cobra orden y sentido»¹⁰⁶. El cine y la pintura no se diferencian en esto de la arquitectura. En lo que atañe al trabajo cinematográfico, Erice recuerda que «la forma es el modo en que las ideas se encarnan»¹⁰⁷; es decir, las ideas se hacen carne, toman cuerpo, cobran vida a través de la forma. Y López es del mismo parecer:

«No creo ser un verdadero pintor, un pintor puro. Desde siempre, la forma de las cosas, su volumen, su materia, la distancia entre los diferentes términos han sido, más que el color, los estímulos a partir de los que he elaborado el cuadro»¹⁰⁸.

Hablar de arquitectura formal sea acaso una redundancia; claro está, según se aprecie la naturaleza de su sustancia, qué atributos se le exija, dónde se ponga el énfasis de

¹⁰⁴ «La simulación de la imagen», en Jorge Luis Borges, *El idioma de los argentinos*, Madrid: Alianza Editorial, 1998, p. 76 (Biblioteca Borges; n.º 18).

¹⁰⁵ Es la misma libertad que consigue Antonio López haciendo uso de la exactitud, marcando y midiendo, dibujando, y que le permite centrarse de lleno en las cuestiones propiamente pictóricas.

¹⁰⁶ «Félix Candela, una vindicación de la forma», en Carlos Martí, *Cabos sueltos*, p. 57.

¹⁰⁷ Mario Campaña, op. cit., p. 24.

¹⁰⁸ Antonio López, *Antonio López: proceso de un trabajo*, pp. 188-189.



201

201. El árbol membrillero, *El sol del membrillo*, secuencia 2 (domingo, 30 de septiembre de 1990).

su razón de ser; lo mismo cabe cuando toca discurrir sobre la alianza entre forma y entereza. Aquí se vindica una arquitectura formal y entera bajo el estímulo y arbitrio de la materia. La arquitectura es también cultura, territorio de tradiciones renovadas, es portadora de significado, campo abonado para ideas y escuelas. Pero ante todo la arquitectura es presencia, destaca por su corporeidad, y es lo que de ella perdura; los intereses representados en la arquitectura pretérita caducaron, pero prevalece su realidad material, un ámbito físico atemporal que sugiere la necesidad de seguir insistiendo todavía en la trascendencia de la construcción de la forma.

Lo dejó por escrito el peruano Julio Ramón Ribeyro: «Los conceptos pasan, las formas permanecen»¹⁰⁹; o si no, esta reveladora confidencia de puño y letra de Antonio López:

«No puedo señalar a qué le doy más importancia: si a la forma, al color, la composición o el significado. Lo que sí tengo que reconocer es que cuando un cuadro se me va, cuando tiene dificultades, echo muchas veces mano de la forma. Más que del color»¹¹⁰.

El otoño estaba encima. Erice y López habían acordado finalmente, por su cuenta y riesgo, rodar juntos y hacer una película. En origen, el proyecto era otro, un corto para una serie documental de televisión que se titularía *Los perros andaluces*, malograda tiempo después por desacuerdos de producción. Cuando el corto, Erice mantuvo serias reservas hasta el final, porque no acababa de ver cómo construir nada que mereciera la pena que sugiriera el material que había rodado en verano acompañando al pintor en algunas salidas a pintar las afueras de Madrid; hasta el punto de querer abandonar el proyecto, lo que comparte con López en la cena que han planeado como despedida. Conversando durante el encuentro, el pintor confía a Erice que va a empezar en breve el dibujo de un frutal que hay en el patio de su estudio: «Hay un árbol en el jardín, un membrillero pequeño, lo he plantado yo, cargado de frutas, frutas muy grandes en relación con el tamaño que tiene, es como una criatura sobrenatural»; el anuncio despierta de inmediato el interés de Erice, le hace cambiar de parecer y es el desencadenante que motiva a la postre el rodaje. Erice da a entender a López que si hace un dibujo le va a obligar a rodar la película en blanco y negro —«el estilo es consecuencia de una necesidad»¹¹¹—. El pintor se conoce y sabe bien cómo trabaja, «no se puede pretender hacer un cuadro de ese tamaño con una luz fugaz y con un tema que no sabes lo que te va a durar; con unos membrillos que se te pueden caer y con un tiempo que puede cambiar». Pero Antonio López es gente generosa, de voluntad dispuesta:

¹⁰⁹ Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas*, Barcelona: Seix Barral, 2007, p. 102 (Biblioteca Breve).

¹¹⁰ Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, op. cit., p. 55.

¹¹¹ Opinión expresada por Erice hablando de *Alumbriamiento*, su corto en blanco y negro incluido en el largometraje *Ten Minutes Older: The Trumpet* (2002), en el que participa junto a los directores Wim Wenders, Werner Herzog, Chen Kaige, Aki Kaurismäki, Spike Lee y Jim Jarmusch (recogida en Jordi Balló, op. cit., p. 3).



202

«Bueno, pues hago un cuadro y si fracaso qué más da»; todo por complacer a Erice, cuya obra respeta y admira. Sin embargo, en el lapso de días que va desde que se trunca definitivamente el proyecto del corto hasta que da comienzo el rodaje de la película, López, en un inocente acto de rebeldía, prepara un tablero y empieza un dibujo del árbol: «¡Ésta es la mía!», se dijo el pintor. Cuando por sorpresa Erice aparece de nuevo por el estudio del pintor para la película y se topa con aquello, López está obligado a olvidar el dibujo, desmontar sus artilugios y borrar todas las marcas que salpicaban el membrillero, «¡un cisco!»: Erice, en su afán didáctico, quiere mostrar con imágenes, no de palabra, en la cinta aquel proceso, y hubo que reconstruirlo todo para la pintura. Después, con el mal tiempo, vendría el otro dibujo, el que aparece en la película. Desde entonces, *El sol del membrillo* iba a ser para el pintor «un cuadro fallido y dos dibujos buenos»¹¹².

¹¹² La noticia de estos hechos, con sus entrecuillados, puede seguirse en Antonio López, «*El sol del membrillo* de Víctor Erice», pp. 138-147. (Hasta la fecha, no se ha encontrado referencia alguna respecto del primer dibujo mencionado en ninguna catalogación ni demás bibliografía manejadas).



1

1. Antonio López, *Gran Vía* (1974-1981; óleo sobre tabla; 93,5 x 90,5 cm; colección particular).

A PROPÓSITO DE LA REALIDAD

La materia tiempo

En sus comienzos, Antonio López desconfía de la realidad, y habrá de pasar mucho tiempo antes de que el pintor la acepte sin reservas como materia de su oficio. Son los años sesenta, y un amigo próximo, en quien confía, artista abstracto, le advierte insistentemente sobre los riesgos que corre con sus trabajos de entonces: «Antonio, [...] lo que es la sustancia pictórica se está debilitando. Aparece demasiado la realidad y demasiado poco la pintura». El asunto inquieta al pintor hasta llegar a asustarlo, pues en esa época está tratando aún de encontrar un espacio propio, que de momento sólo vislumbra¹.

Años después, López empieza el cuadro de la *Gran Vía*: «Cuando con Enrique Gran, una madrugada de un domingo o un sábado del año 74 ó 75, miramos aquello, tuvimos la sensación de que era algo tan sobrenatural, tan fascinante, tan milagroso, que lo único que había que hacer era ponerse a pintar y hacerlo bien. [...] La naturaleza, el mundo del universo que había allí tenía tanta potencia, tanto contenido, era tan sumamente poderoso, que es que en ningún momento tuve el presentimiento de que corría ningún riesgo». En ese instante, solos los dos allí plantados en medio de la calle, Gran le dice a López: «Píntalo, es real como la enfermedad»².

Así de descarnada se muestra también para Antonio López la obra de los grandes pintores españoles de tradición realista (Sánchez Cotán, Zurbarán, Velázquez, Goya), y en general buena parte del arte español, tan real como una enfermedad:

«El arte español [...] es muy difícil de ver. [...] Lo grande de lo español es que tiene muy poco maquillaje. Es muy poco brillante. Es muy áspero. [...] El español tiene una capacidad para conectar con lo verdadero como ningún pueblo. Lo que pasa es que lo demuestra tan pocas veces que tienes que unir todo, el Lazarillo de Tormes, algunas poesías, El Quijote, Velázquez, Goya, algún Picasso, Buñuel, y decir, ¡joder!, estas son palabras mayores. Pero tiene muy poco brillo. Esa forma de presentar las obras tan abrupta, tan desnuda, tan brutal, a mí eso me impresiona. [...] Recuerdo un cuadro de Goya que hay en el

¹ El amigo de Antonio López es probablemente Lucio Muñoz. El pintor empieza a trabajar en esas fechas en un cuadro de gran formato, *Madrid desde Martínez Campos* (óleo sobre tabla, 122 x 244 cm, 1960), una vista aérea de la ciudad, protagonista como tal por primera vez en su pintura, desde la terraza del edificio donde vive Marilén Cárdenas, hija de Ignacio de Cárdenas (arquitecto del edificio de Telefónica en la Gran Vía madrileña) y novia de otro de sus amigos, el arquitecto Fernando Higueras: López, acuciado por los comentarios de Lucio Muñoz («Pero hombre, Antonio, este trabajo que te estás tomando de hacer todas esas casitas... ¿Por qué no haces otra cosa?»), ha pensado poner en el horizonte un perro escarbando. La ocurrencia entusiasma al amigo: «¡Qué idea!». Después de varias semanas de trabajo, conforme la realidad se va apoderando de la pintura, López siente y decide que aquel perro está de más, que no es necesario, que en todo caso, el perro ya está presente en una obra que es expresión máxima de la ciudad real (Antonio López, *En torno a mi trabajo como pintor*, pp. 32-34, 63-64).

² *Ibidem*, p. 68.



2



3



4



5

2. Goya, *Rita Barrenechea y Morante, marquesa de La Solana* (ca. 1794-1795; 181 x 122 cm; Louvre).

3-4. Cartel de la película de Henri-George Clouzot, *Le mystère Picasso* (1956). / Foto de rodaje.

5. Antonio López, Janusz Pietrzkiak, Marek Domagala y Víctor Erice (foto de rodaje).

Louvre, un retrato de una mujer morena [*Rita Barrenechea y Morante, marquesa de La Solana* (ca. 1794-1795)] que lo pintó ya de mayor, mirando al espectador, que es que únicamente un español lo podría haber pintado. [...] Esa mirada... esa cara... Es como si le vieras el vientre a esa mujer»³.

El sol del membrillo, proyecto que arranca sin pretensiones, resulta un trabajo que entraña con el realismo que atraviesa el mejor arte español desde el Siglo de Oro, tanto por el hacer cinematográfico de Víctor Erice como por la presencia y la obra de Antonio López. Las artes del cine y la pintura se exploran y desenvuelven en la cinta sin énfasis alguno, distantes de cualquier empeño intelectual o manifestación heroica —nada que ver con el Picasso de Clouzot⁴—. Ambos oficios se aúnan para mostrar una realidad nunca antes filmada con tanta sinceridad, desprovistos de las ambiciones y la afectación que rodean y definen hoy el mundo del arte, convertido en cenáculo restringido para iniciados o en un mercado oportunista que invierte los significados de valor y precio, un espectáculo global y redundante lleno de productos superfluos, reflejo de una cultura espectral: en la actualidad, alejado de las obras, el Arte es un malentendido muy rentable, un lucrativo espejismo.

Ni Erice ni López, en sus respectivos trabajos, dan nada por sabido, no hay recreación ni complacencia en lo que hacen, ninguna sombra de fausto; nada les distrae de la realidad en la que han decidido instalarse por vocación, a la que miran pacientes y entregados, en actitud contemplativa. En todo caso, los autores buscan en la realidad una arquitectura que les permita dialogar con esta, que les acerque al conocimiento del mundo en torno, razones que revelen la magia y el misterio ocultos tras las cosas reales, que despierten emociones ignoradas u olvidadas a causa de la aparente evidencia y proximidad de lo cotidiano. Erice recuerda que mientras rueda *El sol del membrillo* desconoce hacia dónde se dirige exactamente el proyecto, aunque presume que la realidad, permaneciendo alerta, siempre depara algunos descubrimientos insospechados: «hay ciertas cosas que la realidad no te entrega si no sabes esperar... y muchas veces si no sabes renunciar»⁵.

Con la plaza de la Trinidad (1961-1963), al abrigo del monte Urgull, en pleno casco viejo donostiarra, Luis Peña Ganchegui (1926-2009) demuestra ser del parecer del director vasco. Peña, que llega a la arquitectura a través de su afición a la pintura, en la plaza de la Trinidad, un trabajo temprano, estando entonces en el Ayuntamiento de la ciudad, satisface esta doble condición que toda obra, cuyo propósito se justifique en el ámbito de lo real, encierra: la aceptación de la realidad sin más retórica, posición no exenta de pragmatismo, y su derivada, un cierto despojamiento del resultado, suficiente sin necesidad de aderezos,

**Realidad
bastante**

³ Daniel Vázquez Villamediana, et al., «Diez años de *El sol del membrillo*», pp. 125-126.

⁴ Henri-Georges Clouzot, *Le mystère Picasso* (1956). Relacionada frecuentemente con *El sol del membrillo*, Clouzot sin embargo muestra en su film al genio, al artista poseído por la inspiración creadora, libre, individual y arrogante en su seguridad, imbuido de un halo de misterio, solo frente a su obra, sin referencias a ninguna realidad concreta exterior, ni en la puesta en escena ni en las pinturas de Picasso.

⁵ «Conversación Víctor Erice/Antonio López» (reproducción del coloquio del programa de Televisión Española [TVE 2] *Versión Española*, con motivo del visionado de la película, emitido el 16 de noviembre de 1999), en Víctor Erice, *El sol del membrillo* [Videograbación·DVD], disco 2: material adicional.



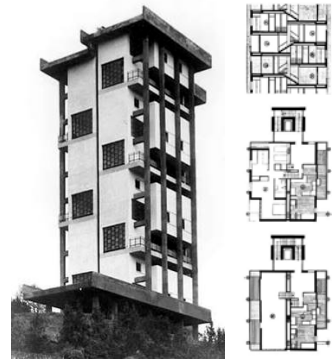
6



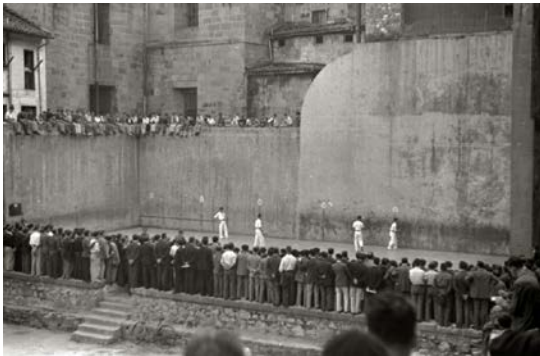
7



8



9



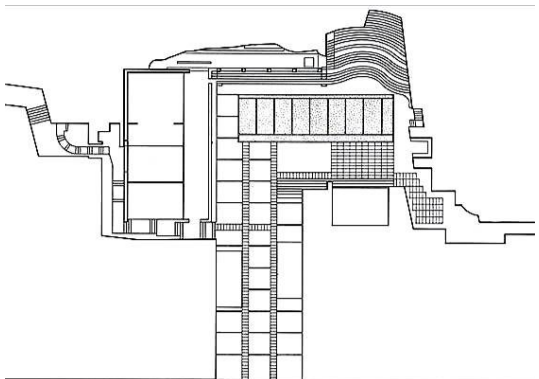
10



11



12



13

6-8. Anónimo, *The Siege of San Sebastian* (siglo XIX; grabado coloreado; 51 x 60,8 cm; San Telmo Museoa). / Vista aérea de la plaza de la Trinidad en la actualidad, entre el monte Urgull y la Plaza Mayor. / Didier Petit de Meurville, *San Sebastián (España, Gipuzkoa), baños de mar, bahía, antes de 1863* (Museo Virtuala).

9-11. Peña Ganchegui, Torre Vista Alegre (1958). / La plaza de la Trinidad en 1931 y 1960.

12-13. Peña Ganchegui, plaza de la Trinidad (1963). Sección transversal y planta.

una desnudez primordial que revela las fuerzas contenidas en el lugar y en las piezas que lo conforman, en tanto que son memoria y materia en continua construcción. Este es el camino que transita Peña en sus trabajos a partir de 1960, tras la experiencia aislada de la Torre Vista Alegre (1958), en Zarauz, una obra contundente que apunta muchos de los temas posteriores de su arquitectura (la casa-torre, los espacios de relación vinculados a la cota del suelo, la cubierta), pero que aún es deudora de los postulados de la modernidad, si bien sometidos a una revisión personal y local.

El vacío de la plaza de la Trinidad ocupa la huella del antiguo Colegio de la Compañía de Jesús (s. XVII), entre la basílica de Santa María del Coro (s. XVIII) y el Convento de Santa Teresa⁶ (s. XVII), a la izquierda, y el Convento de San Telmo⁷ (s. XVI), en el lado opuesto. El edificio, después hospital, cuartel y finalmente cárcel, comprometido gravemente desde los incendios que asolan la ciudad en 1813⁸, acaba siendo demolido en 1890. El espacio vacante se utiliza entonces para los tradicionales juegos de pelota vasca, sustituyendo a la pista existente extramuros, en el baluarte que protege la ciudadela por tierra, desaparecida durante los trabajos de derribo de las murallas que dan comienzo en 1863. La obra de la nueva plaza de la Trinidad, realizada con cierta premura e improvisación, prácticamente sin planos, se promueve con ocasión de la celebración del centenario del derribo de las murallas y del primer plan de ensanche de la ciudad (Cortázar, 1863), y el programa previsto es sucinto, consistiendo básicamente en mantener los juegos de pelota que se vienen desarrollando en el sitio desde la operación de *sventramento* que le da origen.

La antigua plaza, antes que un espacio urbano, es un lugar consolidado por el uso y caracterizado por las traseras de las edificaciones preexistentes y las construcciones de contención de la falda del monte Urgull. A la plaza se accede perpendicularmente por una embocadura en ligera pendiente ascendente, antaño la callejuela de la Cárcel, destacando en este tramo una honrosa casa de vecindad que sorprendentemente resiste la devastación aliada de 1813. En el lado oeste de la plaza, de espaldas a la basílica de Santa María y al Convento de Santa Teresa, se sitúa un frontón de tamaño considerable que cierra todo el lateral del espacio; ocupando el centro existe un precario sotechado para el *bola-toki* (juego de bolos) que se prolonga hasta el ábside de la iglesia del Convento de San Telmo.

El mérito de Peña es aceptar esta realidad y trabajar con ella, ordenarla y ponerla en valor. Siguiendo una estrategia elemental, el arquitecto construye un zócalo perimetral

⁶ El Convento de Santa Teresa es cedido al Ayuntamiento en la década de los noventa del pasado siglo, a excepción de la iglesia, dotada de un «cuarto alto» sobre la nave, que es rehabilitada para albergar el nuevo convento por José Ignacio Linazasoro y Luis Sesé, entre 1984 y 1991.

⁷ Inaugurado como museo municipal en 1932 para acoger los fondos del antiguo Museo Histórico, Artístico y Arqueológico, el actual Museo San Telmo ha sido recientemente rehabilitado y ampliado por Nieto Sobejano Arquitectos, entre 2005 y 2011.

⁸ El 31 de agosto de 1813 se produce el asalto final a San Sebastián por parte de tropas anglo-portuguesas para recuperar la ciudad entonces en manos de los franceses, ocupada pacíficamente en 1808 de resultados de la invasión napoleónica de la península ibérica. Tras la contienda, la ciudad queda prácticamente arrasada, ha sido bombardeada, incendiada y saqueada.



14



15



16



17



18



19

14-19. Plaza de la Trinidad.

escalonado, sensible a las diversas condiciones del contorno, que da soporte a los distintos juegos de pelota ya existentes, definiendo y liberando el espacio de la plaza como lugar de encuentro y en previsión de actos multitudinarios.

El nuevo frontón, emplazado donde el anterior, contra el muro de contrarresto que afianza la plataforma existente a un nivel superior, aprovecha parte del primero, atenuando su perfil para permitir vistas al ábside de Santa María y la imponente torre-campanario de Santa Teresa y prescindiendo de la pared de rebote trasera para evidenciar y mejorar la conexión de la plaza con la cota elevada en la que se sitúa el convento, desde donde arranca una de las subidas al Castillo de Santa Cruz de la Mota, ubicado en la cima del monte Urgull. El *bola-toki* se adosa a la ladera del monte, en el lado frontal de la plaza, a modo de fachada: se trata de una construcción sencilla, con unas proporciones rotundas, formada por una losa que estriba desigual sobre las ruinas de la muralla que rodea el Urgull y una línea de robustos pilares de piedra rematados con capiteles metálicos, que además de cubierta se constituye en balcón a la plaza. Así definido, el *bola-toki* se asemeja a un hipogeo, imagen que se justifica por la manera en que la pieza se encastra en el lugar, la escasa altura que alcanza y la profunda sombra horizontal que la subraya y la ancla al sitio. Un tratamiento diferenciado del solado, en general combinación de superficies adoquinadas y de hormigón, delimita un área específica, una banda encintada y pautada acabada con guijarros, en el lugar del viejo *bola-toki*, dedicada a los deportes de arrastre de piedra y corte de troncos⁹, competiciones populares incorporadas con la reforma.

Como en tantas obras, como sucede siempre en la arquitectura del pasado, en la plaza de Peña, la construcción de un basamento (crepidoma), en este caso invertido, formando una cávea, efectivamente funda la operación y somete las partes y elementos y demás decisiones posteriores a un orden superior inapelable, por recurrente que parezca la solución y por muy básica que sea su materialidad. Las gradas se transforman en anfiteatro para resolver la articulación entre la plaza, el cortado del Urgull que asoma a ella y San Telmo, y se prolongan más allá de los límites de los edificios donde se apoyan para acotar y completar virtualmente el recinto y distinguirlo del espacio direccionado que hace propiamente de acceso. La plaza se convierte pues, por su actividad y configuración, en un pequeño circo, arena moldeada por la edificación existente y las nuevas construcciones, estas de una parquedad tal que revierten como realidad necesaria y trascendente.

El empirismo de Peña Ganchegui hunde sus raíces en lo popular y en la cultura, ambos conceptos bien entendidos —juntos constituyen un saber íntimo—. La memoria y la mirada del arquitecto vasco se nutren de la tradición y el conocimiento en la medida en que son instrumentos para revelar la realidad inmanente de un mundo que ante todo existe o se

⁹ Competiciones de origen rural muy populares en el norte de España, especialmente en el País Vasco. Con las variaciones locales propias, estos deportes se practican también en otros países repartidos por el mundo entero, desde Centroeuropa hasta Nueva Zelanda, desde Norteamérica hasta Australia.



20



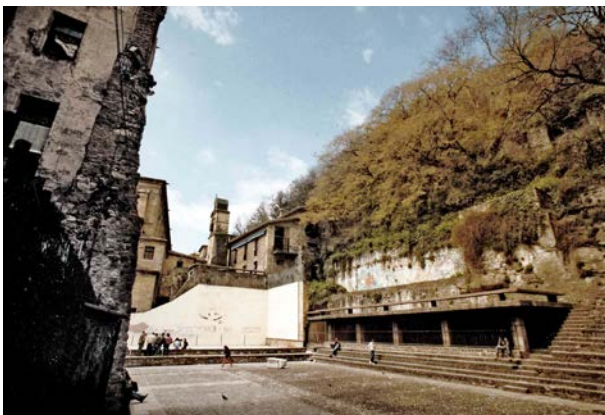
21



22



23



24



25

20-25. Plaza de la Trinidad. Fig. 23: Jazzaldia, 37 edición, 2002. / Fig. 25: propuesta de Javier Zubiria y Ander Barandiaran para cubrir el frontón (diariovasco.com, 13 de noviembre de 2013).

expresa a través de la materia. Y aquí logra una intervención de carácter, cuya atemporalidad sin embargo lleva a pensar que ninguna transformación ha ocurrido, que se trata de uno de esos conjuntos que desde su aparición encajan sin fricciones el paso de la historia, y que ya nada falta o sobra en ellos, razón por la que permanecen invariables desde tiempo, a los que resta solo envejecer con dignidad.

La plaza de la Trinidad es una obra que trata de la reconstrucción incesante de la ciudad, de la relevancia del espacio público en la estructuración y figuración del hecho urbano, de la dialéctica entre lleno y vacío que siempre preside la conformación de un lugar físico. En este contexto, la obra, en su sobriedad, es un ejemplo de validación de una realidad indoblegable que se ha ido decantando con ayuda del tiempo. Los trabajos llevados a cabo en la plaza son en rigor de consolidación e ilustración escuetamente, realizados con aquello que la ciudad ofrece: se potencian las cualidades de un lugar intermedio entre la naturaleza y el artificio urbano; se clarifica el valor del vacío como materia susceptible de ser construida; se enderezan la escala y las proporciones del conjunto y sus elementos, aceptando sin resquemor incluso la presencia de algunas piezas impropias; se descubren puntualmente las razones constructivas de las fábricas previas y sus procesos; y se preservan unos usos arraigados que migraron hace mucho del campo a las calles y plazas de las capitales. En definitiva, con muy poco, sin esfuerzo aparente, la obra de la Trinidad gana para la ciudad un lugar marginal con existencia propia, de naturaleza corpórea y no ambiental, iluminando una realidad que ya estaba presente, y obedeciendo en último caso a la verdad y sus designios, puesta la voluntad del arquitecto en hacer de la ciudad una institución, cosa pública y común, un hecho habitable creciente (irrepetible e imparabile, interpretable), nunca un campo de experimentación.

Antonio López no profesa el Realismo, y tampoco Erice; Realismo y realidad son asuntos distintos¹⁰. En una entrevista radiofónica, en Radio Nacional de España, la periodista que conduce el programa pregunta a Antonio López por los motivos que aparecen en sus cuadros, incurriendo en los lugares comunes que en estas ocasiones siempre se traen a colación en relación con el trabajo del pintor:

¹⁰ En la segunda mitad del siglo XIX, conforme a la tradición académica, los cuadros de gran formato están reservados a temas históricos, bíblicos, mitológicos o alegóricos. El jurado del Salón de París de 1855 rechaza *El taller del pintor* por su tamaño (5,98 x 3,61 m), cuadro de Gustave Courbet (1819-1877) subtítulo *Alegoría real que determina una fase de siete años de mi vida artística y moral*. Se trata de un cuadro-manifiesto en el que Courbet, que gusta representar, a tamaño natural, un mundo familiar y social, popular y doméstico, reivindica sus ideas artísticas y políticas. La decisión del jurado, que ha aceptado en cambio otros cuadros del pintor, motiva que Courbet, molesto, al margen de la selección oficial de la Academia de Bellas Artes, incluida en la Exposición Universal, organice por su cuenta una muestra paralela de su obra en un pequeño edificio que manda construir ex profeso al que llama «Pabellón del Realismo», y que él mismo costea con la ayuda del coleccionista Alfred Bruyas. En el exterior, un cartel anunciador reza «DEL REALISMO. G. Courbet. Exposición de cuarenta cuadros de su obra», y el texto de Courbet que abre el folleto que explica la exposición se titula «El Realismo». Desde ese momento, la sensibilidad realista, fragmentada y heterogénea, pasa a tener nombre de movimiento artístico. El Realismo tiene su origen a mediados del siglo XIX en Francia y Gran Bretaña, pasando después a Estados Unidos, y surge como alternativa a la dialéctica vigente entonces entre Clasicismo y Romanticismo, reuniendo en sus inicios principalmente a pintores y literatos (Millet, Daumier, Madox Brown, Holman Hunt, McNeill Whistler, Singer Sargent, Stendhal, Balzac, Robert Louis Stevenson, Mark Twain, Walt Whitman), que evocan en sus obras la realidad sin idealizar, abordando todas las temáticas, pero siempre con un enfoque social o político. (Sobre Courbet, véase: <http://www.musee-orsay.fr/es/coleccion/resena-courbet/biografia.html>. El Musée d'Orsay cuenta probablemente con la mayor colección de obras del pintor, un total de 52).



26



27



28



29

26-28. Gustave Courbet, *El taller del pintor* (1854-1855; óleo sobre lienzo; 598 x 361 cm; Musée d'Orsay). / «Pabellón del Realismo» (fotografía de Charles Thurston Thompson, titulada *Fireman's station* (1855), colección Victoria & Albert Museum). / Jean-François Millet, *Pastora y rebaño* (s/f; óleo sobre lienzo, esbozo; 45 x 55 cm; Musée d'Orsay).

29. Antonio López tomando medidas del rostro de Miguel Delibes para un bronce (Valladolid, 2006).

- Antonio, usted ¿por qué pinta algo?; es decir, ¿por qué pinta ¡un váter!, porque... le parece bello, porque le interesa, por...? ¿Por qué? —entre risas entrecortadas de Antonio López.
- Hombre... —risas—, ¿por qué pinto un váter?
- Por ejemplo.
- Y... ¿por qué...? O...
- O un membrillo.
- Sí... —risas.
- ¿Por qué pinta un membrillo?
- Bueno... —risas—, ¡pero qué vas a pintar! —risas y aplausos del público¹¹.

Acaso este candor inocente, «la modestia machadiana de su aliño indumentario» que le atribuye Delibes¹², y la ausencia de gravedad a la hora de aceptar qué universo pintar, resistir a las consignas y servidumbres implícitas en un arte o un tiempo dependientes de una doctrina o el desinterés por la pintura entendida como acto de reivindicación, sean las señas y los principios que alejan a Antonio López del Realismo contemporáneo como tendencia, y de cualquier otro título afín, por socorrido que sea, que pretenda encasillar o interpretar sin riesgo el trabajo del pintor.

El Realismo, en sus distintos momentos y manifestaciones, suele asociarse a la representación objetiva de una realidad más o menos consensuada (evidente y universal), aceptándose comúnmente que su ascendencia figurativa radica en un arte de mimesis. Por otra parte, en el Realismo siempre subyace la idea de crónica o documento, de obra que da testimonio social, generalmente con tintes costumbristas, políticos, religiosos, que denuncia la realidad menos favorecida, demostrando cierta vocación de arte «con mensaje». La cercanía y bondad engañosas de las obras del Realismo le granjean una extendida aceptación, y a la vez despiertan algunos prejuicios, incluso entre las filas de sus oficiantes, en aquellos que no gustan verse retratados así por su condición de «creadores». De ahí también que el Realismo se valga periódicamente de adjetivos que lo desmarquen de algunas sospechas, haciéndose acompañar de lo que para Antonio López son epítetos, por su sentido redundante respecto a la realidad que califican, como «mágico» o «crítico»¹³, para poder reclamar y apropiarse de otros méritos, mejor vistos en círculos artísticos, buscando consideración y legítimo reconocimiento, si no vana notoriedad, dignidades y prebendas.

El realismo de Antonio López es otro, y tal vez el pintor ni siquiera sea consciente, ignorante de su propio arte, cosa que él mismo constata en Goya, como exponente de una manera de estar en la pintura, en comparación con un David o un Ingres:

¹¹ Entrevista realizada en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, en 2010, con asistencia de público: *No es un día cualquiera*, Pepa Fernández (dir.^a y pres.^a).

¹² Miguel Delibes, «Antonio López», prólogo de la monografía Antonio López, *Antonio López: pintura y escultura*, p. 12.

¹³ «Entrevista de Michael Brenson con Antonio López», en Antonio López, *Antonio López: proceso de un trabajo*, p. 219. La entrevista, reproducida íntegramente en la monografía, se publica por vez primera en 1989, en Michael Brenson, F. Calvo Serraller, Edward J. Sullivan, *Antonio López García: dibujos, pinturas, esculturas*, pp. 307-345.



30



31

30. Antonio López. *Perro muerto* (1963; óleo sobre tabla; 73 x 100 cm; colección privada).

31. Antonio López, *Violetas* (2011; óleo sobre papel; 29,7 x 21 cm; colección del artista).

«Cuando hice mi primer viaje a Italia [...], allí vi lo que era lo español. Una manera muy despojada de mirar las cosas, muy desmaquillada y muy respetuosa. Y que tiene una energía tremenda. Es una forma de decir la verdad un poco arriesgada. [...] El arte español no tiene ese ropaje fastuoso, por eso es difícil llegar a él [...]. El español no sabe muy bien por qué hace las cosas. [...] A Goya lo que le salvó fue la ignorancia de su propio arte. Era un hombre elemental en el buen sentido de la palabra. La estética española no ha tenido la suficiente fuerza para convertirse en una estética de prestigio. No ha existido y no ha podido obrar. Ha costado mucho todo esto. Han tenido que decirlo Thomas Mann o Dostoievski para que esa broma inmensa tuviera la seriedad de la vida»¹⁴.

Esa falta de estética, practicar un arte sin intermediarios, no estar demasiado pendiente de lo que se hace, en referencia a los demás y también a uno mismo, es lo que preserva a Antonio López del realismo al uso, cómo el pintor conquista su libertad y acerca su obra a la verdad que encierra lo real. La trayectoria de López es un largo, pausado y laborioso camino que el artista recorre sin descanso, transitando en este tiempo del realismo a la realidad: entre la obra primera y la última, su trabajo, antes prieto de pintura y de formas, teñido de herrumbre, ha devenido transparente (mejor, claro), liviano, concreto. En este proceso aún abierto, incluso la figura humana ha sido progresivamente desplazada —de la pintura a la escultura— por la presencia irreducible de los seres y las cosas, que cobran entidad propia al resurgir en el lienzo, o cuando menos, equiparada con estos, acaban todos por pertenecer sin distinción al mismo espacio material y vital, que es la realidad circundante, siempre tan empecinada.

Cuando Antonio López pinta el membrillero de su jardín mientras se hacen mutua compañía no está reproduciendo un árbol familiar sino una parte del universo, y para ello el pintor presenta el membrillero de manera esencial, aislado del entorno que lo rodea, centrado y exacto, en su momento de máximo esplendor, bajo una luz culminante, reveladora. Y por si fuera insuficiente, el pintor, por propia voluntad, se ausenta también de la pintura, evita dejar su impronta de artista en la obra para no interferir en la realidad que pretende capturar (entender) y mostrar (entregar), sirviendo al espectador una verdad sin adulterar, en la que tal vez este no haya reparado y que habrá de gestionar libremente en adelante. López le devuelve la identidad al membrillero rescatando el árbol de la realidad accesoria que lo hacía invisible, y lo logra paradójicamente al resultar su representación en cierto modo irreal por la entereza y la perfección demostradas en la forma y la ejecución. La chanza está aquí en que un simple membrillero alcanza categoría de causa general precisamente por su individuación.

A diferencia de tantos, el pintor, que nunca se vale de atajos, ha dado sin deliberación con una senda que discurre a la inversa, en contra de lo previsible, derrotero

¹⁴ Arcadi Espada, «En arte, lo español dice la verdad de una forma un poco arriesgada».

De pronto, el impulso necesario para hacer una película surgió. Ambos comprendimos en seguida que no había que buscar un argumento, ni establecer previamente una ficción. Se trataba, ante todo, de partir de las cosas tal como son y, provistos cada uno de nuestros útiles de trabajo, acudir a la cita junto a un árbol.

32



33



34

32-33. Fotogramas del «Apunte 6. Membrillero»: texto de Erice de 2003 y el membrillero en el verano de 1990. *El sol del membrillo* [DVD], disco 2: material adicional, «Apuntes (1990-2003)».

34. *El sol del membrillo*, secuencia 3.

que en lugar de acortar y allanar la travesía abre distancias, tiende la carrera: así el detalle lleva a la unidad, lo particular a lo universal, lo tangible hasta lo inconmensurable, lo perecedero a lo duradero o lo accidental hacia lo intemporal; y al final, con López, se confirma algo que no debería rechazarse ni olvidarse: que lo íntimo personal siempre fue de todos, que se es en los otros, que «nunca somos a solas sino vértigo y vacío»¹⁵. En la obra del pintor, la visión focalizada de la realidad concreta conduce a una comprensión panorámica del mundo, a una espiritualidad de corte panteísta, a una amplia comunión.

Tan fecundas restricciones, pues López no las vive como tales, hacen que el pintor en su trabajo prescindiera de la realidad victoriosa, del realismo del Realismo —el error del Realismo, el sino que lo paraliza—, adentrándose en cambio en las incertidumbres de lo real, en aquello que la realidad no ofrece si no se sabe aguardar, de no mirar detrás (dentro y hacia atrás). Lo resume todo, más crudamente, el dramaturgo Francisco Nieva en uno de sus muchos y afilados textos sobre el trabajo de su amigo el pintor:

«Es un peligroso realismo por su simple explosión de veracidad. [Antonio López] elige lo que ve y pinta lo que elige en el sentido de su plasticidad sensorial, sin la menor intencionalidad ética o transgresora. [...] Sobrecoge esa distanciamiento misteriosa, porque no deja de ser un hombre el que pinta. A veces, se diría que es un gran pintor muerto el que pinta, viéndolo todo desde el esplendor de su variedad indiscriminada, todo ennoblecido de realidad, cualquiera que ello sea. No es tanto un pintor como una gran alma de pintor la que pinta desde un plano en auténtica suspensión metafísica»¹⁶.

El plano metafísico del que habla Nieva no remite, en este caso, a una realidad superior, más allá de lo material, idealizada y trascendente, u onírica, sino que explica la estrategia con que Antonio López se acerca al modelo que pinta, consistente en la detención temporal de su existencia para así ahondar desde la pintura en aquello que lo justifica y lo hace necesario, sus propiedades y causas primeras. Si el arte presta atención singular a aspectos sensibles del mundo real, y los fija, es porque en la realidad esos matices, a veces desapercibidos, están en verdad presentes y son definitorios de la vida de las cosas todas: el arte por tanto transforma o ensancha la realidad misma, la completa, por más sabida o agotada que esta pueda parecer (naturaleza/arte/naturaleza/arte..., espiral sin fin —¿qué imita a qué?, ¿Aristóteles u Oscar Wilde?, ¿Arte o Vida?¹⁷—). No es de extrañar pues que el pintor sienta que el arte tiene una componente de utilidad irrenunciable que es primordial,

¹⁵ Para que tales insinuaciones cobren presencia, acudir mejor al poema de Octavio Paz *Piedra de sol*, de 1957. Solo de muestra: «nunca la vida es nuestra, es de los otros, / la vida no es de nadie, todos somos / la vida —pan de sol para los otros, / los otros todos que nosotros somos—, / soy otro cuando soy, los actos míos / son más míos si son también de todos, / para que pueda ser he de ser otro, / salir de mí, buscarme entre los otros, / los otros que no son si yo no existo, / los otros que me dan plena existencia».

¹⁶ Francisco Nieva, «Una muestra fundamental», en Javier Tusell Gómez, Álvaro Martínez-Novillo González, María José Salazar Herrería (eds.), *Otra realidad: compañeros en Madrid*, pp. 14 y 19. (En este caso, el texto habla del realismo, figurativo o abstracto, practicado por López y su círculo íntimo de amigos artistas, amistad que se remonta a la época de estudiantes en la Academia de San Fernando en Madrid, a principios de los años cincuenta).

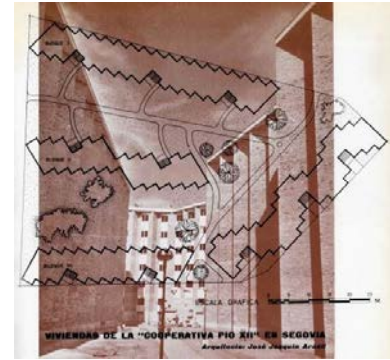
¹⁷ La falsa polémica sobre el origen mimético del arte trata de enfrentar al Aristóteles de la *Poética* y de la *Física* (Libro II, Capítulo 8) con el Oscar Wilde de *La decadencia de la mentira*.



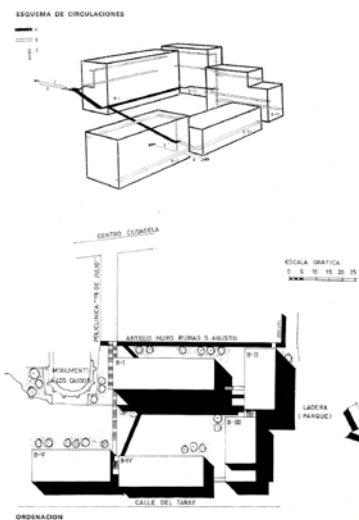
35



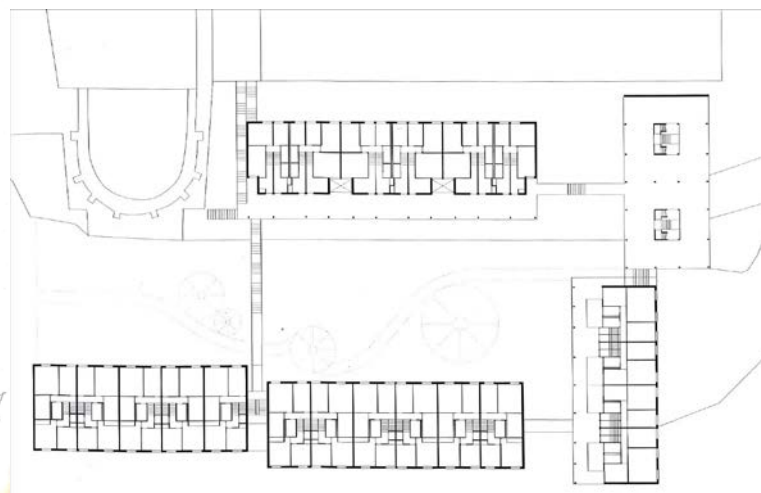
36



37



38



39

35-36. Vista aérea del conjunto del Taray en la actualidad con la vega del río Eresma a la derecha. / Vista frontal del conjunto del Taray en el perfil noreste de la ciudadela de Segovia.

37. José Joaquín Aracil, primer conjunto de viviendas para la «Cooperativa Pío XII» (*Hogar y Arquitectura*, enero-febrero 1968, n.º 74).

38-39. Esquema de circulaciones, ordenación y planta tipo general a nivel de la calle-corredor principal (en negro en el esquema).

que una cualidad sustantiva de las obras puede consistir en que sean oportunas, que el arte, en definitiva, pertenece y sirve siempre al hombre.

Estas mismas aspiraciones prácticas, y su corolario, guían seguramente el trabajo de José Joaquín Aracil Bellod (1930-2009), en colaboración con Luis Miquel Suárez-Inclán (1929) y Antonio Viloría García (1928), al frente de la unidad vecinal «El Taray» (1962-1966), en Segovia, promovida por la Cooperativa Pío XII¹⁸.

El conjunto es el resultado de la estrecha relación entre los arquitectos, especialmente Aracil, y los representantes de la cooperativa, que en este caso es de producción y consumo. Nacida durante los años del «primer desarrollo», la cooperativa está integrada inicialmente por albañiles, artesanos y pequeños industriales, muchos de ellos llegados directamente de los pueblos a la capital de la provincia, los mismos que van a participar en la construcción de lo que después serán sus propias viviendas. Antes, en 1961, Aracil proyecta para la cooperativa una primera promoción de 120 viviendas construidas en la calle del Caño Grande, al este de la ciudad, en los terrenos de un antiguo huerto, donde ya se apuntan algunos temas morfológicos, habitacionales y de espacio público, que se desarrollarán intensamente ahora.

La unidad residencial del Taray se sitúa en el interior de la ciudadela, en el lado noreste del casco, a espaldas de las ruinas del viejo Convento de San Agustín, en un solar con un fuerte desnivel (con 50 m de fondo, se salva una cota de 17 m). El emplazamiento no obstante es un lugar privilegiado dada su condición de borde elevado: el conjunto se alza sobre la cornisa norte de la ciudad, con vistas sobre la vega del río Eresma y los campos y páramos que se pierden en la Meseta.

Las 114 viviendas se organizan en cinco bloques, como grandes bancales, dispuestos alrededor de un espacio ajardinado rectangular, todo siguiendo la geometría y los perfiles de la parcela, que se apoya en el trazado de la calle del Taray, a cota inferior. La accesibilidad al núcleo de la intervención, aparte de alguna otra penetración puntual, se resuelve mediante un eje transversal que conecta la calle San Agustín, en lo alto, la puerta natural a la actuación desde el centro de la ciudad, con la del Taray, atravesando la edificación y sobrevolando, a modo de pasarela rampante, el jardín. La articulación perpendicular del eje y el jardín, quedando los bloques en el perímetro, constituye el esquema de orden, casi clásico, que da forma a la implantación: dos elementos superpuestos, uno material, el eje construido, y el otro un vacío, la plaza-patio; el primero tiene vocación de prolongarse más allá de sus extremos, el segundo permanece acotado dentro de unos límites.

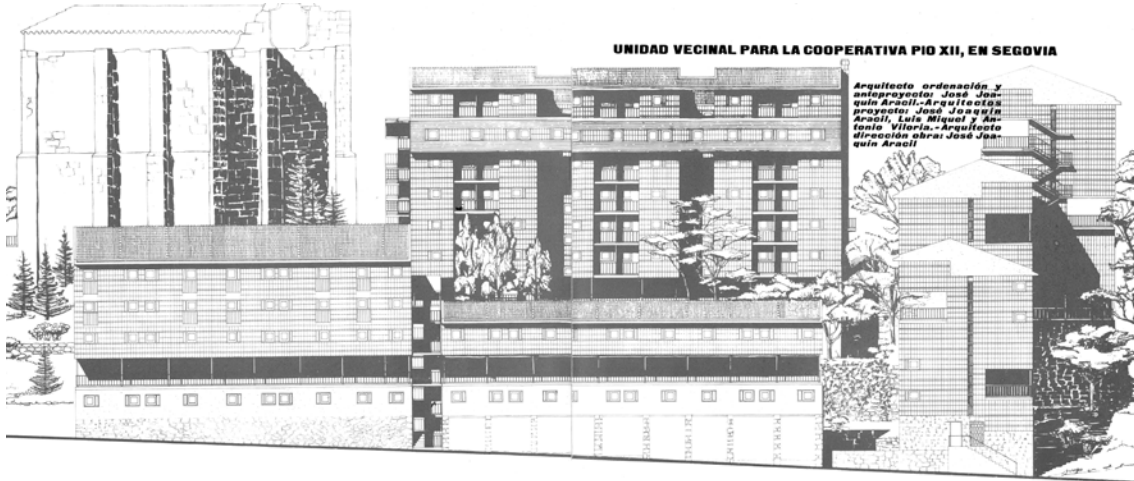
¹⁸ Con el anteproyecto definido, José Joaquín Aracil invita a Luis Miquel y a Antonio Viloría a colaborar en el desarrollo del proyecto; al finalizar la redacción, el equipo se disuelve y la dirección de obra es llevada por Aracil en solitario. La relación entre los tres arquitectos viene de su época de estudiantes en la Escuela de Arquitectura de Madrid (Aracil y Miquel se titulan en 1957 y Viloría un año después).



40



41



42



43



44



45

40-42. Vistas de la unidad vecinal «El Taray». / Alzado general a la calle del Taray.

43-45. Bloque principal (I). Detalles del patio abierto a fachada y del corredor interno de la penúltima planta.

Los bloques se manejan estratégicamente para responder a las condiciones urbanas y naturales del lugar. El bloque principal (I), de mayor envergadura y 13 m de profundidad, se coloca atrás, contra la fábrica de la ciudad, garantizando la frontalidad y la escala necesarias que el rostro de esta exige para conformar y completar su imagen desde la lejanía. En apoyo a estos requerimientos, la volumetría del bloque, sin merma de sus proporciones prismáticas, se trabaja para recrear una columnata de macizos y huecos, a partir de las terrazas y los patios abiertos a fachada, rematada por una penúltima planta con el frente volado haciendo de mirador corrido¹⁹ (más propiamente, una ventana salediza), cuerpo de ladrillo que figura un decidido dintel o cornisamento y que provoca la ilusión de una menor altura (las ocho plantas del bloque concluyen visualmente en la séptima, pasando la última por un sutil retranqueo convertido en galería): viniendo por la carretera de Valladolid, destacan violadas las cesuras en sombra practicadas, y ya en destino, las masas doradas de las viviendas, que buscan acomodo entre el caserío.

Sobre esta primera pieza, compuesta tal cual, se recortan los demás bloques (11,5 m de profundidad). Los siguientes en importancia son los dos bloques que recaen sobre la calle del Taray (IV y V), de menor altura para así abrir la ordenación al paisaje, permitir el soleamiento del jardín y atender a la sección de la calle. Los dos restantes (II y III), normales a los otros bloques, cierran el conjunto por el oeste, y dada su posición lateral acumulan el posible exceso de edificabilidad de la propuesta²⁰, pues no exponen con su presencia el resultado final, que solo se hace evidente parcialmente desde la plaza interior a la edificación (con nueve plantas, el bloque más alto [II] se escamotea llevándolo al ángulo menos visible y retrasando su alineación respecto a la envolvente de la plaza, consiguiendo salvaguardar el perfil de esta y poner distancia con el testero del bloque I).

Al margen de lo enunciado, los cinco bloques forman un lienzo continuo, constituyendo una estructura unitaria junto con el espacio público que integran: las interrupciones, los escalonamientos, los desplazamientos obedecen en origen a cuestiones que tienen que ver con la construcción de la ciudad, y de seguida a determinaciones derivadas de la conjunción entre el sistema de agregación y las células de vivienda. La arquitectura del Taray se ocupa en todo momento de dar solución a la doble escala que la situación plantea: la escala intermedia que corresponde a una operación de borde urbano, con una sección que discurre por decantación, y la escala doméstica que identifica a las construcciones vecinas, pertenecientes a un tejido residencial consolidado.

Sin embargo, la condición limítrofe del emplazamiento, la topografía del lugar, lejos de suponer una dificultad, son dato y estímulo, y pronto se transforman aquí en tipo

¹⁹ El mirador ocupa la posición que correspondería al último corredor del bloque I, desplazando a este hacia el interior de la planta. El hecho sugiere un cambio en los tipos de vivienda de las plantas de remate y genera una circulación secuencial espacialmente rica a través de los patios abiertos a la fachada norte, con vistas enmarcadas hacia el cielo, el paisaje y los extremos del corredor.

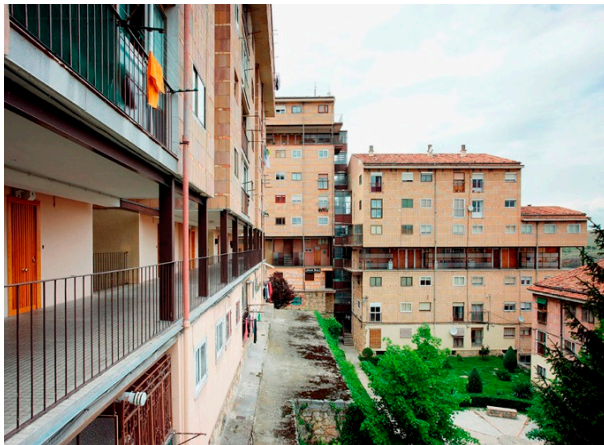
²⁰ La densidad es muy elevada: 1.000 habitantes/ha, unas 285 viviendas/ha. Sin embargo, la ocupación de suelo es aceptable: alrededor del 45%, resultando espacio libre el 55% restante, sin contar aquí las calles-corredor ni la planta diáfana del bloque II.



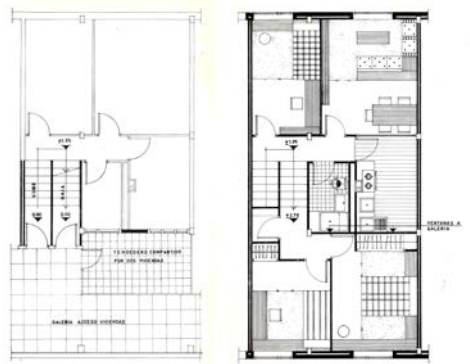
46



47



48



49



50



51

46-47. Sección transversal por el bloque III (el jardín queda a la izquierda). / Fachada noroeste.

48-49. Vista a nivel de la calle-corredor principal. / Planta tipo de vivienda.

50-51. Plaza ajardinada. / Corredor sobre la calle del Taray.

edificatorio, caracterizando la agrupación y el desarrollo de las viviendas, los recorridos y el espacio urbanizado, y algún que otro equipamiento comunitario (en el bloque II, una planta diáfana y unos pocos locales).

El compromiso de los arquitectos con la vivienda social y la debida economía de la promoción, nada que ver con enfoques paternalistas o condescendientes, antes firmes apuestas por una realidad colectiva y pertinente, se concretan haciendo valer el relieve de la parcela, la fisicidad de su accidentada geografía. La llegada a los bloques desde las calles adyacentes se hace a media sección, de donde se continúa por una calle-corredor (3,5 y 4 m de ancho), volcada sobre el jardín, que hilvana horizontalmente todo el conjunto y conecta los tres únicos núcleos de escalera existentes, por los que se asciende y desciende, acortando los trayectos y las alturas a salvar, en busca de los corredores secundarios propios de cada edificio, que asoman alternativamente a fachadas opuestas, según el nivel, para servir a las diferentes viviendas. En coherencia con el sistema de agregación, se adopta una organización de vivienda en semidúplex, tipo que permite reducir el número de corredores y dar solución a los acuerdos sobre privacidad de la vivienda con relación a las circulaciones. Los corredores albergan los tendederos de las viviendas y resuelven la iluminación y la ventilación directas de las cocinas y los baños, todo sin hipotecar las fachadas. El tipo de vivienda más extendido (11,5 x 5,5 m) tiene alrededor de 60 m² útiles, y consta de tres dormitorios, aunque hay viviendas de hasta cinco dormitorios (13 x 6,5 m).

Tiene especial interés la materialidad del conjunto, en particular la construcción de los cerramientos. La estructura está formada por soportes y vigas de acero, dejándose vista en los corredores y terrazas; metálicas son también las pasarelas-puente, y las escaleras, estas siempre exteriores a los bloques, colgadas de los testeros, con los peldaños hechos de losas de hormigón prefabricado. El solado de los corredores es de baldosa hidráulica de «cuatro pastillas», a la manera del común de las aceras de las calles de la ciudad. Las cubiertas son a dos aguas, con faldones desiguales que son reflejo de las distintas alturas de cornisa en cada lado de los bloques provocadas por la agrupación de semidúplex: los escalonamientos de los bloques hacen a su vez que los faldones cambien repetidamente de cara, resultando distintos perfiles. Para tejar, se combinan piezas nuevas con otras reutilizadas, y no se emplean cobijas (tejado «a la segoviana»), solo canales, salvo en las cumbreiras y para marcar regularmente algunas líneas de resalte transversales que proporcionan cierta estabilidad horizontal, interrumpiendo la continuidad de las cubiertas, lo que contribuye a ajustar su escala en favor del entorno.

Los bloques se alzan sobre una primera planta de mampostería, conformando el basamento, a la que en algunos casos, sin llegar a entenderse, sigue otra enfoscada. Desde aquí, los cerramientos se componen de doble hoja con una cámara intermedia. La hoja interior es de albañilería convencional, acabada con un enlucido. El interés radica en la hoja exterior, en un principio pensada de piezas cerámicas vidriadas de 40 x 25 cm. Por



52



53



54



55



56



57



58

52-54. Cubierta de teja «a la segoviana». / Esgrafiado de fachada, Palacio del Conde Alpuente (foto de Josep Salvany i Blanch, 1915).

55-56. Acceso superior por la calle Donantes de Sangre, perpendicular a la calle San Agustín.

57-58. Vistas transversales sobre el paisaje de La Lastrilla. / Porche diáfano y locales comunitarios.

razones de presupuesto, las piezas vitrificadas acaban siendo sustituidas por otras de idénticas dimensiones, unos bloques de cemento y arena con un tratamiento superficial, aunque de gran adherencia y dureza, que les confiere impermeabilidad y la coloración destonificada ocre característica. La hoja, con las piezas dispuestas en vertical formando un damero, es independiente de la estructura y se traba a la pared interior cada dos hiladas de bloque mediante verdugadas vistas de ladrillo macizo colocado a tizón a modo de llave. Ajustada a la modulación definida por los bloques prefabricados y las finas impostas de ladrillo, auténtica grafía sintáctica, la carpintería, de madera pintada, se sitúa a haces exteriores del cerramiento, haciendo de los marcos el encintado de los huecos, que sobresalen delicadamente del lienzo de fachada cuanto apenas y se realzan en blanco, diferenciándose de los elementos practicables de las ventanas, de color oscuro, detalles que adelgazan la presencia de maineles y travesaños, del armado en general, reforzando la lógica y expresión del fenestraje como sistema de vanos. La solución de los cerramientos acerca así construcción y decoro, revelando toda una gama de matices (geometría, textura, escala y proporción, ornamentación, mantenimiento) que relaciona las nuevas fachadas con las tradicionales fábricas esgrafiadas que, en articulación con los huecos, estampan la ciudad, una técnica ampliamente extendida en las provincias de la Meseta Central.

La obra del Taray de Aracil, Miquel y Vitoria no sorprende tanto por los años en que está realizada en consideración a su modernidad, arquitectura por entonces sobradamente asimilada en el país, sino por encontrarse en Segovia. En este sentido, la dificultad del trabajo de los arquitectos ha debido ser doble en un ámbito tal que este, como doblemente acertada ha sido la consecución, su realidad última: de una parte, llevar a cabo una obra de arquitectura moderna, ajena aun más que otras por su configuración, en un contexto proverbialmente conservador, en una ciudad de interior, en Castilla, con un patrimonio destacado y un imaginario historicista, y para una cooperativa, grupo cuando menos diverso; y de otra parte, con idéntico principio, llevar a cabo una obra de arquitectura moderna crítica con los dogmas y simplificaciones que esa misma arquitectura arrastra, en un momento precisamente de progreso y confianza en un lenguaje y unas bases lógicas instaurados aquí, con retraso y reticencias, no hace tanto.

La implicación primera la sugiere directamente Aracil: el Taray es una muestra de «urbanismo de tres dimensiones»²¹, donde se pone de relieve la necesidad de supeditar la arquitectura a la ciudad, de trabajar para que la condición urbana prevalezca sobre la edificación. La arquitectura, en su propósito, debe servir pues a la construcción de la ciudad antes que dar alas a su autonomía como objeto, contar con la realidad física (y cultural) de un organismo claramente superior que impone unas disciplinas y unos requerimientos específicos que vienen de antiguo, materiales y operativos, que no son sustancialmente

²¹ José Joaquín Aracil Bellod, «Principio y fin de una utopía», p. 49.



59



60



61



62



63



64



65



66

59-61. Park Hill, Sheffield. / «El Taray».

62-63. Convento de San Agustín (foto de Jean Laurent y Minier, *Vista general de Segovia tomada desde las Nieves*, hacia 1870, detalle). / «El Taray» delante de las ruinas del muro del Convento.

64-66. Segovia, «El Taray», la construcción de la ciudad.

distintos ahora que tiempo atrás, y que en todo caso mudan muy lentamente, un escenario donde tal vez solo difieran las respuestas. El Taray entonces se dirime en el espacio, no hay ideología ni metodología previas que valgan, no es un plan, no es un ensayo tipológico de vivienda colectiva moderna; el Taray, sin teorías, es una obra de arquitectura que trata en concreto de la recomposición de un lugar construido, partiendo de un programa residencial, en continuidad formal con aquello que de real tiene la ciudad, y que debe revertir a la postre en el bienestar objetivo de cooperativistas y vecinos.

Los escasos textos que hablan de la obra del Taray siempre la relacionan con el trabajo de los Smithson: el «Golden Line» segoviano, llega a escribir alguno, refiriéndose a la propuesta del matrimonio para el concurso de viviendas Golden Lane para Londres, de 1952. Lo único seguro en este sentido son las menciones directas a la Unité d'Habitation de Marsella (1952) de Le Corbusier y al conjunto Park Hill (1961), del Sheffield Corporation City Architect's Department, que Luis Miquel cita a propósito del Taray²².

Cualquiera de estas iniciativas surge en parte de la nada, son reflexiones abstractas, productos salidos del tablero de dibujo; en su resolución, todas empiezan y terminan en sí mismas: no sin ciudad, pero ignorándola, o imponiéndose a ella; no sin destinatarios, pero son anónimos, solo usuarios potenciales; no sin espacio público, pero acaba siendo inventado y para artificioso. La obra del Taray en cambio está latente en el sitio desde antes, y va desbrozándose a través del proyecto, y cuando ya es una realidad pasa a integrarse convenientemente, aun manteniendo su identidad, en una estructura mayor, de suyo más legítima y duradera.

En el Taray, el conjunto es otra de las piezas de la ciudad; los corredores principales, a causa de la topografía, son necesariamente las calles que todavía no existían en el sitio; la plaza-patio es solo un modesto jardín urbano, poco más que un huerto; los bloques son fábrica; las cubiertas son cubiertas; las viviendas, todas «a pie de calle», son las casas que conocen del pueblo y de donde provienen las familias de cooperativistas; los elementos (escaleras, huecos, defensas, etc.) y materiales también son los que son, y de la construcción les viene la expresión; y la construcción es lo que los artesanos-habitantes del Taray mejor saben hacer, que es su oficio.

Basta la existencia para que la realidad se pueda constatar, tome cuerpo, pero en la obra del Taray la realidad es además real, consecuencia de un trabajo donde prima ostensiblemente la verdad que hay en las cosas y sus razones, hecho que propicia la

²² Luis Miquel nombra tangencialmente estas dos referencias en una emotiva carta dirigida a la Demarcación de Segovia del Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León Este para ser leída públicamente en el acto de colocación de una placa conmemorativa, de la Fundación DOCOMOMO Ibérico, en la unidad vecinal del Taray con motivo del Día Mundial de la Arquitectura, el 1 de octubre de 2012. En esta refiere Miquel la visita que con José Joaquín Aracil realiza en 1952 a la Unité de Marsella y también la beca de la Fundación Juan March, de tres meses de estancia, que disfruta en 1961, para el estudio de las New Towns inglesas, recordando de esta experiencia la impresión que le causa especialmente Park Hill. Al regreso de este último viaje Aracil le ofrece participar, junto a Antonio Viloria, en el proyecto de las viviendas del Taray. (Disponible en línea: <http://portal.coaseg.com/Portals/2/0%20ULTIMA%20HORA/D%C3%8DA%20MUNDIAL%20DE%20LA%20ARQUITECTURA%20012.pdf> [consulta: 1 julio 2015]).



67



68

67. Velázquez, *Las meninas* (1656; óleo sobre lienzo; 318 x 276 cm; Museo Nacional del Prado).

68. Enrique Gran y Antonio López delante de una reproducción de *Las meninas*. *El sol del membrillo*, escena descartada.

deducción última, que corresponde igualmente a Aracil, y que este enuncia llanamente y convencido: «Las casas del Taray constituyen simplemente una obra de nuestra época, enraizada en el pasado»²³.

No obstante, la realidad ¿es ciertamente así de inmediata?, ¿tan fácilmente se entrega? ¿Cuál es la realidad de *Las meninas*? ¿Dónde reside la modernidad del cuadro? ¿Es Velázquez el pasado de la pintura española o es un pintor sin tiempo, incluso ya en su época? La realidad siempre oculta algo irreal: tantas veces hay que acudir a la ficción para hacer verosímil la realidad que estas pueden llegar a confundirse en ocasiones, hasta el punto de poder afirmarse que no hay una sin otra, que el simulacro está indefectiblemente ligado a la construcción de la verdad.

Entre las escenas descartadas de *El sol del membrillo* está una dedicada a *Las meninas* de Velázquez²⁴. Esto ya demuestra de por sí la ficción que es el cine, con independencia de cual sea el campo de afinidades del realizador. Delante de una reproducción del cuadro del sevillano que hay colgada en la pared de la sala principal del estudio del pintor, Antonio López y Enrique Gran cambian impresiones sobre los secretos pictóricos que encierra la desconcertante obra, tratando de esclarecerla y sin concluir nada, pues «Velázquez lo pone muy difícil»²⁵.

A pesar de la «objetividad casi helada»²⁶ de Velázquez, *Las meninas* se presta a múltiples interpretaciones, sobre las que discurren, para la película, los dos pintores, visiblemente coaccionados, pero complacientes: dada su estatura, Velázquez debe haber forzado la altura del punto de vista, fijando la línea del horizonte 30 o 40 cm por debajo de sus ojos para ensalzar las figuras de la infanta Margarita y las meninas; la representación del cuadro solo se explica en el caso de que Velázquez esté pintando la escena frente a un gran espejo, pero llama la atención que los personajes retratados, él mismo, sujetan los objetos que tienen en las manos con la derecha, igual que la calidad y abundancia de los detalles recogidos, que no se reflejarían con esa nitidez en ninguna luna de la época²⁷.

²³ José Joaquín Aracil Bellod, op. cit., p. 50.

²⁴ Víctor Erice, *El sol del membrillo* [Videograbación-DVD], disco 2: material adicional, «Escenas descartadas», «Las Meninas». Se trata de una secuencia semejante a la que transcurre delante de la reproducción de *El Juicio Universal* de Miguel Ángel (secuencia 12), esta sí incluida en la cinta.

²⁵ «Realmente entender a Velázquez es un logro, entrar ahí por derecho te exige un esfuerzo. Y conseguirlo ha ido unido en realidad al desciframiento de la vida, es decir, no es sólo una cuestión de pintura». Una inteligente observación previa de Antonio López arroja algo de luz: «Si *La Gioconda* se vuelve amarilla con el tiempo, sigue siendo una quimera, pero si *Las meninas* se vuelven amarillas es mucho más grave, porque *Las meninas* no deben ser una quimera» (Antonio López García, «Mi visión del arte del pasado», pp. 291 y 292; ver también el sentido artículo de Antonio López «Una España velazqueña»). Sobre *Las meninas* o *La familia de Felipe IV* (1656) pueden leerse en particular los siguientes textos: el de Julián Gállego del catálogo *Velázquez*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1990, pp. 420-429; el Capítulo I «Las meninas» de Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, 2ª ed., Madrid: Siglo XXI, 2006, pp. 13-25; el ensayo de Ricardo Sanmartín «Meninas, espejos e hilanderas» en el libro del mismo título, Madrid: Trotta, 2005, pp. 215-245; y de Manuela B. Mena Marqués, «El espacio de “Las meninas” de Velázquez, entre el pasado y lo contemporáneo», en la misma monografía que incluye el texto de López arriba citado, pp. 111-139. El propio Víctor Erice, antes de *El sol del membrillo*, habría estado interesado en rodar un documental sobre *Las meninas*, trabajo para el que estuvo documentándose dos años y del que llegó a escribir el guión, proyecto que abandona al adelantarsele otro director español con un tema próximo (Carmen Arocena, *Víctor Erice*, p. 276; Arocena debe referirse al film *Luces y sombras* [1988], de Jaime Camino).

²⁶ «España y su pintura», en María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, p. 46.

²⁷ Ver por ejemplo la fidelidad con que pinta Velázquez el reflejo del rostro de la joven de *La Venus del espejo* (anterior a 1648 [?], The National Gallery, Londres).



69



70



71

69. *Las meninas*, detalle de las manos de la menina María Agustina Sarmiento y la infanta Margarita (se aprecia el «arrepentimiento» [pentiment] de la mano de la infanta). La menina sujeta una salvilla con una jarrita de barro que ofrece a la infanta.

70. Velázquez, *La Venus del espejo* (1647-1651; óleo sobre lienzo; 122,5 x 177 cm; National Gallery).

71. Enrique Gran y María Moreno se saludan en el vestíbulo de la casa. *El sol del membrillo*, secuencia 10.

Las meninas, por estos y otros temas presentes en el cuadro (espacio, perspectiva, fuentes de luz, tiempo, mirada), supone una precoz reflexión sobre los límites entre pintura y realidad, sobre las leyes de la representación y sobre los papeles del artista y del espectador frente al arte: una exploración que también Víctor Erice bordea, paciente y embelesado, en *El sol del membrillo* en torno a la pintura, el cine y sus concomitancias. Y aunque entregado, como un pretendiente fiel, a la esquiva y artera realidad, sujeto a sus exigencias de sumisión, sin ignorar, advertido por López, que todo acto de contemplación tiene finalmente su merecida recompensa, es conocedor a su vez de que para acceder y recrear la realidad se está obligado previamente a transgredirla para después recomponerla con otra suerte.

A André Bazin, uno de los críticos de cine de cabecera de Erice, el asunto le resulta meridiano: «El realismo en arte no puede proceder evidentemente más que del artificio»²⁸. *El sol del membrillo*, la película, con todo su realismo, un desarrollo lineal y un discurso explícito, la renuncia a dilapidar los recursos y las estrategias del cine, la presencia cotidiana de los protagonistas, impagable el estar de Antonio López, no se sustrae a tales artificios, pues se debe a los medios del cine, que es un lenguaje, una ilusión de realidad: en la cinta se finge que el óleo de un membrillero es posible en otoño, las visitas de los amigos del pintor son pactadas, los boletines de noticias que dan por la radio que siempre hay en el jardín se editan en la sala de montaje, no todos los exteriores son inmediatos a la Colonia Los Rosales, la irrupción del sueño recurrente del pintor es premeditada, la vida transcurre sin un fondo de acordes de bandoneón. La escena de Enrique Gran saludándose con María Moreno la primera vez que este visita la casa de su amigo (secuencia 10) se rueda treinta y tantas veces antes de dar la toma por buena²⁹.

Pero más allá de la realidad inherente a la poética cinematográfica, uno de los desafíos que interesan sobremanera a Erice, y que justifican una parte de la película, es poner en relación las prácticas de la pintura y el cine, y es aquí donde la realidad de cada arte sí marca diferencias. Mientras la pintura dialoga con el mundo real sin ambages, es una acción primaria que no requiere de despliegues extraordinarios, donde poco o nada se interpone entre el artista y el objeto de su deseo, el cine es rehén de una maquinaria voraz, que puede llegar a frustrar la consecución del ideal perseguido, de tantas personas y factores como intervienen, incluso en un film como este, y que en todo caso mediatiza inexorablemente la captura y presentación de la realidad a la que se acerca, aun en su afán por restituirla fidedignamente en la pantalla. Dicho de otro modo, las distancias entre un pintor y su obra y entre un realizador de cine y su obra, incluso entre los espectadores y las obras de uno y otro arte, son desiguales, en rigor tal vez ni siquiera sean comparables.

²⁸ «El realismo cinematográfico y la escuela italiana de la liberación», en André Bazin, *¿Qué es el cine?*, p. 298.

²⁹ Testimonio de Antonio López (Erice en esto siempre calla), recogido en Daniel Vázquez Villamediana, et al., op. cit., p. 124.



72



73



74



75



76

72. Los personajes de la película con el equipo de rodaje (foto de rodaje).

73-76. *El sol del membrillo*, secuencia 28.

Erice, que desearía para sí la autonomía y la proximidad de que goza en su trabajo Antonio López, consciente de las divergencias entre pintura y cine y de los subterfugios a los que se ve abocado el segundo en su anhelo de realidad, siente la necesidad de mostrar en la película los instrumentos de su oficio, siempre ocultos, igual que muestra con natural curiosidad los del pintor en toda ocasión, para evidenciar así finalmente estas contrariedades. En la secuencia 28, que precede a la del sueño del pintor (ambas imprescindibles por reveladoras), rodada de noche, como a hurtadillas, un Erice furtivo descubre el cuerpo del delito: un plano fijo que recuerda un espectáculo de sombras chinescas reúne las imágenes oscuras de la cámara y el membrillero proyectadas sobre la pared de la casa, y da paso a una escena compuesta con la cámara, un proyector y un temporizador apuntando al membrillero, que se alza sobre el alcorque lleno de los frutos maduros caídos del árbol. Una sucesión de primeros planos se detienen en la lente-ojo de la cámara, inmutable y amenazante; en las patas del trípode de la cámara contra las picas del suelo que usa el pintor para fijar las puntas de los pies mientras trabaja junto al árbol; en el difusor incendiado del proyector despidiendo rasa su luz artificial; en el temporizador en marcha, con su inconfundible rateo acusando el paso implacable del tiempo; y en los carnosos membrillos desprendidos, a punto de corromperse, con sus estigmas blancos.

La metáfora que propone la escena es doble. El director, a través de la cámara, quiere ver lo que el pintor ve, comprobar si puede hacer y sentir como el pintor, bajo los mismos presupuestos de fidelidad y confianza para con la realidad; en cierto modo, la sombra de la cámara al comienzo de la secuencia refiere a una presencia que permanecía fuera de campo hasta ese momento, pero también anticipa la irrealidad (ficción), la imposibilidad de parte de la empresa sometida a prueba. El otro apunte sugiere que la prepotencia del cine, todo su aparellaje y utilería, la luminosidad electrificada que proporcionan los focos, es lo que definitivamente pudre los membrillos, lo que acaba por palidecer su soleado esplendor; y la conclusión viene a coincidir con la anterior.

En cambio, la mirada de López, por la naturaleza misma del arte pictórico, está más cerca de la realidad que la mirada del cine, aunque resulte paradójico, acaso porque la pintura puede remontarse infinitamente más atrás, tiene un origen preciso, refleja una memoria ancestral; incluso la fisicidad conceptual de una pintura, como obra material, es más real y verdadera, portadora de atributos, menos perecedera que el celuloide, que únicamente adquiere entidad durante su proyección en las salas de cine —aceptando que su existencia se prolonga tal vez también por medio de la literatura especializada y otras convocatorias de divulgación o investigación—, además de que su reproductibilidad le resta valor objetual, unicidad, cuestión que no es despreciable, y admite discusión.

Aun dentro de la pintura que mira por y para la realidad, se encuentran diferencias sustanciales. Para apreciar mejor el trabajo de López con el membrillero, y entender de qué se está hablando, basta con revisar la escena en la que María Moreno simula retomar una



77



78



79



80



81

77. Fotograma de *La luz de Antonio*, documental sobre la figura y la obra de María Moreno (*Crónicas*, La 2, TVE, septiembre 2015). El cuadro es distinto al que aparece en *El sol del membrillo* —acaso María Moreno aceptase finalmente el ofrecimiento del pintor, y empezara de nuevo, «desde el principio, con libertad y sin ningún temor»—.

78-80. *El sol del membrillo*, secuencia 23.

81. La reflexión, con doble acepción, que Erice sugiere sirviéndose del espejo del pintor tiñe también el arranque de la secuencia de «La recolección»: en el estudio, López contempla el dibujo terminado en el caballete, junto al espejo, que ahora refleja la reproducción de la Venus que hay a su espalda, y que no figura en el plano. *El sol del membrillo*, secuencia 25.

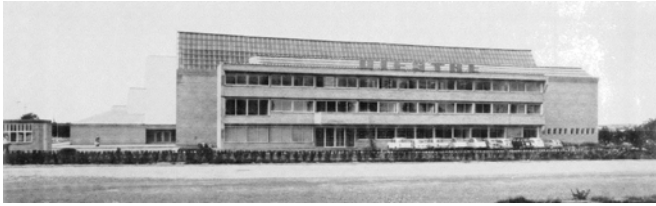
vieja pintura inacabada de su marido tumbado en una cama (secuencia 27), utilizada eficazmente por Erice para dar la entrada a la secuencia del sueño (se trata de una obra ya desestimada por las dificultades que entraña). El cuadro es una representación realista de un escenario real, pero la verdad no está presente, podría considerarse un ejercicio pictórico: la realidad que cuenta está construida, el modelo con tabardo oscuro y una baratija y una foto sujetas en las manos es una ficción intencionada, no hay pretensión de verosimilitud, es cosa mental. «Mari... tú ya sabes lo que pienso de ese cuadro», le dice López a su esposa desde la cama, pero el espectador se queda sin saber qué le ocurre al cuadro, que al pintor no le satisface; quizá la respuesta esté en la película en sí, en la vida que transmite.

Hasta el propio Antonio López ha de someter a examen la realidad de su trabajo, y para ello se vale de un viejo artificio de pintores. Antes de concluir el dibujo del membrillero, el pintor se ha provisto de un gran espejo que ha situado a su espalda montado en un caballete, enfrentado a la tabla en la que trabaja (secuencia 23). La escena remite inevitablemente al inicio de estas anotaciones, hasta el espejo incierto de *Las meninas*, con el que se pueden establecer paralelismos. López vuelto sobre el espejo observa atentamente el reflejo del dibujo en la luna, pues la imagen irreal proyectada permite detectar a primera vista los posibles desajustes del original, con el fin de dar los retoques últimos: de alguna manera, es mirar atrás, retroceder a un momento inaugural para recuperar de la rutina el presente extraviado de la obra.

Este elemental truco supone poner distancia con una realidad, la del modelo y la de la obra, que por frecuentada largo tiempo deviene indiferente y su significación pierde intensidad y trascendencia. Como una Alicia del lado del espejo, López se torna otro, pintor extraño, espectador futuro, y asiste a una realidad diversa que vuelve a despertar su inquietud y su emoción, su deseo renovado de precisión y fidelidad.

Mientras que una obra de ficción puede permitirse ser increíble, es lo que cabe esperar y a nadie incomoda, a la realidad se le exige en cambio, sobre otras consideraciones, verosimilitud. Tanto es así que el imperativo de que la realidad sea verosímil —no basta con ser cierta— lleva, en ocasiones, a la sobreactuación, a justificar excesos apelando al rigor y la coherencia. No obstante, a estas alturas, debe reconocerse sin recato que toda obra de arte, sin distinción, es justamente una representación del mundo, un mándala de la realidad del universo.

Es más dudoso que la arquitectura sea también una representación —que lo es en parte, y en demasiados casos, solo eso—, porque la arquitectura tiene su propia realidad, o más exactamente, la arquitectura es ella misma una realidad, con un origen y un destino bien definidos, y unos procedimientos específicos de orden disciplinar; y sí, tiene un «no sé



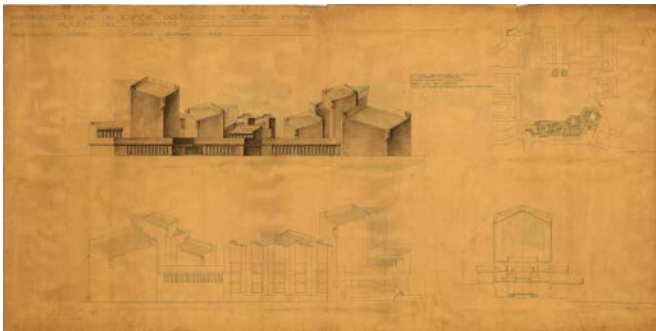
82



83



84



85



86



87

82-84. Rafael Moneo, fábrica de transformadores Diestre, fachada frontal y vista aérea (en el ángulo superior derecho, paralelo a la Nacional II, el Canal Imperial de Aragón, entre antiguos caminos de sirga). / Canal Imperial (1900).

85-86. Rafael Moneo, anteproyecto de Centro Emisor en la plaza del Obradoiro (1962, Santiago de Compostela, Premio Roma). / Ludovico Quaroni, iglesia de San Vincenzo de' Paoli (1951-1953, poblado La Martella, Matera).

87. Fachada este.

qué»³⁰, absolutamente, cómo negarlo, pero que se revela en todo caso al final, cuando la obra adquiere presencia: primero se hace lo que se tiene que hacer, y ese no sé qué inefable acaba siendo una conquista añadida, el excedente de una siembra moderada, no el resultado de una premeditación o de una visión apriorística.

La fábrica de transformadores Diestre (1964-1967) en Zaragoza, de Rafael Moneo (1937), muestra esa realidad compleja y ambivalente de la arquitectura, entre la razón y la «arbitrariedad»³¹.

Puede considerarse esta la primera obra construida de Moneo. El encargo viene por la amistad del padre de Moneo, ingeniero industrial, con los dueños de la empresa Luis y José María Diestre. El proyecto se redacta desde Roma, durante la estancia del arquitecto como pensionado en la Real Academia de España, entre 1963 y 1965, beca que gana en 1962 concursando con el anteproyecto de un Centro Emisor en la plaza del Obradoiro, en Santiago de Compostela, propuesta que aún resuena en la fábrica Diestre, aunque los referentes inmediatos y la formalización de uno y otra sean distintos³².

Diestre se localiza al suroeste de la capital, dando fachada directamente a la autovía de Madrid, frente a un recodo del Canal Imperial de Aragón³³ que discurre junto a la carretera en este tramo, justo antes de bordear la ciudad por mediodía. El conjunto de la fábrica se desarrolla en sentido norte, componiéndose de una sucesión de naves desiguales, dispuestas en paralelo a la directriz de la autovía, que deslizan entre sí para generar accesos y salidas especializados distribuidos por el perímetro del edificio y algunas playas para las maniobras habituales propias de un uso industrial.

El orden de la planta y las secciones responde a la lógica de la producción que se realiza en la empresa. «El proceso de fabricación de un transformador exige una serie de operaciones previas para terminar con el encubado en la nave de montaje. En la fábrica se llevan a cabo, por tanto, trabajos muy dispares: de calderería, carpintería, cizalla, prensa, recocido, por un lado; de trefilado y bobinado, por otro. La fabricación de un transformador finaliza con el encubado y el secado, pasando más tarde al taller de pintura y después al laboratorio, donde se somete a un control antes de su expedición»³⁴. El resto del programa lo completan un almacén de maderas, un taller mecánico, un garaje, un almacén de materias

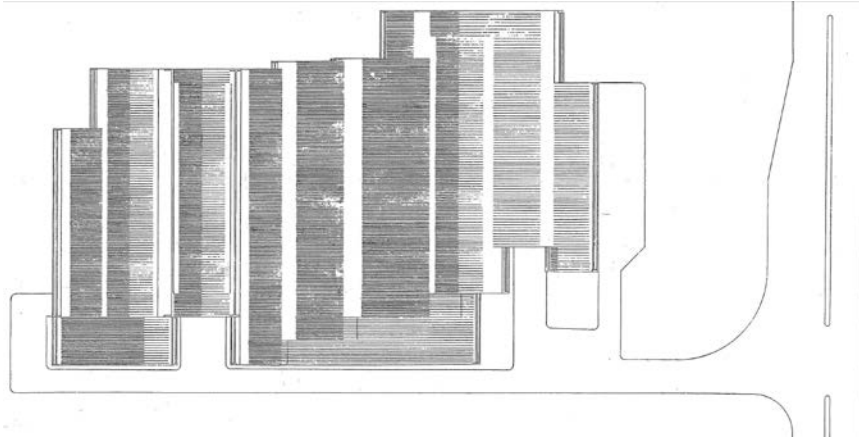
³⁰ Miguel Fisac, *Carta a mis sobrinos (estudiantes de arquitectura)*, [Madrid]: Lampreave y Millán, DL 2007, p. 41.

³¹ Rafael Moneo, *Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura*. (Arbitrariedad: «adopción aleatoria de una forma existente para construir sirviéndose de ella», p. 55).

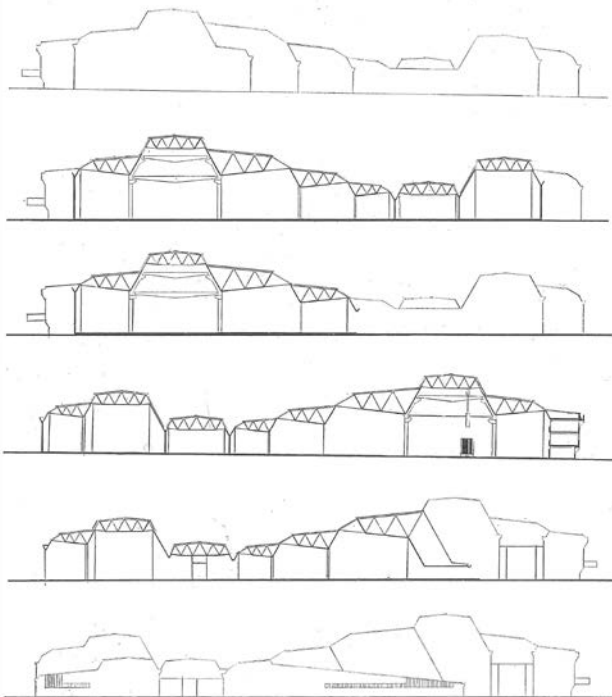
³² El Centro Emisor, edificio que reúne los servicios públicos de comunicación, se sitúa en el lugar del Palacio de Rajoy, actualmente sede del Ayuntamiento de Santiago y del gobierno autonómico gallego. Las referencias del anteproyecto del concurso para el ingreso en la Academia, hay que buscarlas en la obra de Wright (descomposición volumétrica y retícula hexagonal), que Moneo tanto ha estudiado en los años de carrera, a través de la figura de Oíza, y en el Ludovico Quaroni de la iglesia del poblado de La Martella, en Matera, al que luego, al tiempo que a Bruno Zevi, tiene oportunidad de seguir de cerca en Roma.

³³ Canal de riego y navegación (viajeros y mercancías) que comunica Tudela con Zaragoza (Fontellas-Fuentes de Ebro). Construido entre 1772 y 1790, la aspiración inicial de sus promotores era unir el Cantábrico con el Mediterráneo, siguiendo la cuenca del Ebro. Su origen se remonta a la Acequia Imperial, proyecto hidráulico del siglo XVI ejecutado solo en parte, desde El Bocal hasta Gallur, el tramo alto próximo a Tudela, por problemas económicos, políticos y técnicos.

³⁴ Rafael Moneo, «Fábrica de transformadores "Diestre". Zaragoza, 1965-67», pp. 19 y 22.



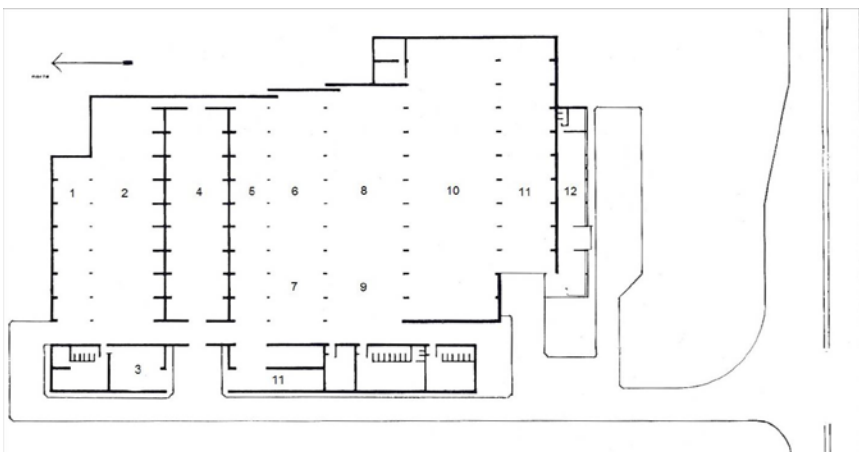
88



89



90



- 1 Reparaciones
- 2 Caldereria
- 3 Garaje
- 4 Carpinteria
- 5 Taller
- 6 Núcleos
- 7 Recocido-Troquelado-Cizallado
- 8 Bobinado
- 9 Cubrimiento Trefilado
- 10 Nave de Montaje
- 11 Almacén
- 12 Oficinas

91

88-91. Planta general y de cubierta, alzados y secciones. / Vista oblicua del interior (nave de montaje).

primas y los correspondientes servicios. Por último, en cabeza se sitúa una barra de oficinas, de tres plantas, con la dirección, la administración y los servicios técnicos. Si se examinan conjuntamente el plano de la planta que incluye los descriptores de las funciones y el volumen interior de las naves reflejado en los dibujos de sección, se observa que las actividades principales descritas se encadenan linealmente siguiendo el eje transversal del edificio de norte a sur, a la par que aumenta, en idéntico sentido, la luz (de 8,75 a 20,5 m) y la altura libre (de 5,5 a 15,5 m) de las respectivas naves, destacando entre todas la nave de montaje, espacio representativo donde culmina todo el proceso.

Este concierto funcional y formal es el que arma desde un principio la obra, y se articula sobre la solución estructural adoptada. La estructura del edificio se plantea de modo que satisfaga dos objetivos: por una parte, resolver tectónicamente la cubierta del espacio virtualmente continuo definido por la secuencia de las naves; y por otra, atender las necesidades interiores de iluminación y ventilación naturales y aislamiento, térmico y acústico. Para ello, Moneo recurre a unas cerchas tipo Warren sobre soportes metálicos, en crujeas de 5,25 m³⁵; con una particularidad: para mejorar el comportamiento resistente, cada cercha en realidad apoya en un solo soporte y en el extremo saliente de la contigua, como si se tratara de una estructura paraguas asimétrica y concatenada trabajando en un plano, de suerte que las sollicitaciones quedan compensadas, reduciéndose los esfuerzos.

Así diseñada, la estructura permite, sin que aparezcan limas demasiado pronunciadas, introducir luz en las naves, principalmente de norte, a excepción de la nave de montaje, con doble orientación por su mayor envergadura, y la de calderería, que le sigue en sección (también reciben luz de sur la carpintería y el almacén, pero su incidencia es menor). Para el acristalamiento de los lucernarios se emplea vidrio armado, con las lunas solapadas en vertical, sin carpintería, fijadas mecánicamente a un enlatado metálico reservado al interior, a la manera de grandes tejas planas translúcidas («lucernario a tejavana»). La disposición imbricada de los vidrios es de suponer que permite cierta renovación natural de aire a través de las ranuras que resultan de tal superposición.

El canto de las cerchas constituye una cámara adecuada para el acondicionamiento del edificio, muy necesario dado el rigor del clima de la región. En este sentido, el intradós del entramado de la estructura de cubierta se guarnece con placas prefabricadas semejantes a un bastidor, incorporando en sus celdas paneles de Viroterm (tablero de virutas de madera y cemento, aislante térmico y absorbente acústico). Al exterior, las cubiertas se resuelven con bandejas de aluminio de ancho 0,75 m colocadas longitudinalmente en la dirección de las vertientes, la misma dimensión y disposición que adoptan las piezas de vidrio armado. Este despiece compartido, la analogía entre los reflejos y las texturas del aluminio y del vidrio, la alineación entre las juntas alzadas de las

³⁵ Múltiplo de 0,75 m, dimensión de las bandejas de aluminio con que se termina la cubierta. Las naves tienen entre 8 y 13 crujeas.



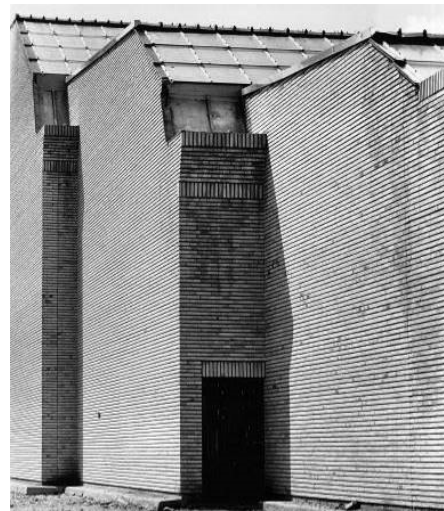
92



93



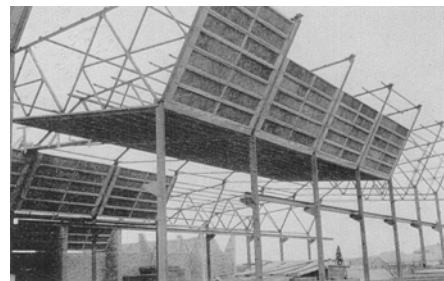
94



95



96



97

92-93. Fachada oeste. / Lonja de Mercaderes, Zaragoza (siglo XVI).

94-95. Nave de montaje. / Detalle de la fachada este.

96-97. Nave de bobinado y trefilado. / Detalle de la estructura en construcción (cerchas Warren, placas prefabricadas y Viroterm).

bandejas y los perfiles universales de los lucernarios, junto con la delicada silueta de las cubiertas, permite conformar visualmente un caparazón unitario, más allá de la individualidad característica de cada una de las naves.

Los pórticos de la estructura se transforman en muros de carga de ladrillo visto al llegar al perímetro de la edificación; los muros por tanto son a la vez cerramiento y elemento resistente, además de confiárseles gran parte del carácter y la expresión del conjunto. El ladrillo se coloca a la aragonesa, sin llaga, con el tendel rehundido, abundante de mortero, enfatizando la horizontalidad de las hiladas antes que el aparejo (en Diestre, flamenco). La masividad de los muros y algunos detalles caligráficos (el hueco dentro del hueco, los sardineles, las cornisas dentadas) entroncan directamente con las recias construcciones de ladrillo ocre de la arquitectura civil de Aragón de los siglos XVI y XVII, aún de tradición material mudéjar³⁶. La compacidad de estos contenedores renacentistas de maneras tardogóticas se transforma en Diestre en bambalinas de fábrica salidas de un telar para formar su propio decorado. En su arranque, los impolutos muros descansan sobre una delgada plataforma, poco más que urbanización, solo patente en el extremo oeste de la parcela, donde avanza levemente volada sobre la cota inferior de la propiedad contigua; interpuesto entre ambas superficies, un tacón corrido de hormigón hace de juntura (plinto mural, articulación de planos y de materiales, cimentación, barrera antihumedad, sintaxis de pendientes y de cotas, acuerdo entre solados, traza de replanteo, línea de nivel). La coronación de los muros, en cambio, reproduce el perfil exacerbado de las cubiertas, hasta la horquilla que forman las lima hoyas entre naves, recortes que dan a la obra de los muros un aspecto inacabado, la apariencia de una sucesión de grandes adarajas escalonadas en suspenso, como si los muros estuvieran por completar o pudiesen crecer en un futuro, preparadas incluso las esperas para recibir una nueva familia de cerchas; cuando menos, el arquitecto acaso esté pensando en la pertenencia de estos muros a un sistema o marco más amplio. Lo que sí es seguro en todo esto es que dar fachada al edificio corresponde por derecho a los hastiales de las naves de la empresa de transformadores.

Al hablar de Diestre, Moneo siempre sitúa la obra bajo las órbitas de Stirling y Aalto, influenciada como está por la «congruencia entre forma y estructura» presente en los trabajos de uno y la constante «alusión a la naturaleza» del otro, aquí a propósito de las formaciones montañosas que delimitan el valle del Ebro³⁷.

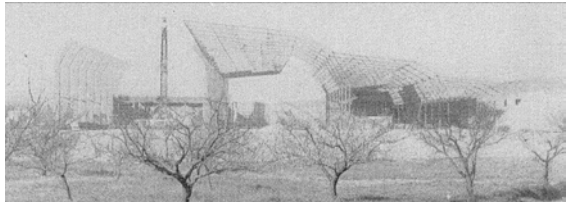
La identificación entre forma y estructura de la fábrica Diestre se dirime a través de las secciones, condición que también conduce a las obras del primer Stirling. Si los edificios

³⁶ En estos siglos, todavía perduran las prácticas del arte mudéjar del ladrillo, muy extendido y particularmente original en tierras aragonesas, tradición que sin duda Moneo ha tenido en mente para la materialización del proyecto, persuadido como está el arquitecto del valor de la construcción como categoría arquitectónica. Ejemplos destacados en Zaragoza son la Lonja, el Palacio de Huarte, o la Casa de don Miguel Donlope, entre otros.

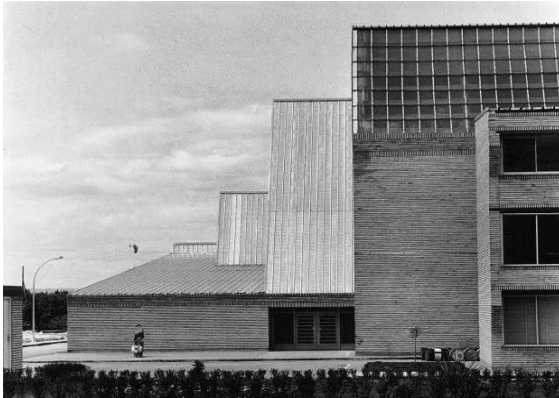
³⁷ Francisco González de Canales (ed.), *Rafael Moneo: una reflexión teórica desde la profesión: materiales de archivo (1961-2013)*, A Coruña: Fundación Barrié, 2013, p. 242.



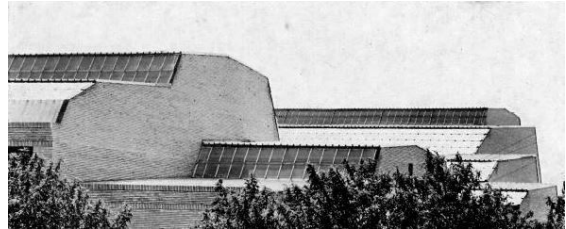
98



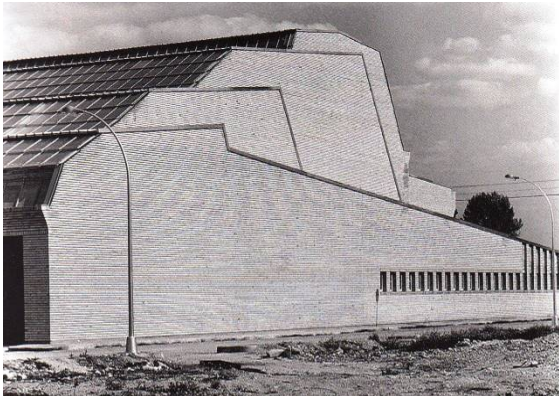
99



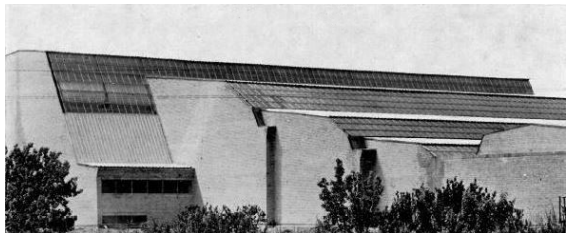
100



101



102



103



104

98-104. Interior, vista longitudinal mirando desde la nave almacén hacia la carpintería. / Estructura en construcción. / Detalles de fachada y cubierta. / Fachada oeste.

de estos años del arquitecto inglés se generan por extrusión de una sección predeterminada, en Diestre, las homotecias, los deslizamientos, los solapes, son los mecanismos que aplicados a las secciones deciden la forma sintética de la obra en la que profundizar, por perfectible, pues la forma se va haciendo y rehaciendo hasta darla por consumada.

Con la planta no sucede igual. Resultaría aventurado lanzar una hipótesis formal (volumétrica, espacial, material) desde el trazado del plano; por ejemplo, las barras sur y oeste de oficinas y servicios, esta última en especial, inducen a pensar en soluciones parciales alejadas del sorpresivo desenlace. Ni siquiera de la lectura industriosa del programa, con atención estricta a sus requerimientos, sería deducible apuesta semejante; por mucho empeño objetivo que el arquitecto demuestre a posteriori en la redacción de la memoria justificativa de Diestre, la conclusión formal que se había reservado el de Tudela para Zaragoza no deja de ser felizmente inesperada.

El empirismo naturalista del arquitecto finlandés inspira a Moneo en su interpretación de la realidad en torno como paisaje de trabajo, moviéndole a abrazar una arquitectura que se inscriba en el medio, sin llegar a disolverse; de ahí la nota optimista que emparenta la silueta de Diestre con el perfil de los montes que acompañan la extensión del valle del Ebro —pero ¡también es coincidencia que la configuración de las exigencias espaciales de la cadena de producción de una fábrica de transformadores sea el calco de una formación montañosa, y que además la fábrica, por fortuna, esté ubicada en las proximidades de Zaragoza!—. En verdad, la orografía desenfocada del Ebro queda alejada del kilómetro 314 de la antigua general, apenas pasa por una polvareda pardusca, y el edificio no está sino en suelo industrial, con todo lo que eso conlleva o le acaecerá por ello, en un sitio prácticamente condenado de salida al anonimato de una periferia galopante que suele mostrarse despiadada en su avance, presa de un acoso real capaz de transfigurar Diestre en la imagen fósil de un emidosaurio antediluviano tendido al sol.

Si algo puede liberar a la arquitectura de las ficciones de la retórica y la transversalidad en las que arriesgan las artes es el reconocimiento de su propia realidad y de la realidad a la que sirve, ambas insalvables. Precisamente la arquitectura, con solo representarse a sí misma, conserva intacto su inagotable potencial acumulado: capacidad de acción y transformación y una componente propositiva irrenunciable. Y esto hace que Diestre merezca un examen más atento, una opinión generosa.

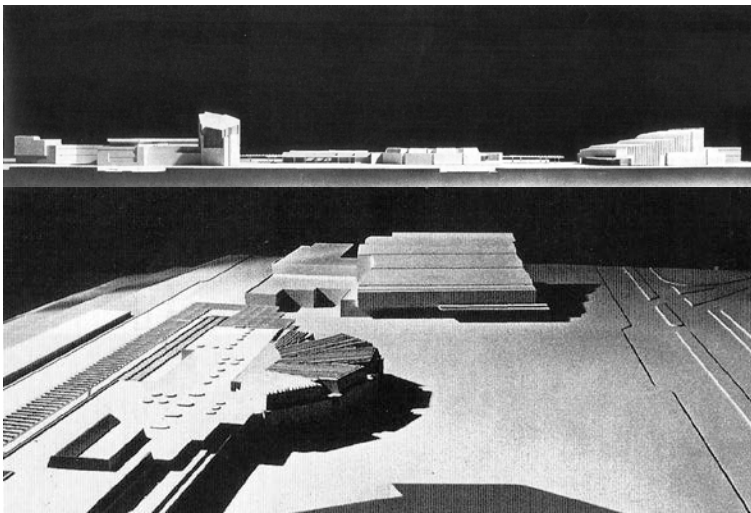
Moneo, en su interior, debe ser consciente de la inexistencia de emplazamiento, entendido como lugar, y de la vulnerabilidad de los edificios industriales, y en consecuencia, opta en Diestre por construir una realidad completa y concreta de principio a fin, por así decir, de la nada, suficiente y autónoma, que detenta valor en tanto que objeto de arquitectura, destacable en la medida en que es una obra de buena factura; en cierto modo, el arquitecto, al tomar este camino, está apuntando también una manera, una didáctica, tal vez una metodología, extensivas a otros trabajos. Porque, a la postre, el único paisaje real al



105|106



107



108|109



110

105-107. Vistas aérea y desde el camino del Buró, que bordea por el norte la fábrica.

108-109. Alvar Aalto, propuesta de ordenación del centro de Rovaniemi (1963).

110. Vermeer, *Joven dama con collar de perlas* (ca. 1662-1665; óleo sobre lienzo; 55 x 45 cm; Gemäldegalerie, Berlín).

que obedece la obra de Zaragoza es el que dibuja la obra misma; y es que la obra de Diestre, constituye por sí sola un paisaje: aquí termina su ficción, pues, como ocurre siempre con Moneo, desde las primeras intuiciones, en todos sus trabajos, la arquitectura se somete de inmediato a la disciplina férrea de la construcción, categoría instrumental que actúa verificando y legitimando cualquier propuesta, dotando de presencia verosímil a la frágil realidad y sus hechizos, una construcción oportuna, precisa, tangible, invariablemente impecable, identificada íntimamente con la arquitectura, arte que para ser necesita el soporte de la materia y de la forma. El paisaje arquitectónico de Diestre, seductora invención, es entonces forma construida, la razón de su crédito.

Sea lo que fuere, la fábrica de transformadores Diestre es una obra desperdiciada, y ha corrido, con los años, una suerte precaria. En su deseo de durar (en sentido amplio, filosófico), de contener el tiempo, aspiraciones que debieran ser inherentes a toda obra que estime y esté por la realidad, Diestre devuelve el reflejo de una mirada ladeada sobre la consistencia y dignidad de las estructuras fabriles de ladrillo en la aurora de la arquitectura industrial, pero bien podría acoger la matrícula de estudiantes de ingeniería del campus de Leicester o una representación teatral en el centro de Rovaniemi.

Efectivamente, el tiempo es un constructor afanoso y persistente³⁸, y como tal atraviesa y hierde también la realidad de los trabajos de López y Erice. El tiempo puede ser una magnitud abstracta por inaprensible, objeto de (expuesto a) conceptualización y disquisición, forma mental, inspiración poética, medida de clasificación; pero ahora interesa más por su dimensión real, por el modo en el que la impronta del tiempo se deja ver y sentir físicamente en los seres y las cosas, de qué manera ensancha o alarga una realidad, o la transforma en otra, no solo porque se perciba o antoje distinta, sino porque muda positivamente de presencia, y en algunos casos hasta de naturaleza.

El tiempo no tiene entidad, pero su sustancia se manifiesta a través de la realidad. Para Antonio López, aunque esforzado, nada dado a enredos, tratar de pintar el tiempo, como movimiento de la voluntad, es una «pretensión vana»:

«No dices: este cuadro tiene *tiempo*. [...] Viendo una pintura de Vermeer en un museo de Berlín tuve la sensación vertiginosa de estar poseído por el pintor. Los tres siglos de distancia habían desaparecido, y, milagrosamente, yo estaba viendo por los ojos del pintor algo que ocurría por primera vez: una mujer poniéndose un collar ante el espejo. Quizá a eso es a lo que se llama *tiempo*»³⁹.

El pintor declara honestamente no saber «muy bien qué es eso del tiempo», «no hay una fórmula para expresarlo», e intuye «que el tiempo es algo que sientes, algo en lo que

³⁸ Por puro placer, leer el bellissimo texto de 1954/1982 de Marguerite Yourcenar que da título al libro de ensayos de la autora *El tiempo, gran escultor*, Barcelona: Círculo de Lectores, DL 1990, pp. 61-66.

³⁹ Soledad Alameda, «Antonio López. El que sueña con la luz», p. 52 (el cuadro de Vermeer al que se refiere el pintor debe tratarse de *Joven dama con collar de perlas* [ca. 1662-1665], Gemäldegalerie, Berlín).



111



112



113

vives y el tránsito por el tiempo queda reflejado en [la] pintura»⁴⁰. De acuerdo con el pintor, el tiempo habita un cuadro de Hopper o de De Chirico, aun de Rothko, y no un Picasso por ejemplo. Y esto tiene que ver con la esencia misma de la pintura fundada en la realidad: frente al cine, que gestiona el tiempo en lapsos, la pintura, más que captar un instante, detiene el tiempo, condensándolo⁴¹. La pintura de López redime a la realidad de la fugacidad que la persigue escogiendo representar, entre sus estados, el de máxima plenitud⁴² o significación, subsistiendo confundidos en este acto el pasado transcurrido y el presente del modelo, y también de la obra, en adelante determinada a pertenecer a todos: López, en su obra, provee a la realidad de tiempo añadido, un tiempo indefinido. El pintor pues maneja el tiempo como duración, mostrando así que la realidad, sus tiempos, cabe entenderla desde la continuidad, que es lo único que puede librarla del olvido, del consumo rápido, de una transitoriedad improductiva.

Hablando de los comienzos de una obra, de los muchos proyectos que el pintor desea emprender pero han de esperar, a veces años, López cuenta que en ocasiones procede como hacía García Márquez con los argumentos de las historias que le rondaban la cabeza, los arranca por placer, por desahogarse, aunque tenga al poco que aparcarlos, convirtiéndose la suspensión en un ensayo de resistencia a la caducidad: «Lo que aguanta la prueba del tiempo lo debes hacer»⁴³. Si esta pauta rige para perseverar en un proyecto pospuesto, es aún más valiosa extendiendo su observancia al ámbito del trabajo concluido: la obra debe aguantar la prueba del tiempo.

¿Qué blindada una obra contra el desafío del tiempo?: según el pintor, el trance se salva cuando el arte «tiene un destino» (sublime, que excede al espectador), cuando «se hace en una especie de despojamiento de la vanidad, de la soberbia, de todos los elementos impuros», cuando se desdeña «todo lo superfluo»; «entonces es cuando aparece el tiempo», no como agente que causa desolación, sino como constitutivo primordial que compasa y acrecienta la realidad⁴⁴. En Antonio López, contemplar el tiempo detenido acaso semeja a escuchar el silencio.

López se siente tan cerca de la realidad que pinta, es tan respetuoso con ella, que, conociendo que está participada de tiempo, no puede actuar más que como lo hace. Sus trabajos, bien son interiores y estudios, cada vez menos frecuentes, y por tanto las condiciones son invariables, pues se trata de un entorno controlado, bien son del natural, y aquí el pintor alterna dos sacrificadas ceremonias, a cual más restrictiva: la primera

⁴⁰ Antonio López, *Conversación con Antonio López*, p. 54.

⁴¹ Antonio López: «El tiempo puede ser captado por la pintura y la arquitectura, pero sólo el cine puede captar el instante» (afirmación de 2004 en la presentación de la edición en DVD de *El sol del membrillo*; recogida en el artículo de prensa de Elisa Silió, «La hondura y audacia de Víctor Erice»).

⁴² «Cuando más plenamente se realiza una vida, menos efecto en nosotros tiene la función destructiva del tiempo» (extraído de «La botita de bronce», en Agustina Bessa-Luís, *Contemplación cariñosa de la angustia*, p. 12.)

⁴³ David Serrano León, «Metodología pictórica en la obra de Antonio López García», p. 723.

⁴⁴ López se refiere a la pintura y a *El sol del membrillo* (Daniel Vázquez Villamediana, et al., op. cit., p. 126).



114



115



116



117



118



119

114-115. *El sol del membrillo*, secuencia 9.

116-117. *El sol del membrillo*, secuencia 13.

118-119. *El sol del membrillo*, secuencia 14.

consiste en trabajar la obra a golpes, por periodos que pueden durar veinte minutos al día, unos pocos días al año, siempre los mismos y a igual hora, hasta el año siguiente, que las circunstancias de nuevo coincidan (la serie de la Gran Vía madrileña viene al caso); la segunda es si cabe más excepcional, es la que recoge *El sol del membrillo*, y pasa por modificar la obra sin descanso, conforme la realidad del modelo cambia. Esto explica en parte las demoras del pintor, nota distintiva que suscita repetidas preguntas sobre el momento en que da por terminada una obra, cómo se sabe, qué lo decide⁴⁵.

Erice pone al descubierto el trabajo de Antonio López con la realidad, que es consonante con el tiempo que la sigue de cerca, arañándola y moldeándola; en este sentido, la película es la epopeya tranquila de una lucha acuciante, asumida con temple por el pintor. Contrario a los tapujos, López da testimonio explícito de la labor creativa del tiempo sobre la realidad, plasmando esta avenencia en la pintura y el dibujo del membrillero: el tiempo se hace patente con la elección de la luz de la mañana en otoño, por el abandono de la pintura y la consecuente inclinación hacia el dibujo —el medio también determina el grado de veracidad de una obra—, a través de las marcas de referencia que pueblan indiferentes ambos cuadros, en los «arrepentimientos» ocultos bajo el óleo y en los trazos temblorosos de lápiz que llevan a la exactitud. Finalmente, el trabajo del pintor reúne los varios árboles que han sucedido en el tiempo a aquel primer membrillero, abarca su realidad polifacética a falta del recorrido que como obra tiene por delante.

Cineasta y pintor prestan idéntica atención al tiempo materializado en la realidad, y la sintonía de pensamiento a este respecto entre los dos es evidente. ¿Qué puede hacerse con el tiempo, según Erice?:

«Darle forma y sentido, abrirlo a la comprensión de los otros, de tal modo que el pasado se constituya en un continuo presente»⁴⁶.

La cita alerta sobre un «impulso mítico: la necesidad original de superar el tiempo mediante la perennidad de la forma; el deseo, totalmente psicológico de reemplazar el mundo exterior por su doble»⁴⁷. Erice habla aquí de un sueño común del que participan desde antiguo la pintura y el cine, aproximándolos. Antes que de suplantación (hecho cierto en otros casos⁴⁸), cabría hablar mejor de descubrimiento, de diálogo, de recreación de la realidad. Pero lo trascendente ahora es el dictado a favor de la perennidad de la forma como medio de vencer las amenazas del tiempo, enunciado que, formulado en positivo, viene a

⁴⁵ López ofrece algunas claves sobre este asunto precisamente en Víctor Erice, *El sol del membrillo* [Videograbación-DVD], disco 2: material adicional, «Apuntes (1990-2003)», «Apunte 2: El Campo del Moro».

⁴⁶ Víctor Erice, «El latido del tiempo», p. 41. (El director escribe sobre *El espíritu de la colmena* [1973], pero la aspiración de la que habla atraviesa todo su cine).

⁴⁷ Víctor Erice, «*El sol del membrillo*», p. 163.

⁴⁸ Sucede por ejemplo con la pintura hiperrealista o las películas rodadas en 3D.



120



121



122

120. Grzegorz Ponikwia y Marek Domagala en el tajo. *El sol del membrillo*, secuencia 3.

121. Carmen y María López. *El sol del membrillo*, secuencia 6.

122. *El sol del membrillo*, secuencia 14.

igualar el tiempo duradero con la forma entera, alumbrando la idea de que tiempo y materia, inmersas en la realidad, pueden tener naturalezas equiparables. En definitiva, el tiempo es susceptible de adquirir forma también, y por tanto admite representación, o cuando menos queda simbolizado, permanece latente en la obra.

La realidad que enseña *El sol del membrillo*, desde luego, está construida con grandes dosis de tiempo; el director ha sido muy claro y expuesto en esto: todo el argumentario de la película está marcado por el tiempo (no es el orden, no es el tempo); representado o insinuado, el tiempo es un protagonista real más de esta aventura. Erice hace un uso formal del tiempo cuando incluye dentro de una única realidad cotidiana las actividades que suceden en la casa-estudio, la del pintor y su esposa, la de los obreros polacos, la de José Carretero, también pintor, que vive en la casa, la de las hijas y amigos del matrimonio y la pareja china que acuden de visita; en la misma línea, están las tomas rodadas en los exteriores de la casa, edificios nuevos junto a viejas construcciones, viviendas rodeando grandes infraestructuras, y la atención prestada a los televisores; cuando muestra en las secuencias la complementariedad entre dentro y fuera, entre día y noche, entre luz y oscuridad, entre buen y mal tiempo; cuando incorpora el sueño del pintor o la putrefacción de los membrillos o la cámara al relato; los momentos son incontables, e impagables; otro asunto distinto son los recursos propios del lenguaje y la técnica del cine (planos fijos con los estadios de la pintura y el dibujo, fundidos, planos vacíos, elipsis, superposición de fechas). Este hermanamiento material entre tiempo y realidad no sería posible sin la meticulosidad con la que Erice trata la luz, el sonido y la música, elementos trabajados de tal manera en la película que suspenden al espectador en un tiempo envolvente, ralentizado, reforzando y perpetuando la consistencia de las imágenes: el espectador acepta como natural la excepcional realidad que contempla, logra convencerse de que en nada dista de la suya, pues hasta en los detalles irrelevantes ambas coinciden; López y el espectador llevan vidas paralelas, solo que tienen oficios diferentes. Es el prodigio de reparar en la realidad, la recompensa por comprometer tiempo de más, la magia corriente que resulta de ir adelante con la verdad.

Durante el verano de 1990, para familiarizarse con las tareas del pintor y encontrar sugerencias que motiven el rodaje de la película, Erice acompaña a López en sus salidas de trabajo por Madrid⁴⁹. Por las maneras del pintor, este lleva varios cuadros a la vez, entre ellos *Terraza de Lucio*, iniciado allá por 1962. La obra refleja la terraza de un ático del barrio de Gaztambide donde viven los primeros años de casados Lucio Muñoz y Amalia Avia⁵⁰, la pareja de pintores amigos íntimos de Antonio López. El pintor trabaja en el

⁴⁹ Erice recoge estos momentos con su cámara, a modo de apuntes cinematográficos. Estos documentos están editados en Víctor Erice, *El sol del membrillo* [Videograbación-DVD], disco 2: material adicional, «Apuntes (1990-2003)».

⁵⁰ Sobre la figura y la obra de ambos puede consultarse en línea <http://www.lucioyamalia.com/>, editada por el tercero de los hijos del matrimonio, Diego Muñoz Avia.



123



124



125



126



127

123-125, 127. Fundidos y fotograma pertenecientes al «Apunte 3. Terraza de Lucio» rodado en el verano de 1990 (las personas de las fotografías sobreimpresas son Eusebio Sempere y Lucio Muñoz con su hijo Lucio en la terraza de Hilarión Eslava [fig. 123] y Antonio López y Lucio Muñoz en 1958 [fig. 125]). *El sol del membrillo* [DVD], disco 2: material adicional, «Apuntes (1990-2003)».

126. Antonio López, *Terraza de Lucio* (1962-1990; óleo sobre tabla; 172 x 207 cm; colección particular).

cuadro durante dos primaveras y después aparca el proyecto. Años más tarde, López tiene la oportunidad de volver al ático, en el que hace tiempo los amigos dejaron de vivir, y su aspecto cambiado (no los elementos, que siguen siendo los mismos) impresiona de tal modo al pintor que, con permiso del nuevo propietario, decide reanudar el trabajo.

En la primera ocasión, López pinta «las paredes, el suelo, las jardineras llenas de flores», pero cuando retoma el cuadro su mirada ya es distinta: desde esa nueva impresión, «el protagonista es ahora la mordedura del tiempo en las paredes, la grieta de la calle oscura, el muro de la terraza de cemento granulado que se viene encima hacia la izquierda, hasta poderlo tocar». Con este ir formándose la obra a la vez que el tiempo entra en ella, el pintor, «para centrar la confluencia de líneas de fuga de la escena», añade a temporadas fragmentos de tabla al formato inicial según demanda el trabajo por momentos, sin preocuparse por ocultar los remiendos: como los anillos de crecimiento representan la vida de un árbol, ahora no es la pintura que se corrige, sino el soporte que prospera⁵¹.

El piso de Hilarión Eslava es un sitio de paso, algo que gusta en parte a Antonio López, pues así siente el pintor su estancia en el mundo, lugar de tránsito donde «todas las cosas están en constante evolución», y que se refleja en la idea que tiene de casa:

«Tengo sesenta y un años y la casa está a medio hacer. [...] Tendré mis simpatías y mi estética, [...] pero desde luego en lo que no consiste [la casa] es en que venga un arquitecto muy bueno y te la haga. [...] Prefiero encontrarla hecha. [...] Me gusta un cierto anonimato; yo no viviría en una casa marcada por el “talento de un arquitecto”, me daría vergüenza [...]. Es mi condición de manchego, [...] no nos gusta notar el estilo de las cosas. Un espacio donde se pueda acomodar a toda la cantidad de seres que eres tú, eso es para mí la casa. La casa estándar, la que se ha construido después de miles de años de atender a las necesidades más vitales. Una casa nueva, modesta y normal [...]. La casa antigua si la heredas, y es tu infancia, está bien, pero vivir en una antigua [...] es como ponerse un traje de otra persona. [...] Me gustan los lugares sin prestigio, los que surgen de la necesidad, los que son sólo refugio del hombre. Si la estética es tal, que deja de ser refugio y se convierte en creación artística, deja de ser una casa [...]. Tuve la suerte de vivir en un pueblo como Tomelloso donde esa arquitectura hecha por el pueblo era tan maravillosa como el panal de las abejas. [...] Creo que ese hecho está por encima del buen gusto. Cuando el hombre, a través de sus necesidades instintivas, crea algo inmediato, es maravilloso»⁵².

En las primaveras que tarda Antonio López en pintar el origen de *Terraza de Lucio*, Fernando Higuera (1930-2008) proyecta y construye la Casa Lucio Muñoz (1962-1964) en Torreledones, junto al Arroyo de Trofa. Higuera, que también pinta, entre sus muchas

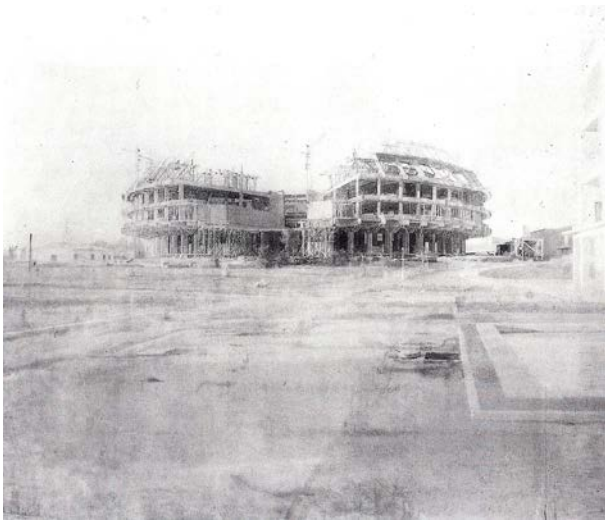
**Todas
las casas**

⁵¹ *Ibidem*, «Apunte 3: Terraza de Lucio» (la voz en off del pintor reproduce uno de los comentarios recogidos en «Entrevista de Michael Brenson con Antonio López», op. cit., p. 207). «La práctica de aumentar el soporte del cuadro data del siglo XVII, cuando los pintores comienzan a liberarse de la tiranía de una composición preestablecida en los dibujos preparatorios. El ejemplo histórico más célebre es el de Rubens [...]. Entre los pintores modernos, sólo Degas iguala a Rubens» (Guillermo Solana, «El viaje sin fin de A. L. G.», en Antonio López, *Antonio López: Museo Thyssen-Bornemisza, 28 de junio a 25 de septiembre de 2011; Museo de Bellas Artes de Bilbao, 10 de octubre de 2011 a 22 de enero de 2012*, p. 41).

⁵² Juan José López Molina, «La estrategia del fracaso», p. 526.



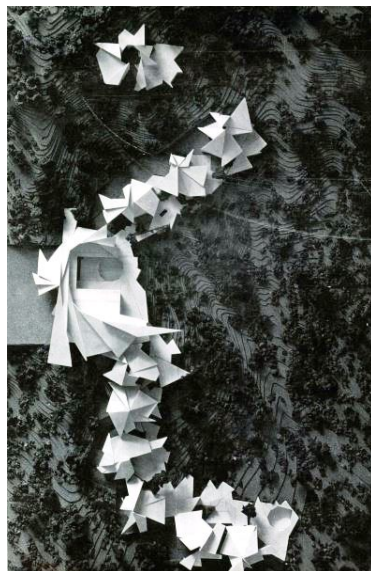
128



129



130



131|132

128. Antonio López, *Calle de Santa Rita* (1961; óleo sobre tabla; 62 x 88,5 cm; colección particular), Tomelloso.

129. Antonio López, *Centro de restauración* (1969-1970; lápiz sobre papel; 84 x 100,5 cm; colección particular).

130-132. Lucio Muñoz, mural del altar de la basílica de Aránzazu, 1962. / Fernando Higuera, *Residencias para artistas*, 1960.

aficiones⁵³, es desde luego persona y arquitecto de talento, con una obra desbordante, en la que priman el organicismo, la geometría y la estructura, impregnada generalmente de cierto barroquismo formal.

Todos pertenecen al círculo de amistades de López (Higueras, Muñoz, Avia), y cuando el matrimonio encarga su casa a Higueras le da plena libertad, imponiéndole al parecer una única condición: la pareja, entonces con dos hijos (Lucio y Nicolás), quiere «una casa que no parezca hecha por un arquitecto»⁵⁴. La petición y la casa resultante no dejan en principio de sorprender, estando de por medio tan singulares arquitecto y clientes: por una parte, Higueras, siempre controvertido, que viene de obtener el Premio Nacional de Arquitectura 1961 por su propuesta para el Centro de Restauraciones Artísticas, al que precede un accésit muy celebrado en la convocatoria del año anterior por el conjunto de diez residencias para artistas en el monte de El Pardo, proyectos en nada anónimos o contenidos⁵⁵; por otra parte, Lucio Muñoz, artista abstracto, que trabaja en estas fechas, ayudado de Julio López Hernández y Joaquín Ramo, en el mural del altar de la basílica de Aránzazu (obra de Sáenz de Oíza, en la que también participan Oteiza y Chillida), de trayectoria, por abreviar, iconoclasta.

Arquitecto y pintor, sin embargo, parecen tener claro que una casa es otra cosa: un refugio donde cultivar la memoria, la vida, el tiempo, compartidos. Higueras en los grandes proyectos y en los concursos no escatima creatividad, son ocasiones únicas para plantearse nuevos problemas y soluciones alternativas desde una óptica más ambiciosa, asumiendo riesgos controlados que hagan avanzar la arquitectura. Podría entenderse que la propuesta de las residencias-estudio para artistas, por las coincidencias con la Casa Muñoz-Avia (perfil de usuario, lugar, programa, escenario temporal), llegase a funcionar como ensayo o precedente de futuros trabajos parejos, pero es este un proyecto exclusivo, experimental y genérico con el que el arquitecto está poniendo a prueba las maneras y habilidades por las que en adelante despuntará.

En el momento de enfrentar la casa de Torrelodones, el arquitecto sólo ha construido unas viviendas subvencionadas y un almacén municipal en El Espinar (Segovia),

⁵³ Higueras es gran aficionado a la pintura, a la escultura, a la música (es primer tenor dramático del coro universitario y toca la guitarra extraordinariamente [Andrés Segovia, al que luego el arquitecto hará una casa en Punta de la Mona, en Almuñécar, le llega a ofrecer una beca en la Accademia Musicale Chigiana de Siena, donde este imparte clase en los años cincuenta]) y a la fotografía; y en todo destaca y obtiene reconocimiento (ver su currículo hasta 1969 en *Nueva Forma*, febrero 1970, n.º 49, p. 3).

⁵⁴ Alberto Humanes, «Casa para un matrimonio de pintores en Torrelodones», p. 64.

⁵⁵ El Premio Nacional de Arquitectura 1960 se resuelve ese año por concurso, y el tema de la convocatoria es en homenaje a Velázquez. El acápite que introduce la memoria del anteproyecto de las residencias para artistas presentado por Higueras es una cita de Pío Baroja que da medida de la solución formal de la propuesta: «Es la claridad la que hace la vida actual completamente vulgar: suprimir los problemas es muy cómodo, pero luego no queda nada. Ya es imposible encontrar rincones poéticos al final de un camino tortuoso: ya no hay sorpresas» (Fernando Higueras, «Diez residencias para artistas en el monte de El Pardo», *Nueva Forma*, febrero 1970, n.º 49, p. 36; consultar también *Hogar y Arquitectura*, septiembre-octubre 1962, n.º 42, pp. 22-24). El anteproyecto del concurso del Centro de Restauraciones Artísticas es obra de Higueras en colaboración con Rafael Moneo, asesorados por el catedrático de Restauración de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, Luis Roig d'Alós; lo que sucede a continuación entre ambos arquitectos y el desarrollo posterior del proyecto es un episodio que permanece aún en la sombra: Moneo se desliga pronto del equipo para ir a trabajar con Utzon (antes visita el estudio de Aalto), y llama la atención que la corta, aunque fructífera, relación con Higueras ha ido desapareciendo inadvertidamente de las biografías al uso del arquitecto navarro (en la lista que dispone el Ministerio de Fomento, ambos arquitectos figuran galardonados con el Premio Nacional de Arquitectura 1961).



133



134|135|136

133. Ignacio de Cárdenas y Fernando Higuera, viviendas subvencionadas en El Espinar, 1959.

134-136. Fernando Higuera. Casas César Manrique (1962), Santonja (1964) y Villaseñor (1967).

en colaboración con su suegro, Ignacio de Cárdenas, una casa para Juan Pablo Higuera, en Andalucía, y la clínica de la calle Doctor Esquerdo, en Madrid, para la Unión Previsora, en la que participa el ingeniero José Antonio Fernández Ordoñez. Con pocos meses de antelación respecto al proyecto de la Casa Muñoz-Avia, Higuera trabaja en una pequeña casa para César Manrique, en Camorritos (Cercedilla), más al noroeste. La casa de Manrique es una construcción elemental, pero inaugura una serie de proyectos de viviendas unifamiliares que responden todos a una misma manera de entender la arquitectura de la casa, y que revelan un Higuera distinto, casi irreconocible, sensible a la síntesis entre tradición y modernidad.

Por estos años, de la mano de Carlos Flores, director entonces de *Hogar y Arquitectura*, Higuera mantiene una sección titulada «Arquitectura anónima» (inaugurada en septiembre-octubre 1962, n.º 42), en la que defiende y divulga arquitecturas desconocidas, dispersas, modestas, diríase sin arquitecto, cuyo valor reside precisamente en cuestiones que tienen que ver con el oficio, la durabilidad material, la intemporalidad. No puede extrañar así la claridad con la que Higuera se manifiesta en este sentido:

«He aprendido mucho de la arquitectura popular anónima, ya que es una infinita fuente de lecciones. Siempre he apreciado en ésta la naturalidad, la adecuación, el orden y la funcionalidad, la lógica, la economía, además la disciplina y la diversidad combinadas y armonizadas en un nivel que difícilmente encuentro en la arquitectura contemporánea»⁵⁶.

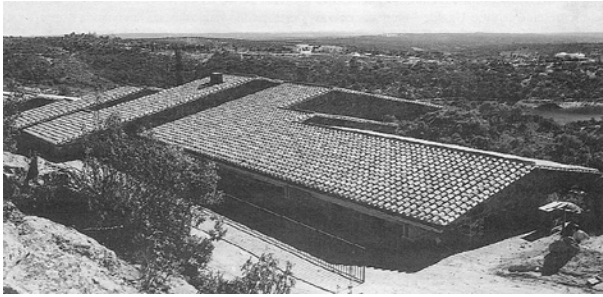
Las viviendas de El Espinar, trazadas con la determinación de una agrupación moderna, ya muestran no obstante esta inquietud, en la que Higuera seguirá ahondando en solitario en las casas que construye en los años sesenta⁵⁷, entre las que la Casa Muñoz-Avia sea quizá la más lograda por su equilibrada resolución, casi un arquetipo (Primera Medalla de Arquitectura en la Exposición Nacional de Bellas Artes 1966).

Las residencias de El Pardo, por interés que tenga la propuesta, tienen un tiempo concreto y limitado (estanco), su realidad excede la inmediatez y la necesidad que caracterizan la condición de habitar, la materialidad que sugieren es más plástica que adecuada a los propósitos de la casa, y se piensan para un colectivo representado por un habitante ideal (egotista), personaje consagrado a una existencia artística: son la antítesis de la casa de Torreldones, el hogar de Lucio y Amalia.

Por convicción pues, Higuera levanta para la pareja y su familia una casa anónima (no anodina), por la que el tiempo no pasará, se quedará a hacer vida: una casa para

⁵⁶ María Isabel Navarro Segura, «Desde el origen. La arquitectura de Fernando Higuera», p. 10.

⁵⁷ Casa César Manrique (1962), Casa Lucio Muñoz (1962), Casa Arche (1962), Casa Santonja (1964), Casa Vázquez (1964), Casa Andrés Segovia (1965), Casa Rodríguez Ramaga (1966), Casa Villaseñor (1967), Casa Nuria Espert (1968). De los mismos años (1963), en demostración de que la vivienda colectiva, con otra escala, puede concebirse bajo planteamientos similares y con elevados resultados, cabe mencionar la obra de 1.100 viviendas de la unidad vecinal de absorción de Hortaleza, de la Obra Sindical del Hogar, a cargo del equipo encabezado por Higuera (las fechas corresponden todas a la etapa de proyecto).



137



138



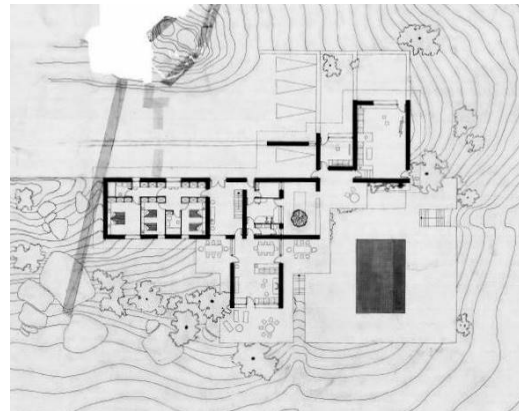
139



140



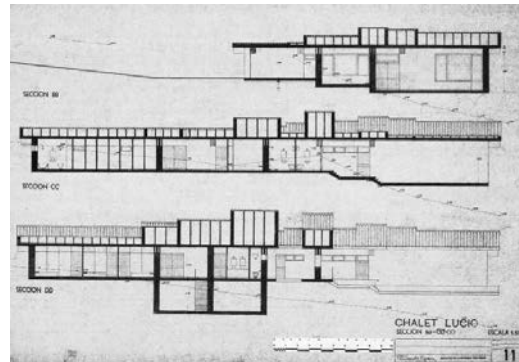
141



142



143



144

137-144. Casa Lucio Muñoz. Vistas generales. / Planta inicial (en la solución construida, se suprime el baño entre los dormitorios, se disponen dos aseos en el patio de servicio, y el estudio mayor se gira 90°). Secciones transversal y longitudinales definitivas.

habitar sobre la tierra, bajo el cielo, invadida por la realidad desenmascarada de a diario y sus obligados simulacros⁵⁸; una casa construida con el lugar como material, que la abastece de fisicidad y forma, de paisaje.

La casa se implanta, semienterrada, en la parte alta de la parcela, antes de que la topografía se desplome. Las cubiertas se sitúan a ras de esta cota, de modo que protejan la casa del viento septentrional y de las indiscreciones vecinas. La casa se orienta a mediodía, mirando hacia el Monte de El Pardo, fondo velazqueño. Se llega a la entrada descendiendo por una rampa situada a espaldas de la casa, desde donde se accede al vestíbulo o a los estudios de los pintores, estos abiertos al norte a través de patios. El esquema de la planta es una sencilla solución en «T», ocupando la proa la pieza de estar-comedor, que se prolonga en tres terrazas en corona; un ala corresponde a la batería de dormitorios y la otra a la cocina y las piezas de servicio, que se sirven de un patio auxiliar que además comunica interiormente con los estudios; desde el vestíbulo arranca una escalera que baja a una zona prevista para futuras estancias; la casa se completa al exterior con una gran plataforma a sureste, en un nivel intermedio, que contiene la piscina.

La construcción, sobre ser elemental, proporciona el carácter a la casa. Toda ella se resuelve con muros de carga de mampostería de granito, reutilizada de un corral existente en la parcela⁵⁹, incluso los tímpanos que forman los hastiales de las cubiertas a dos aguas. Sobre los muros apoyan directamente unos emparrillados vistos de vigas (pareadas) y viguetas pretensadas de hormigón, en los que descansan superpuestas las losas de los forjados. La lógica aditiva del conjunto, cada elemento soporta al siguiente, se hace evidente, y remite a los sistemas materiales tradicionales. Las cubiertas están acabadas con teja árabe y desaguan libremente sobre la parcela.

Es cierto que las soluciones se llevan en muchos casos al extremo o se manipulan a conveniencia para dar con una imagen formal poderosa, pero en todos los casos parten de una razón arquitectónica o un hecho cierto. El baile de terrazas y cubiertas, quizá lo que más destaca de la casa, con sus pronunciados voladizos, no siempre responde a la configuración estricta de los espacios de la planta ni a los accidentes del terreno, sin embargo potencian una relación adecuada con la parcela y el medio circundante, un entorno agreste, de monte bajo, con acusadas pendientes, salpicado de mogotes de peñas vivas de granito y matorrales. La fractura de las cubiertas permite controlar la escala de la construcción, y los voladizos evitan costosas contenciones y rellenos que alterarían artificialmente el perfil natural del sitio.

En la Casa Lucio Muñoz, Higuera reconoce debidamente la realidad diferencial de la arquitectura doméstica, tal vez frente a otras arquitecturas y su propia oportunidad.

⁵⁸ Sugestivo el texto de Vicente Verdú sobre la casa titulado «Simulacro de salvación» (*A&V: Monografías de Arquitectura y Vivienda*, 1987, n.º 12, p. 2), una versión sumaria y descarnada de esa otra magnífica casa que soñara Gaston Bachelard.

⁵⁹ La casa ya nace con memoria, con tiempo, con vida prestados, los que acumulan las piedras de granito con líquenes del corral.



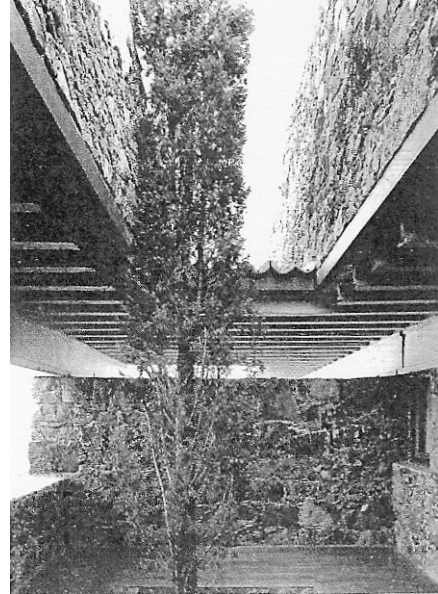
145



146



147



148



149



150



151

145-151. Casa Lucio Muñoz. Vistas generales y parciales (fig. 148: patio de servicio).

Para ello, el arquitecto recurre confiado al manejo de los invariantes inherentes a la tradición funcional que caracteriza el tema de la casa: la plataforma, que da idea de asentamiento y domesticación de un lugar; el muro, que fundamenta y proporciona estabilidad y arraigo; la cubierta, con sus aleros, que refiere al origen de la construcción y al sentido protector de la arquitectura; o el patio, que articula, acondiciona y desahoga. Y todo armado en torno al vínculo insalvable y necesario, atávico, entre casa y naturaleza, mezcla de respeto y apropiación mutua, de prudente distancia y estrecho contacto.

Satisfaciendo a sus amigos-clientes, Higuera construye en Torrelodones una casa que es una casa, y poco más, además lo parece; todas sus casas de esta época lo son. El hecho de que los proyectos de las casas de estos años tengan tantas similitudes entre sí, hasta poder entenderse como una muestra unitaria, mismos elementos sustantivos, misma materialidad y sintaxis, mismo esquema de orden, misma relación con el lugar, demuestra la hipótesis de que la arquitectura de la casa obedece a una concepción inmediata, instintiva, de la realidad y del tiempo productivo, entidades inmemoriales y siempre presentes: la casa está sujeta a cambios que suceden muy lentamente y responde a unas necesidades básicas corrientes y comunes («el panal de las abejas»).

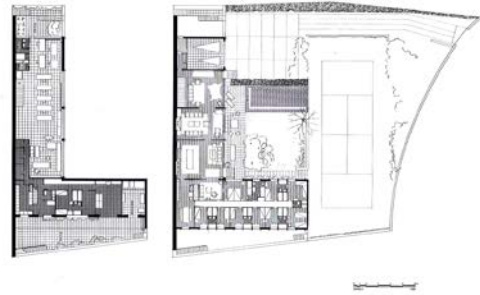
Es significativo, y apunta en el mismo sentido, que atendiendo a las piezas interiores de la Casa Lucio Muñoz y su articulación, al igual que sucede en el resto de las casas aludidas, aun estando perfectamente resueltas y encajadas, no hay nada destacable ni alarde espacial alguno; tanto es así, que entre la documentación publicada de la casa rara vez se incluyen imágenes del interior, son contadas: la intimidad de la casa pertenece y la hacen sus moradores, habitando. ¿Por qué debería ser una casa distinta a otra? ¿Acaso no estará sobrevalorada la espacialidad cuando se trata de la casa? ¿No será que la casa no es arquitectura, o que como tal esté menospreciada en secreto y por ello haya quien trate denodadamente de transgredir sus límites y acuerdos con gratuidad?

La línea que separa una casa de otra que no lo es ha de quedar suficientemente clara, pues a la par es muy fina. Por llevar la discusión al extremo, y que sea didáctica, en relación con la Casa Lucio Muñoz, la segunda casa que Francisco Cabrero construye para sí mismo en Puerta de Hierro (Madrid) es menos casa, siendo una obra excelente. Las coincidencias están ahí: la Casa Cabrero está fechada entre 1961 y 1962, la zona «linda» con El Pardo, el programa y el orden dispuesto son comparables y rige idéntica sintaxis. Pero el tiempo de la Casa Cabrero está cifrado, su realidad es pasajera: la naturaleza urbanizada, la materialidad vulnerable, la habitabilidad comprometida; la casa carece de inercia.

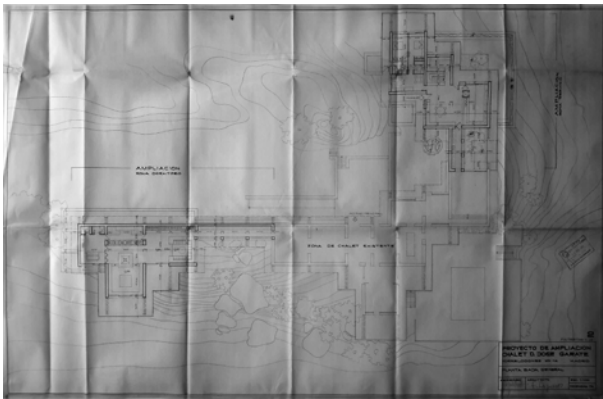
Torrelodones es «un lugar en el tiempo», una casa en el mundo. A pesar de todo, la familia Muñoz-Avia abandona la casa a los pocos años de estrenarla; finalmente no envejecerán juntos. En 1973 Fernando Higuera amplía la casa para el empresario hispano-mexicano, coleccionista de arte, José Gárate, su nuevo propietario. El arquitecto acomete la obra recurriendo exactamente a las mismas soluciones que empleara en la casa de los



152



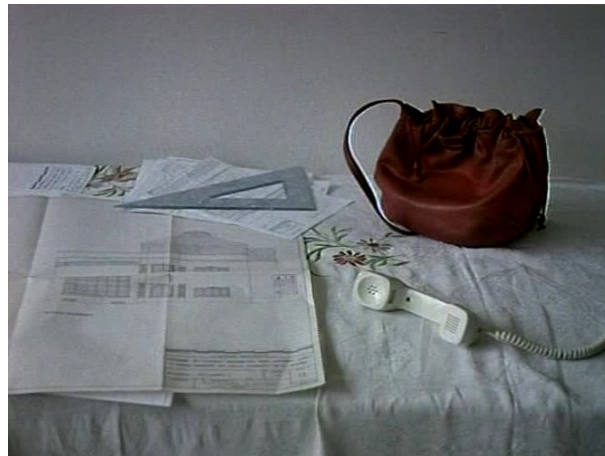
153



154



155



156

152-153. Francisco de Asís Cabrero, Casa Puerta de Hierro II (1961-1962, casa del arquitecto).

154-155. Fernando Higuera, Casa José Gárate (1973, ampliación de la Casa Lucio Muñoz).

156. Fernando Higuera. Planos de la reforma de la casa de Antonio López y María Moreno. *El sol del membrillo*, secuencia 14.

pintores, formal y materialmente. La ampliación cuadruplica la superficie original, y nada desentona; cualquiera diría que esta otra casa fue así siempre. Pero la realidad que resulta, ahora definitivamente, no es una casa; entonces, quizá la casa, su memoria, tenga antes que ver con la poética de habitar, y vivir no exige tanto, es un deseo primario que no se aviene a representación⁶⁰.

De Higueras es también la reforma⁶¹ de la casa-estudio de Antonio López y María Moreno, donde sucede *El sol del membrillo* mientras las obras se llevan a cabo. Lo que aparece de la casa en la película de Erice⁶², incluido el trabajo de los albañiles polacos, está en sintonía con la aspiración de casa expresada por el pintor: un lugar para la habitación «por encima del buen gusto».

Erice, que quiere explorar la realidad del cine en relación con la realidad de la pintura, y detectar un posible origen común, aquellos rasgos y ambiciones que puedan compartir ambas artes, se topa rodando *El sol del membrillo* con una realidad más compleja —o más sencilla, según se mire— y más rica, que acaso no había previsto. En el taller-hogar de López, Erice se da de bruces con la realidad misma, con una realidad estética que gira en torno a la vida animada de seres y cosas en armonía, y que está presidida, a cada momento, por esa vieja dignidad y orgullo que imprime el trabajo al conjunto del ámbito personal, y que justifica en gran medida la existencia individual y colectiva de uno con todos —¿resultaría excesivo afirmar aquí que se es como se trabaja?, no según el trabajo que se desempeña—. Hay al cabo de la película algo de reivindicación de la figura del artesano, el que hace bien su trabajo, sea cual sea la tarea (programar *software*), del trabajo como oficio, visión tras la que subyace también una cierta idea de comunidad⁶³. Desde luego estar y conducirse por una ética del trabajo es una forma ancestral de nobleza, un modo de ver y vincularse al mundo, hoy a necias desdeñado.

Para Antonio López «el trabajo no tiene sentido si no se intenta hacer bien», y cuando se siente perdido ¿qué hace el pintor?, «pues seguir trabajando»⁶⁴. Examinando los textos y las palabras de López, se cae en la cuenta de que siempre se refiere a la pintura como su trabajo. Y viéndole pintar en la película, hay que dar por justa la expresión, incluso cabe imaginar al pintor llegando cansado al final de cada jornada, cosa que vulgarmente

⁶⁰ Escribe, enigmático, Francisco Nieva sobre Higueras: «Es curioso y escalofriante bucear en la vida y en la sensibilidad de un arquitecto artista. Si conociesen sus intenciones muchos de sus comanditarios quedarían aterrados, porque sin duda Fernando los quiere exaltar y redimir mucho más allá de sus aspiraciones dándoles una casa-teatro, una máscara-escultura y un orden superior en que no podrán sostenerse. Y sobre todo “un lugar en el tiempo”» (*Fernando Higueras: arquitecturas*, Madrid: Fundación Cultural COAM, 1997, p. 60). Los pintores, que no querían una casa de arquitecto, después de todo dejan Torreledones cansados de las constantes visitas de profesionales (Lola Botia [ed.], *Fernando Higueras*, p. 30).

⁶¹ El proyecto básico de la reforma lleva fecha de 1988. Higueras es también el arquitecto del Museo Antonio López Torres en Tomelloso (1980-1985), situado precisamente frente a su casa, junto a la calle que lleva su nombre. Inaugurado en abril de 1986, reúne la práctica totalidad de la obra del pintor, cedida generosamente a su ciudad.

⁶² Las casas en el cine de Erice siempre tienen presencia, son un carácter más de la obra, el retiro del protagonista: la casa de Fernando en *El espíritu de la colmena*, la casa de Agustín en *El sur*; la casa de Antonio López en *El sol del membrillo*, o el caserío vasco de la familia de *Alumbramiento* (en la realidad, una casona asturiana).

⁶³ Esta sucinta mirada sobre el trabajo como cultura material puede ampliarse en las obras de Heinrich Tessenow, *Trabajo artesanal y pequeña ciudad*, y Richard Sennett, *El artesano*.

⁶⁴ Sol Alameda, «Antonio López. El que sueña con la luz», pp. 52 y 54.



157



158



159



160



161



162

157-162. *El sol del membrillo*, secuencias 1 (fig. 157), 2 (figs. 158-159), 25 (fig. 160), 15 (fig. 161), y 16 (fig. 162).

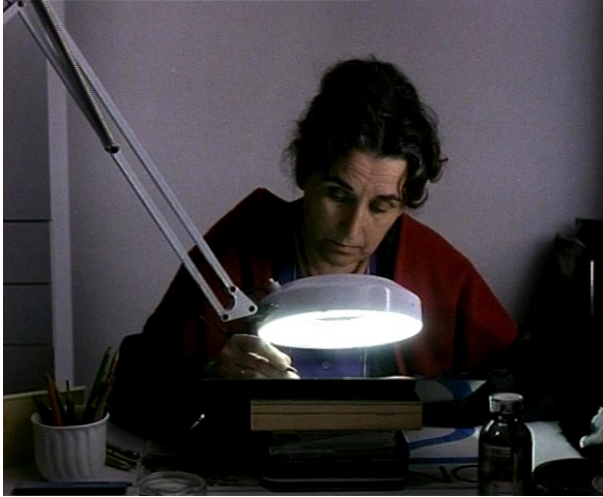
solo se estima posible en trabajos manuales que conlleven esfuerzo físico, a distinción de aquellas actividades consideradas de índole intelectual. Erice, percatado del valor y el alcance de esta revelación, no pierde oportunidad de mostrar con imágenes explícitas cualquier detalle de la labor del pintor que refuerce la comprensión de su arte como oficio. Así pues, vemos a López (de carpintero) armando el bastidor de la tela para la pintura, (de albañil) lanzando una lienza y la plomada, (de agrimensor) fijando el nivel del horizonte en el muro que cierra el jardín e hincando un par de picas en el suelo, (de hombre del tiempo) acechando al sol y atento a los pronósticos del cielo, (de personal de mantenimiento) barriendo el estudio y entreteniendo los utensilios de trabajo, (de herrero) proveyendo de una estructura metálica de cobijo al desprovisto árbol, (de mozo de almacén) a cargo de los fondos del sótano, (de empapelador) encolando el papel a la tabla para el dibujo, (de agricultor) allanando la tierra con la azada y abriendo un surco que alivie el agua de lluvia estancada, (de profesor) enseñando a quien quiera aprender, (de modelo) posando para su esposa; y también pintando, delante del caballete, la paleta en ristre, con los pinceles, los botes y tubos de color, la trementina, una regla, la mira inventada y el compás, el lápiz, goma y cuchillas, la plantilla de borrar, un espejo, una botella de plástico con té frío y el tabaco. Todas estas realidades laterales, en apariencia insignificantes, no hacen sino perfeccionar una realidad mayor, la que sustenta el trabajo indisoluble de López y Erice en *El sol del membrillo*.

El director, que asimismo reclama para su cine tratamiento de oficio, aprovecha la feliz coincidencia de las obras de reforma de la casa del pintor con el rodaje para reunir y contemplar las tres actividades dentro de un único discurso. La pintura, el cine y la construcción se prestan mutuamente, a lo largo de la cinta, cometidos, herramientas, simbolismos, recursos, temas, prácticas, tiempos, poniéndose de manifiesto que participan de una realidad común, y sin dejar de destacar la especificidad correspondiente a cada oficio y sus disciplinas, con sus virtudes y limitaciones.

Las imágenes dejadas por la película en apoyo de tal argumentación, además de elocuentes, son hermosas, de una veracidad irreplicable, pues no pueden ser más puras (claras) y difícilmente tendrán lugar alguna otra vez, condiciones en cierto modo inherentes a la propia realidad, o al menos a la realidad de lo representado.

Las concomitancias más evidentes, resultado de las pesquisas visuales y narrativas de Erice, se establecen entre la pintura y el cine y entre la pintura y las obras de la casa; la imbricación entre el cine y las obras es casi una cuestión derivada, sobre la que el realizador no se detiene abiertamente⁶⁵. Las primeras ya han sido tratadas aquí y allá, y el

⁶⁵ Erice descarta, por ejemplo, una escena rodada en la que se muestra la confrontación entre los obreros polacos y un fontanero español, por la instalación de una bañera, que alcanza tintes de comedia por el encuentro de dos diferentes mentalidades: «He eliminado en el montaje este tipo de sucesos, que podían dar lugar a un exceso de digresiones, buscando en el relato una línea central más definida» (José Luis Guarner, «Entrevista con Víctor Erice», p. 19).



163



164



165



166



167

163-164. *El sol del membrillo*, secuencia 3. / Vermeer, *La enajera de bolillos* (ca. 1669-1670; óleo sobre lienzo; 24 x 21 cm; Louvre).

165-166. *El sol del membrillo*, secuencia 5. / Van Gogh, *Campesinos recogiendo patatas* (1890; óleo sobre lienzo; 32 x 40,5 cm; Guggenheim, Nueva York).

167. José Carretero pintando varios cuadros a la vez. *El sol del membrillo*, secuencia 5.

momento álgido, dejando a un lado la composición pictórica de planos y escenas y el manejo material y conceptual de la luz y el tiempo, es sin duda cuando Erice muestra en la película la cámara de rodaje, plantada delante del membrillero (secuencia 28).

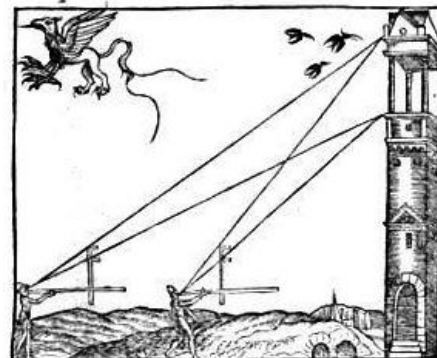
Con frecuencia, Erice se detiene brevemente a filmar el trabajo de la cuadrilla de obreros polacos, sus idas y venidas, supuestamente documentando la realidad de lo que sucede en la casa, pero el espectador pronto advierte la intención encubierta tras las escenas intercaladas. El mensaje implícito se divide en tres tiempos. El primero, al comienzo de la película, el de más duración (secuencias 3-8), muestra una jornada completa de trabajo (lunes, 1 de octubre de 1990), y sirve para presentar a los protagonistas que están en la casa y el ámbito en el que se va a desarrollar la acción: son unas secuencias fundamentales y cargadas de alusiones. Alternativamente aparecen López pintando, María Moreno grabando con buril (los planos, preciosos, recuerdan a *La encajera de bolillos* [ca. 1669-1670], de Vermeer), los albañiles en el tajo (por instantes, salidos de los cuadros de Millet y Van Gogh), y José Carretero pintando también, sobre varias obras simultáneamente (Erice representa la empresa con fundidos encadenados, como si las obras fueran una sola). Las escenas se van repitiendo, entre el exterior y el interior, mientras se ven el espacio de cada cual, las herramientas, los materiales empleados, confundiendo todo. Una imagen se sucede y marca el avance del tiempo y las tareas: una pared con el hueco abierto de una puerta anulada que en poco estará tabicado, y junto a este un caballete, la señal que emparenta los oficios. Dentro de la casa se escucha la cancioncilla que el pintor entona mientras trabaja, y en el jardín el martilleo de la maza de los albañiles; todo fluye.

El segundo momento enseña en detalle algunos episodios del trabajo de los obreros (secuencia 14). Al igual que López, estos se valen de técnicas e instrumentos de su arte para asegurar la perfección de la obra (replantear, aplomar, nivelar, aparejar), y no resultan distintos a los del pintor. Detrás de un tabique a medio levantar, asoma Marek atento al nivel de aire, que comprueba varias veces sobre la última hilada de fábrica ejecutada, a pesar de la lienza tendida a lo largo; el trabajo es trabajo (arte, oficio) solo en la medida en que está bien hecho, cuando se hace con gusto, por el gusto de hacerlo, un placer sencillo.

En último término (secuencia 25), Erice vuelve sobre la pared del hueco de paso cegado de la secuencia 5. En actitud respetuosa y en silencio, María Moreno observa trabajar a uno de los albañiles en el enlucido del hueco enladrillado, como contemplaría a su esposo obrar en una pintura. Las presencias desaparecen y el plano queda vacío; inmóvil, el caballete sigue junto al yeso aún fresco. La metáfora se desvela por fin, el lienzo ha saltado del caballete a la pared, donde estuvo antaño: pintura y construcción son artes ambas materiales y figurativas con un origen común, y hubo de pasar mucho tiempo antes que la pintura abandonara las superficies de la arquitectura, fuera esta abrigo o casa, templo o palacio.



168|169
170|171



172|173
174|175

168-171. *El sol del membrillo*, secuencias 3 (fig. 168), 5 (fig. 169) y 25 (figs. 170-171).

172-175. Ángel Luis Fernández, director de fotografía, Víctor Erice y Jos Oliver, ayudante de dirección (fig. 172, foto de rodaje). / *El sol del membrillo*, secuencias 14 (fig. 173) y 11 (fig. 174). / *Radio astronómico* (fig. 175, ilustración de Rainer Gemma Frisius, *De radio astronomico & geometrico liber*, 1558).

Por tanto, *El sol del membrillo* no encierra realidades diversas (membrillero, pintura, cine, obra, familia y amigos, ciudad, espectador), la realidad se demuestra una y única, y tampoco presenta una realidad determinista, la realidad que sugiere está por hacer, se va construyendo, tomando forma en el tiempo, un proceso, que en esencia, no tiene conclusión, favoreciendo una realidad recurrente que se reescribe de continuo: artes-oficio reunidos, la pintura y el dibujo, la película, la casa, van creciendo juntos, haciéndose entre ellos, empujando todos a una, y si alguno faltase la realidad sería otra.

Durante los dos meses y medio que se prolonga el rodaje de *El sol del membrillo*, la casa-estudio del pintor constituye una verdadera comunidad de artesanos; y como diestros y comprometidos artesanos que son los que allí coinciden, las imágenes así lo demuestran, se desprende que todos cumplen el manifiesto del buen artesano de Sennett —en el futuro, una lista tal que esta acaso sea tratada de desiderata—:

«El buen artesano entiende [...] la falta de conocimiento acabado de los detalles de una empresa en el momento de embarcarse en ella. [...] El buen artesano asigna valor positivo a la contingencia y la limitación. [...] El buen artesano [evita] la persecución implacable de un problema hasta tenerlo perfectamente detectado en sus propios términos, porque, al hacerlo, éste pierde su carácter relacional [...]. La alternativa positiva a esta compulsión a la resolución es permitir al objeto cierta imperfección, decidir dejarlo irresuelto. [...] El buen artesano evita el perfeccionismo que puede degradarse en una demostración de presunción [...]. El buen artesano aprende cuándo es el momento de parar [...]: precisamente cuando [...] se siente tentado de borrar todas las huellas de la producción del trabajo, con el fin de que parezca un objeto de absoluta pureza»⁶⁶.

El trabajo de los obreros proporcionará a López un techo acabado y supone a Erice un pedazo de realidad inesperado con que operar; a la vez, López, a través de la pintura, ha regalado a los inmigrantes polacos la experiencia del membrillo que desconocían y Erice acabará por encontrar la ansiada oportunidad de volver a los principios del cine y explorar su lado pictórico; por su parte, Erice, con la película, abre para López una ventana en el mundo e ilumina el trabajo de los obreros devolviéndole su dignidad. Al final, siempre ocurre que «el trabajo trasciende a quien lo ha hecho»⁶⁷, y esto es algo a considerar.

Análogas capacidades y voluntad integradora exhibe Ignacio Álvarez Castela (1910-1984) en la obra de las secciones de Geológicas y Bilógicas de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Oviedo (1965-1969, en adelante Facultad de Geología⁶⁸), situada en el campus de Llamaquique, en Buenavista, hoy un barrio céntrico de la ciudad. Castela, por

**Arte
del buen
hacer**

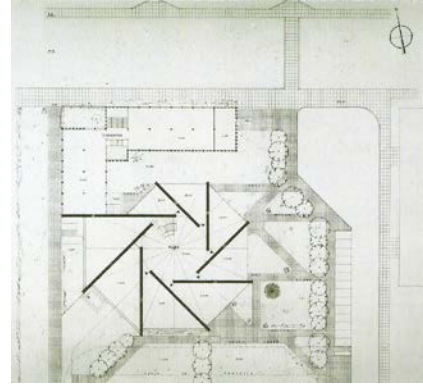
⁶⁶ Richard Sennett, op. cit., pp. 321-323. Sennett establece precisamente estas capacidades relativas a un buen artesano contrastando los trabajos de Loos, en la Casa Moller (1927-1928), y de Wittgenstein, en la casa que proyecta y construye (1925-1929) para su hermana Margaret con la ayuda de los arquitectos Paul Engelmann y Jacques Groag, ambas en Viena. Reconociendo la perfección de Wittgenstein, o a causa de ella, para Sennett es Loos el que representa la figura del artesano.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 362.

⁶⁸ En 1982 se crea la Facultad de Geología como tal, al igual que sucede con Químicas y Biológicas, las tres secciones que integraban hasta el momento la Facultad de Ciencias, ocupando en solitario el edificio de Álvarez Castela sólo tras la reforma acometida en 1995, situación que alcanza hasta la fecha.



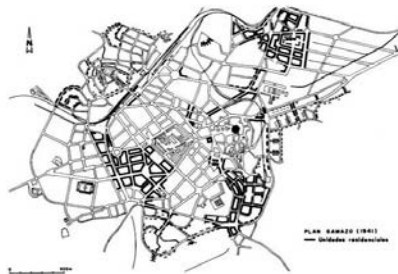
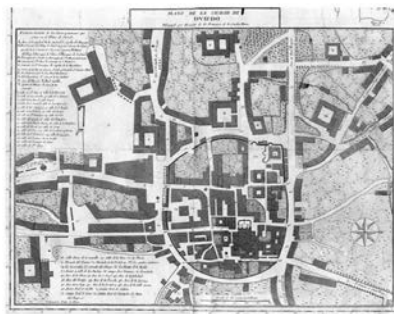
176



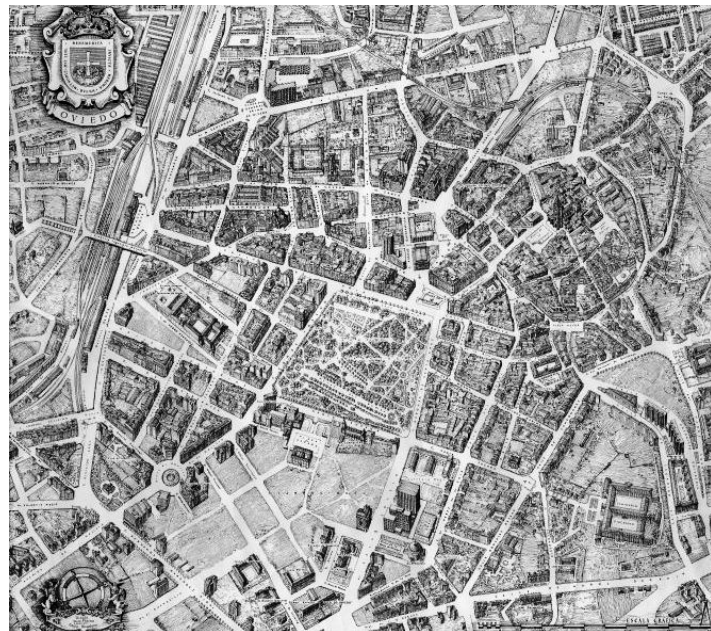
177



178



179|180



181

176-177. Ignacio Álvarez Castelao, Facultad de Geología, Universidad de Oviedo. / Planta general (baja y urbanización).

178. Vista aérea (en el ángulo inferior izquierdo, el campus de Lamaquique; en el centro, el Campo de San Francisco; en el ángulo superior derecho, el edificio claustal de la antigua Universidad y la Catedral).

179-181. Francisco Reiter, Plano de la ciudad de Oviedo (1777; grabado; 26 x 35,5 cm; el Norte, a la derecha). / Plan Gamazo (1940). / Luis Fresno, Plano de la ciudad de Oviedo (1965; grabado; 62 x 68,5 cm).

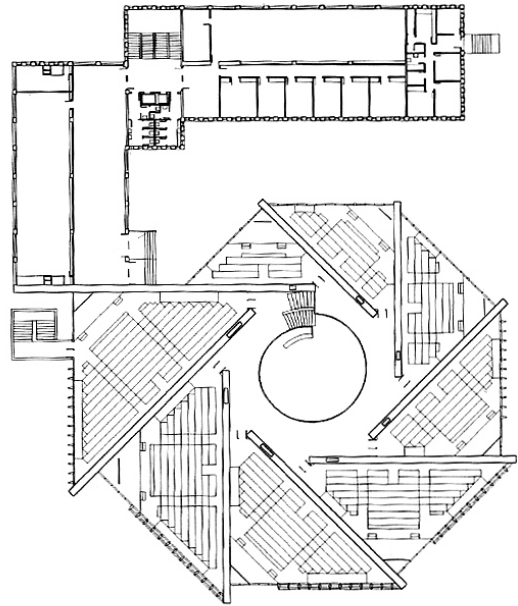
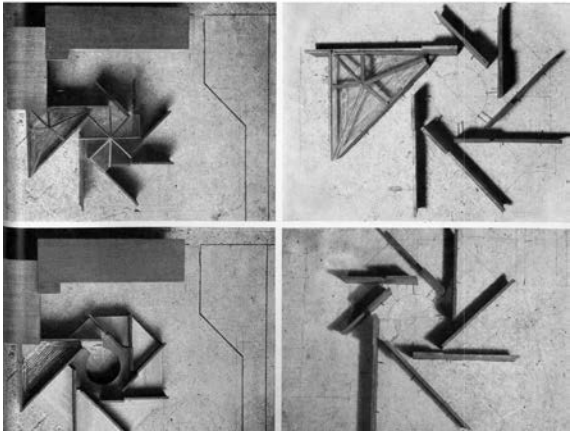
su formación y trayectoria, crítico y equidistante con la arquitectura «nacional» y el estilo de la modernidad, es «un profesional aislado, en relación íntima con sus propias convicciones», periférico, con una obra arquitectónica «hecha siempre desde el aislamiento típico del artesano amante de su oficio»⁶⁹; junto con Vaquero Palacios (algo mayor que Castelao, su trabajo valdría igualmente para ilustrar estas notas), el arquitecto más sobresaliente y personal del panorama asturiano de buena parte del siglo XX.

La Facultad de Geología se localizará en un área de ensanche entonces en desarrollo, en una parcela sensiblemente cuadrada, orientada norte-sur, cuyo terreno natural está rehundido respecto al nivel de la urbanización circundante, con una superficie edificable en torno a 5.000 m², recayente al norte sobre la calle Coronel Aranda, en pendiente, tramo central de la que durante un tiempo fuera avenida de Buenavista, una vía principal que nunca llegó a completarse, trazada en los planes de la autarquía para desembocar en Santa Susana, calle que limita al suroeste con el Campo de San Francisco, el parque representativo de la ciudad, amén de un maravilloso jardín botánico. A pesar de los equipamientos universitarios y administrativos erigidos en el enclave, el uso dominante en la zona, ya desde su planificación, es el residencial. En este contexto, la expansión imparable del ensanche burgués («Gran Oviedo», en la terminología retórica de la urbanística de la época), desigual en términos morfológicos, entre la manzana y la edificación abierta, acabará por impedir la consolidación como tal del campus previsto en Buenavista, dando lugar a un tejido heterogéneo y desestructurado que aún persiste⁷⁰.

Dadas las condiciones del lugar y las particularidades iniciales del programa y su especificidad, la primera y más determinante decisión tomada por Castelao es descomponer el edificio en dos piezas autónomas, diferenciadas volumétrica y funcionalmente. La primera es un bloque en «L» de 7 plantas (más semisótano) apoyado sobre la alineación de la avenida, con brazos de 38,88 y 25,92 m de longitud y 12,96 m de profundidad (medidas a ejes de estructura), que concentra la administración, los departamentos, los laboratorios y las bibliotecas (tanto de Geología como de Biología). El segundo cuerpo se sitúa a espaldas del bloque, adoptando una geometría sensiblemente octogonal, inscribible en una circunferencia de unos 55 m de diámetro, con una altura asimilable a dos plantas, y está destinado exclusivamente a los aularios, que son compartidos por ambas disciplinas.

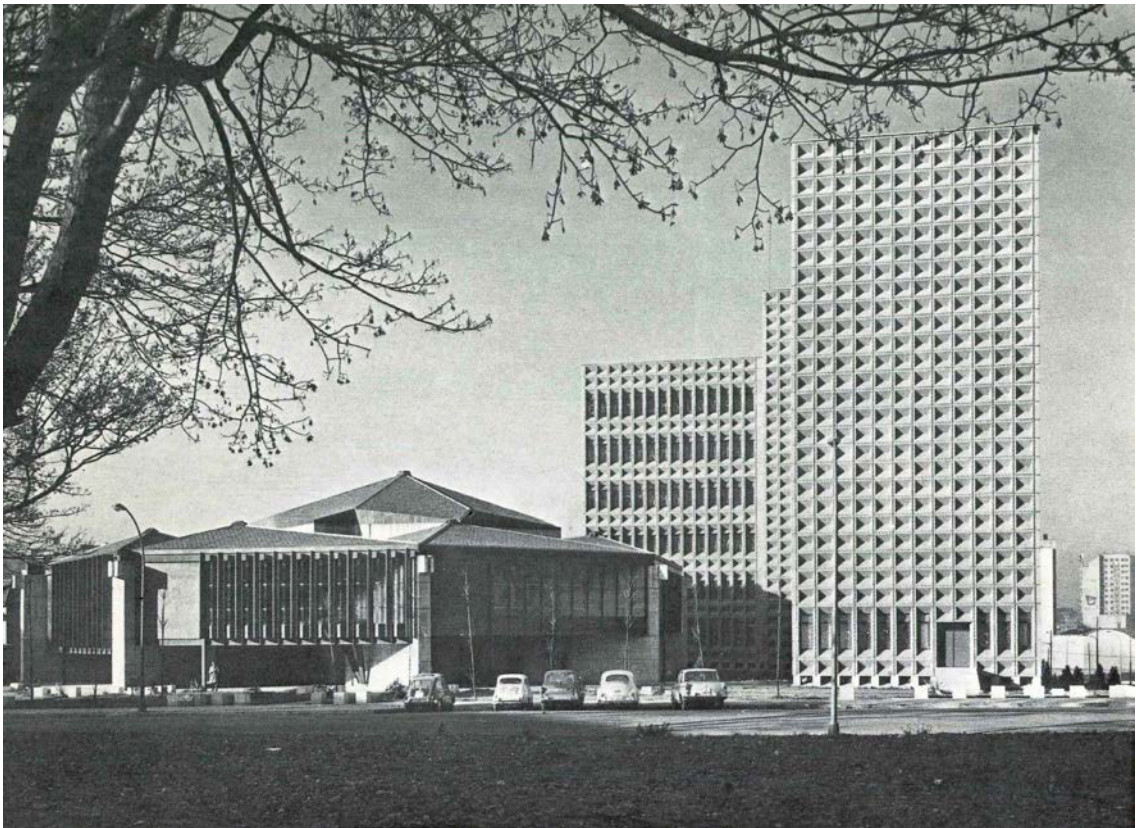
⁶⁹ Fernando Nanclares Fernández, «Ignacio Álvarez Castelao», pp. 45-46.

⁷⁰ Consultar el artículo de Guillermo Morales Matos y Felipe Fernández García, «La inserción de la Universidad de Oviedo en la trama urbana de las ciudades asturianas», y las introducciones a los capítulos 7-9 de María José Cuesta Rodríguez, et al., *Guía de arquitectura y urbanismo de la ciudad de Oviedo*. Acabada la Guerra Civil, el Servicio Nacional de Regiones Devastadas encarga a Valentín-Gamazo el Plan de Reconstrucción de la ciudad. Ultimado en 1940, incorpora las áreas de crecimiento previstas en el proyecto de ensanche de la zona oeste de la ciudad elaborado por Anasagasti en los años veinte, y sugiere un modelo de segregación socio-espacial propio de los planes del franquismo. La aprobación de la Ley del Suelo de 1956 da paso a la redacción, ese mismo año, de unas nuevas Ordenanzas Municipales que servirán de base al planteamiento desarrollista del Plan de 1967 elaborado por Javier Mesones, sustentado sobre la zonificación según criterios morfotopológicos y de uso. La presión creciente de la edificación residencial a partir del Plan Mesones trunca las aspiraciones universitarias de Buenavista, forzando la dispersión de centros, hecho que provoca la creación del campus de El Cristo, más al oeste, cuya ordenación es encargada a Álvarez Castelao, y donde a continuación el arquitecto construirá la Facultad de Medicina (1971-1975), otra magnífica obra que sigue el esquema inaugurado en Geología, y que también ensaya en el proyecto de la Facultad de Biología de León (1973).



182|183

184



185

182-185. Vista aérea del edificio. / Maqueta de trabajo. / Planta esquemática que muestra conjuntamente la distribución del bloque departamental en planta baja y el aula. / Vista desde la diagonal que apunta al centro de la ciudad.

La opción descrita no tiene en principio nada de extraordinario, pero cuando se contempla la realidad de la obra en verdad llama poderosamente la atención la gran distancia formal y material que Castelao procura entre las construcciones que la integran; tanto es así que, si no se sabe nada del proyecto, se diría sin dudar que se trata de dos edificios ajenos entre sí, hechos por arquitectos distintos, en momentos distintos y con destinos distintos. El bloque es un edificio rotundo, masivo, perfectamente perfilado, de vocación pétreo, acabado con un prefabricado severo. El aula en cambio es una pieza diversa, inabarcable, de constitución compleja, liviana en su sintaxis de taller, un organismo que late y respira, creciente, cambiante.

La literatura está servida, la obra se presta a ello. No hay articulista que trate el edificio de Castelao que no acuda a la dialéctica entre los mundos mineral y orgánico, entre la razón y el sentimiento, con la coartada de la doble adscripción de la obra, a los estudios de Geológicas y de Biológicas, para acabar, los más rigurosos, derivando la discusión hacia el ámbito de la revisión de la modernidad iniciada por los arquitectos de la tercera generación en los años cincuenta, sin que falte una obligada referencia previa a la figura de Aalto. Y es comprensible, algo de todo eso hay. Pero Castelao se muestra más cauto y prosaico cuando hace mención a este asunto: el arquitecto se refiere al aula como «edificio dinámico que recuerda formas naturales» y al bloque como «edificio estático y de expresión neutra [para] servir de fondo y realzar, sin perder su personalidad, al edificio de aulas»⁷¹; la solución de desvincular los edificios aparece «no por puro formalismo, sino porque automáticamente vienen diferenciados en función de la estructuración»⁷².

Son los riesgos de no ceñirse a la realidad de las obras en su análisis. ¿Qué escribir ahora que el edificio solo pertenece a Geología? ¿Ha perdido por ello la obra justificación formal? ¿Y si se supiera que el edificio empieza a construirse sin estar constituida la sección de Biológicas, que solo el hecho de que las obras estén avanzadas es lo que impide, por orden ministerial, que los estudios se implanten únicamente en León, vinculados a la Facultad de Veterinaria de la Universidad de aquella ciudad, y no en Oviedo? ¿Cómo explicar entonces la obra de la Facultad de Medicina, ciencia con su propia imagería, cuya entidad tanto debe a la de Llamaquique?⁷³

Castelao es en efecto un arquitecto receptivo y viajado; en los cincuenta asiste con asiduidad a congresos, donde contacta, entre otros, con Aalto; conoce sobradamente la arquitectura europea y su biblioteca está bien surtida de publicaciones especializadas de la época. Pero también es un profesional reflexivo, directo, alejado de lenguajes volátiles, de ejercicios huecos, pragmático en cierto modo; antes de cursar Arquitectura en Madrid,

⁷¹ Justificaciones de Castelao incluidas en Covadonga Álvarez Quintana, «Arquitectura del siglo XX (III): Recuperación de las vanguardias y últimas tendencias», pp. 386-387.

⁷² Extracto de la memoria del proyecto citado en Gerardo Arancón Álvarez, «El edificio de la ampliación de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Oviedo para la sección de Geológicas», p. 349.

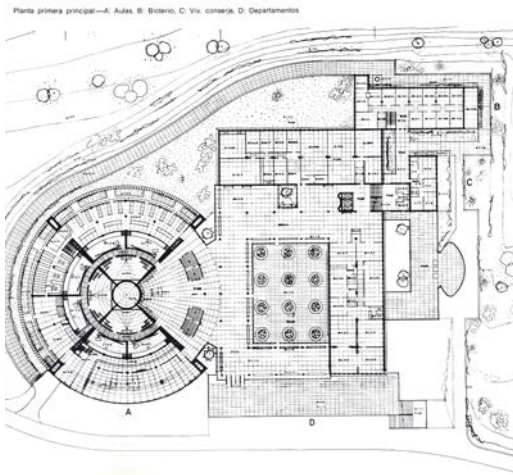
⁷³ Guillermo Morales Matos y Felipe Fernández García, op. cit., p. 108.



186



187



188



189



190



191|192

186-189. Álvarez Castelao, Facultad de Medicina, Universidad de Oviedo. Planta de acceso y detalles del vestíbulo del aulario y del interior de un aula, a la manera de las salas de disección de las primeras escuelas de Medicina.

190-192. Edificio de departamentos y laboratorios. / Fachada recayente a Coronel Aranda. / Detalle del prefabricado de fachada.

Castelao inicia Ingeniería de Caminos, y durante la Guerra Civil, como oficial del Cuerpo de Ingenieros del Ejército Nacional, adquiere experiencia en la construcción de puentes y fortificaciones; es arquitecto de Hacienda por oposición desde 1941, autor de edificios industriales para Electra de Viesgo, y creador de nuevas soluciones técnicas (forjado cerámico «MIT», sistema estructural prefabricado para viviendas experimentales, «Nudo Castelao» para estructuras espaciales)⁷⁴.

Dejando las interpretaciones de lado y centrándose de lleno en el estudio operativo del grueso de la obra, se comprenden con claridad las razones y la práctica que fraguan el edificio de Álvarez Castelao⁷⁵. La posición y formalización del bloque de Geología atienden a motivos urbanos y arquitectónicos elementales. Aparte de las diferencias funcionales entre espacios docentes y departamentales, con requerimientos muy precisos en cada caso, que por sí mismas justifican la fragmentación del edificio como alternativa en un emplazamiento relativamente reducido, el bloque supone una respuesta firme al modelo de ciudad que el planeamiento sugiere, aunque las trazas sigan más tarde otros derroteros: una pieza laminar y frontal que se implique en la morfología abierta de la zona, configurando alineación de fachada, dando continuidad a la fallida avenida junto al resto de edificios residenciales previstos, y articulada conforme a un orden regular de huecos de escala doméstica. Esto explicaría el brazo corto de la «L», su retranqueo y desfase de una planta (recuperada después con el desnivel del terreno): además del desarrollo precisado por el programa dentro de los límites de la parcela impuesta y la necesaria conexión con los aularios, el bloque ha de manifestarse como tal, por lo que se desprende de la esquina, más propia de un tejido de ensanche. El bloque podría haber ocupado acaso más frente de fachada, pero eso hubiera afectado a la proporción entre este y el aulario, y sobre todo se habría negado la relación diagonal que se establece entre el aulario, la bolsa de espacio libre previa al abanico de accesos y los jardines existentes a espaldas de la plaza de España, eje que se extiende hasta el Campo de San Francisco, una solución acertada que desahoga y procura visibilidad urbana a la pieza de las aulas.

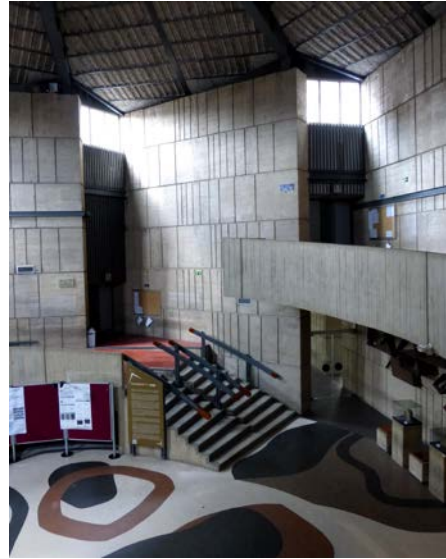
En cuanto a su materialización, la estandarización y modulación, la sistematicidad que asegura la prefabricación siempre han interesado a Castelao, preocupado en su obra por el rigor y la precisión constructiva, y dota al bloque de entereza y permanencia formales, de la durabilidad que necesitará para encajar la acción del tiempo y los fatales avatares de la ciudad y del edificio mismo. La rigidez y austeridad inmutables del estricto prefabricado de hormigón de árido lavado garantizan la estabilidad de la envolvente del bloque ante las previsibles transformaciones que han de suceder en su interior debido a la

⁷⁴ Los detalles biográficos pertenecen al artículo de Fernando Nanclares Fernández, op. cit.

⁷⁵ Aquí la hermenéutica hablaría del CIAM de Otterlo o de la solución de contraste del Kulttuuritalo y de la imagen material de algunos edificios urbanos, como la sede de Enso-Gutzeit, de Aalto en Helsinki o de New Brutalism o del proyecto de museo de crecimiento ilimitado de Le Corbusier, según se terciara.



193|194



195



196

193-196. Claustro de la antigua Universidad de Oviedo. / Espacio central del edificio de los aularios.

naturaleza de los usos que alberga. El módulo empleado es de 1,08 m⁷⁶, métrica que sigue la estructura metálica, con luces de 6,48 m en ambos sentidos (dos crujías longitudinales recorren el bloque), vano que se reduce a la mitad en fachada, minimizándose la sección de los soportes que así pueden integrarse, al igual que el tendido vertical de las instalaciones, entre los prefabricados, que para ello se diseñan abocinados; cada vano de 3,24 m incorpora en fachada tres piezas de marco de 1,08 m (incluyendo las juntas). Esta rejilla dimensional permite gran versatilidad en la disposición y modificación a conveniencia de las particiones, sin que los espacios se vean condicionados por la composición y el tamaño de los huecos; siguiendo los múltiplos de la modulación, sea cual sea la distribución interior en cada momento siempre parecerá de origen. Los marcos prefabricados de hormigón están divididos en altura a tercios, compuestos en realidad de cuatro elementos, probablemente en atención a la fabricación, a la resistencia, a la facilidad de manejo durante la ejecución, y para que el despiece entre en relación con las piezas opacas que resuelven el canto de los forjados, los testeros y el antepecho de cubierta.

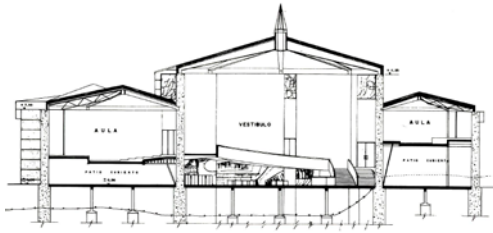
Parece un contrasentido, pero la realidad acaba imponiéndose. El bloque departamental, siendo un edificio constreñido por una estructura formal implacable, es perfectamente flexible, mientras que el aulario, de salida un edificio dinámico, permeable, incluso lúdico, de materialidad reversible, resulta a la postre inamovible, acabado, incapaz de incorporar cambio alguno sin verse desvirtuado.

En el aulario, a pesar de su organicidad, nada es fruto de la invención o el sentimiento; no hay originalidad aquí, no es esta la obra de un espíritu creador —otra paradoja—. La Facultad de Geología, con treinta años de profesión, es el primer encargo público y el primer edificio docente de Castelao, un arquitecto ya entonces maduro y experimentado. Las inquietudes de Castelao en el aulario, además de las que caracterizan su trabajo en general, son las inherentes a un edificio destinado específicamente a la enseñanza universitaria. La consideración inicial pasa por entender el aulario como lugar de encuentro, un espacio comunitario para el intercambio de conocimientos y maestrías. Castelao, en la justificación del proyecto, rememora la tradición española de las plazas mayores⁷⁷, pero seguro no olvida el magnífico edificio claustral de la antigua Universidad (finales siglo XVI), emplazado extramuros, en la calle San Francisco, más cercano. Y el siguiente aspecto a cuidar, inmediato al anterior, son las propias aulas, qué sistema de agregación utilizar, la circulación, que Castelao quiere «humanizar»⁷⁸ huyendo de los interminables y anodinos pasillos, y la adecuación interior del espacio del aula como tal, condiciones todas que en Geología hay que repensar debido a la exigencia de que las aulas

⁷⁶ Se trata del mismo módulo que Castelao emplea después en el edificio de departamentos de la Facultad de Medicina de la Universidad de Oviedo (la obra se puede consultar en Ignacio Álvarez Castelao, «Facultad de Medicina de la Universidad de Oviedo. 1975»).

⁷⁷ Ignacio Álvarez Castelao, «Facultad de Ciencias en la Universidad de Oviedo», p. 3.

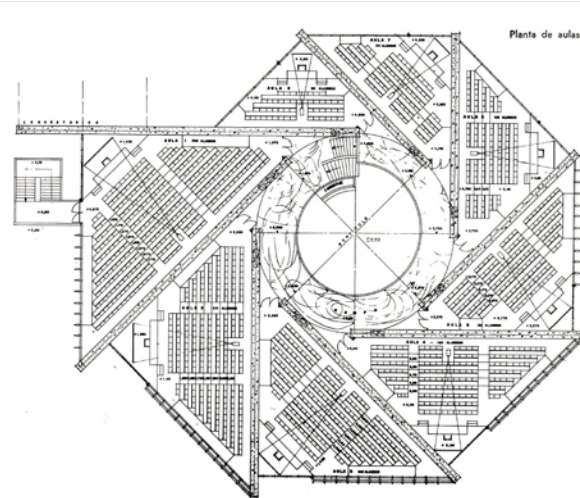
⁷⁸ *Ibidem*.



197



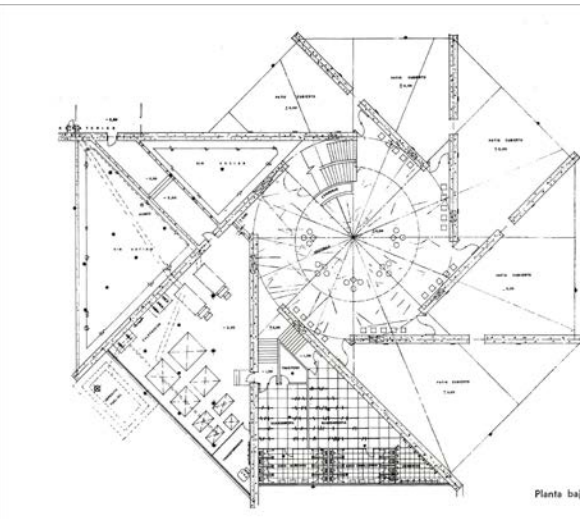
198



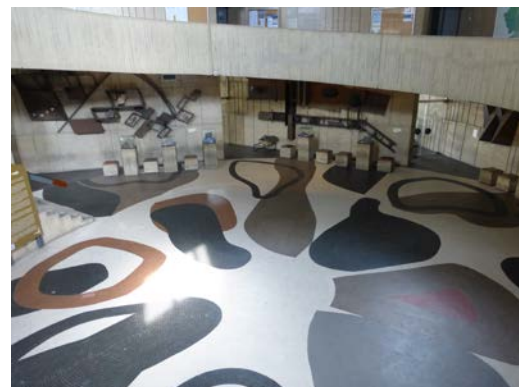
199



200



201



202

197. Sección del edificio de los aularios.

198, 200, 202. La circulación en torno al espacio central.

199, 201. Planta de las aulas y planta baja.

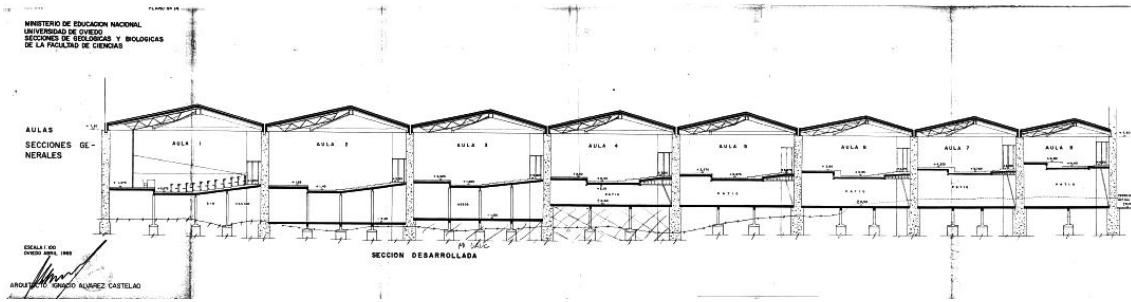
tengan capacidades distintas, hecho que impide acudir a los esquemas lineales habituales, con soluciones a una o a dos manos.

Aun introducido así el aulario, la respuesta que ofrece Castelao no deja de ser sorprendente y brillante. Para compatibilizar los requisitos enunciados, el arquitecto fija un espacio central circular de aproximadamente 20 m de diámetro y una altura uniforme de 11,25 m hasta el arranque de la estructura de la cubierta: es la recreación del claustro universitario, necesariamente techado en un clima como el asturiano (lluvioso y húmedo) si se busca explotar al máximo su uso (vestíbulo, elemento de circulación, sala de exposiciones, lugar de asambleas). Trabajando con la geometría del octógono, el espacio circular permite precisamente la disposición radial de las aulas. Ocho potentes muros estructurales en abanico (unos 0,75 m de espesor de hormigón visto) arrancan de los vértices del polígono virtual inscrito en el vestíbulo, tangentes al perímetro de la circunferencia que lo confina, y se prolongan hacia el exterior hasta colonizar la parcela. Los muros dispuestos de tal modo delimitan ocho triángulos rectángulos que se corresponden con los espacios de las aulas: alargando progresivamente cada muro a conveniencia, las aulas adquieren diferentes superficies, con capacidades previstas entre 50 y 293 alumnos. Rebasado el espacio del vestíbulo, donde las cabeceras de los muros son como espadañas, estos se recortan, descendiendo de altura hasta los 7,5 m, cota que conforma la coronación exterior del edificio. A las aulas se llega por una rampa circular de hormigón cuyo ancho va reduciéndose según se asciende (trazado interior en espiral), en consonancia con el tamaño decreciente de estas, discurriendo contra las paredes del vestíbulo, sin alcanzar a tocarlas, apoyada en unas ménsulas de acero empotradas en los muros de hormigón, justo en los puntos de tangencia donde nacen. Cada aula se eleva respecto a la anterior 0,375 m, y ya que sus cubiertas mantienen la misma cota (7,5 m), la relación de volumen por alumno es casi constante, guardándose la proporcionalidad obligada en semejantes casos⁷⁹.

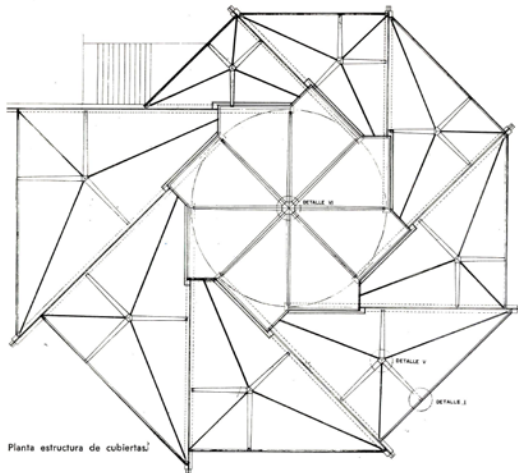
La planta triangular de las aulas no es el resultado inevitable de la geometría manejada, sino una figura pretendida por Castelao para dar respuesta a la iluminación natural, a la visibilidad y a la acústica de unos espacios de funcionamiento muy exigente, pocas veces bien tratados: rebasada la entrada del aula, la circulación se bifurca; el suelo se escalona formando un graderío para facilitar las visuales (las bancadas son diseñadas por Castelao como parte de la construcción pensando en el mantenimiento del mobiliario); la luz, generosa y controlada, es lateral, evitándose los deslumbramientos⁸⁰; el profesor se

⁷⁹ Son todas medidas de proyecto.

⁸⁰ No satisfecho con los resultados de la luz natural directa, Castelao opta en las aulas de la Facultad de Medicina por la luz artificial, que complementa, más por aliviar el espacio, con unos lucernarios abiertos entre la estructura de la cubierta. La obra de la Facultad de Geología sirve a Castelao como banco de pruebas para posteriores realizaciones, explicando sus aciertos y errores precisamente en la descripción justificativa que hace del edificio de Medicina en el artículo antes citado «Facultad de Medicina de la Universidad de Oviedo. 1975», p. III.



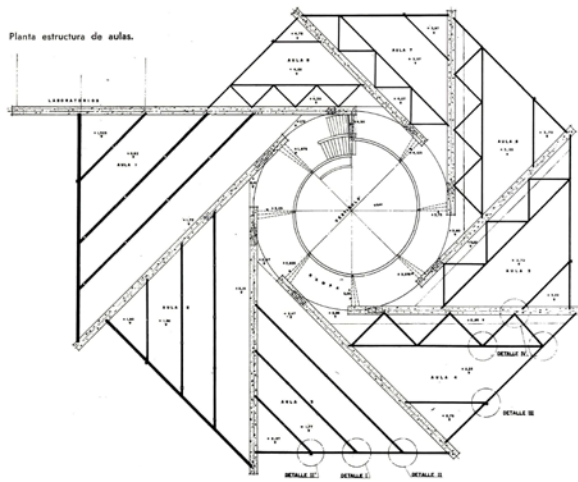
203



204



205



206



207

203. Sección desarrollada de las aulas.

204, 206. Planta de estructura de la cubierta del aula. / Planta de estructura del forjado de suelo de las aulas.

205, 207. Espacio interior de las aulas.

sitúa en el vértice del ángulo recto, sobre un encerado, y la pizarra está protegida de los reflejos al quedar ciego el tramo de fachada próximo a esta; el intradós del tablero del techo es de materiales absorbentes (Viroterm más Vitrofib) que actúan corrigiendo la reverberación, y la falta de paralelismo de las paredes evita las resonancias.

Fuerte apoyo geométrico encuentra también la estructura de las cubiertas del edificio. En el vestíbulo, ocho nervaduras metálicas de sección variable, fabricadas en taller, se disponen inclinadas coincidiendo con los radios del octógono interior para ir a depositarse en el tambor definido por los muros de hormigón, descargando así los paños del forjado ligero de placas de Viroterm que constituyen la cubierta poligonal, suspendida del espacio cual araña. En las aulas, donde la solución se presume más compleja, la geometría simplifica nuevamente el diseño y la ejecución. El forjado de cada aula, formado por tres paños en pendiente, con idéntica composición que el del vestíbulo, se sustenta sobre vigas y cerchas de acero, tres y tres, seis en total (como los tentáculos prensiles del «pulpo»⁸¹), en función de la carga a soportar y la luz a cubrir. Las cerchas, elementos secundarios, son en realidad grandes correas y ocupan las bisectrices del triángulo (las lima hoyas de la cubierta), intersectando en el incentro, punto de donde arrancan las vigas principales en perpendicular a los lados del aula, todas de la misma longitud⁸²; dos mueren en los muros, y la tercera en un soporte de fachada que después determinará su composición. El ejercicio es de una racionalidad constructiva y estructural incuestionables, al que acompaña su correlato formal correspondiente, igual de certero.

La corona de aulas, la presencia de los muros, el mecanismo de la rampa, el trasiego de estudiantes y profesores, convierten el espacio del vestíbulo de Geología en un lugar intenso y excepcional que merece ser trabajado con minuciosidad, dotarlo de una concreción pertinente que lo haga perdurable, envite que Castelao consciente emprende como el artesano de la arquitectura que demuestra ser; no se trata de otra cosa que hacer de la obra una realidad habitable, la mejor garantía. El vestíbulo destaca por sus proporciones justas, su carácter ni es monumental ni es doméstico, el espacio aúna ambas condiciones barajándolas con mesura. A ello ayuda la luz natural, tratada sin dramatismo⁸³, más bien tenue, rasante, procedente del perímetro, de las ventanas altas que sellan el hueco que dejan los muros al batirse entre sí; es una luz cálida y lejana a un tiempo, realzada por los vitrales del pintor Antonio Suárez, con dibujos irreconocibles de formas orgánicas (tal vez

⁸¹ «En esta ocasión, por lo extraordinario del encargo y su constante voluntad de no dejar caer el oficio en la rutina, [Castela] adoptó innovaciones constructivas, como ya hiciera otras veces. En la estructura metálica del aulario, que llamaban *pulpo* en el estudio, se usó el método plástico para el cálculo de resistencia, que entonces estaba aún poco explotado» (Gerardo Arancón Álvarez, op. cit., p. 354).

⁸² El incentro de un triángulo determina el centro de la circunferencia inscribible en este, por tanto los segmentos que van del incentro perpendicularmente a los lados del triángulo son radios (inradio) de la circunferencia inscrita, y en tal caso tienen todos la misma longitud.

⁸³ Acertadamente, se prescinde de la concisa linterna que figura en proyecto, tan recurrente en los espacios centrales, o quizá se tratara de una chimenea de ventilación rematada en una aguja (la solución, más modesta, aparece también en las aulas, esta vez sí para asegurar la aireación constante del interior).

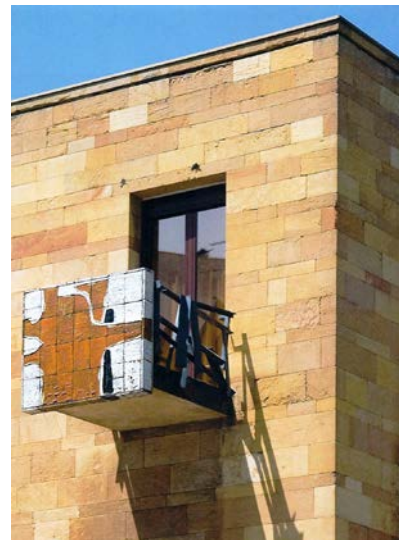


208

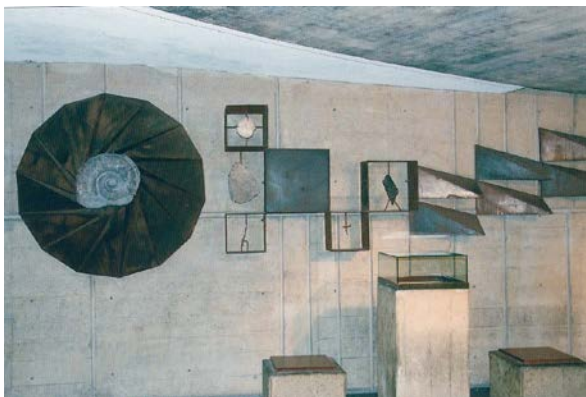
209



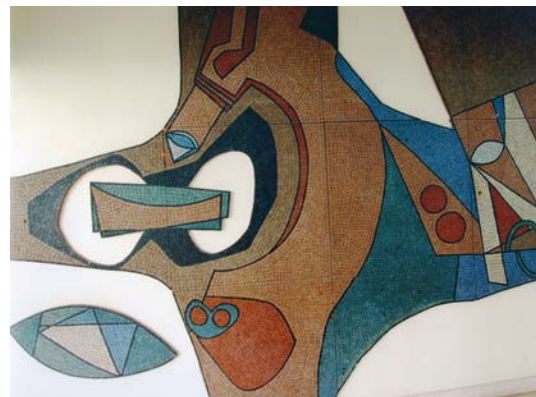
210



211



212



213

208-210. La luz natural del vestíbulo con las vidrieras y el pavimento de Antonio Suárez y las esculturas de Joaquín Rubio Camín.

211. Álvarez Castela, Delegación Provincial de Hacienda (1958-1966, antiguo convento de Santa Clara, Oviedo): el mosaico del antepecho es de Suárez y la cerrajería de Rubio Camín.

212-213. Detalle de las esculturas murales de Rubio Camín. / Suárez, *El microscopio* (vestíbulo del edificio departamental).

instrumentos y prácticas relativos a las Ciencias⁸⁴), los mismos motivos que emplea el artista en el mosaico cerámico con que viste el suelo del vestíbulo, a modo de una inmensa alfombra o de un modesto parterre. Los muros de hormigón se roturan con juntas horizontales y verticales de ritmo impreciso que cubren su desnudez, perdiendo de esta suerte parte de su laconismo y viendo reducida su escala. En planta baja, el hormigón da soporte a las esculturas murales de Joaquín Rubio Camín, de acero, en el que se engarzan restos fósiles y muestras pétreas⁸⁵; entre las esculturas, unas vitrinas guardan algunas colecciones minerales (después trasladadas al museo habilitado en el edificio departamental), dando al espacio del vestíbulo un contenido expositivo añadido. Las obras de Suárez y Camín⁸⁶ en el edificio de la Facultad de Geología, lejos de ser postizas, ya están previstas e intuitas por Castelao en el proyecto de arquitectura, aunque este ceda a continuación plena autonomía a los artistas para realizar el trabajo: las metamorfosis de Suárez, allí donde aparecen, están antes representadas en los dibujos de Castelao por una maraña de trazos aún sin compromiso; y en relación con la geometría telúrica de Camín, en la sección constructiva del vestíbulo, bajo la rampa, junto al dibujo de un amasijo de barras como sarmientos saliendo de una veta rugosa en el muro, se puede leer la leyenda «hierro forjado sobre hormigón labrado».

La exposición continúa en el exterior del aulario, con piezas catalogadas de mayor tamaño esparcidas por la parcela, convertida en un jardín geológico, en un museo mineral al aire libre, cual patio de esculturas abstractas. Discurriendo por este triste *prau* urbanizado —retal de lo que pudo ser un campus— se entiende el vínculo existente entre el aulario y los departamentos, la necesidad de comparecer juntos, la complementariedad de las formas, la relevancia de una consistencia opuesta, todo a pesar de la brusquedad de su encuentro, acaso un tanto desembarazado.

El bloque resguarda al aulario del viento reinante del noreste durante la primavera, el verano y el otoño, y del viento dominante con lluvia persistente del noroeste en el invierno. Por orden y escala, el bloque cumple con la tarea de construir ciudad que el aulario, más frágil en su corporeidad, no puede asumir; al abrazarlo impide que el aulario pueda ser rodeado, haciéndole parecer, por contra, mayor de lo que es realmente. Les separa un patio abierto ajardinado que no es de acceso: la conexión entre ambos, si es por el exterior, se produce a través del arco de porches que libera los muros del aulario en cota cero hacia el noreste, barriendo un ángulo de 180°, por unos pasos enfilados en oblicuo

⁸⁴ En la entrada del edificio departamental, Suárez levanta en un lateral un llamativo mosaico que lleva por título *El microscopio*.

⁸⁵ Las esculturas, que aluden a distintas disciplinas de la Geología, aunque diseñadas en 1967, no se realizan hasta 1978.

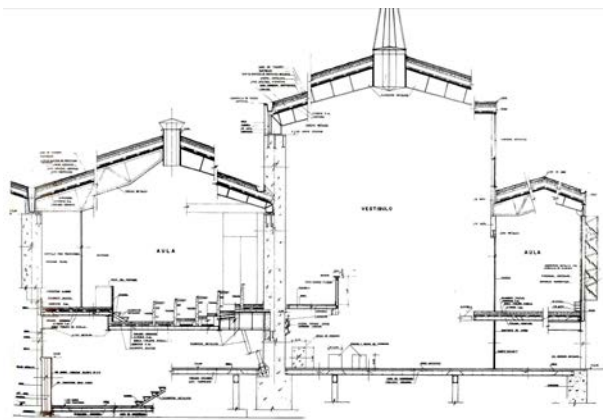
⁸⁶ El pintor Antonio (Rodríguez) Suárez y el escultor Joaquín Rubio Camín, naturales de Gijón, comienzan a la par sus carreras artísticas (ambos como pintores), conociéndose en el despacho gijonés del arquitecto de Grado Antonio Álvarez-Hevia, donde los dos empezaron de jóvenes como delineantes. Los artistas, reconocidos dentro y fuera de Asturias (Suárez es miembro fundador del grupo El Paso), colaboran con Castelao en diversas ocasiones, especialmente Suárez, cuya primera oportunidad de integrar su obra en un edificio le viene precisamente de la mano del arquitecto, el mosaico de la *Anunciación* (1956) de la portada de la capilla del colegio de las Dominicas de Oviedo; en el caso de Camín, el introductor es el arquitecto palentino Miguel Díaz-Negrete, criado en Mieres y afincado en Gijón.



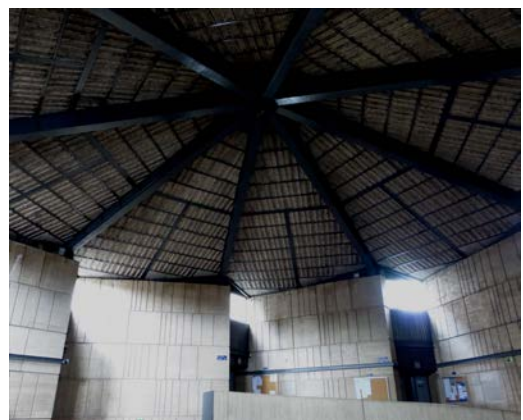
214



215



216



217



218



219

214-215. Ámbito entre los edificios y jardín geológico (en primer término, muestra de «pliegues disarmónicos en pizarras ordovícicas»). / Patio y marquesina (demolida). Soportes en tornapunta de los porches.

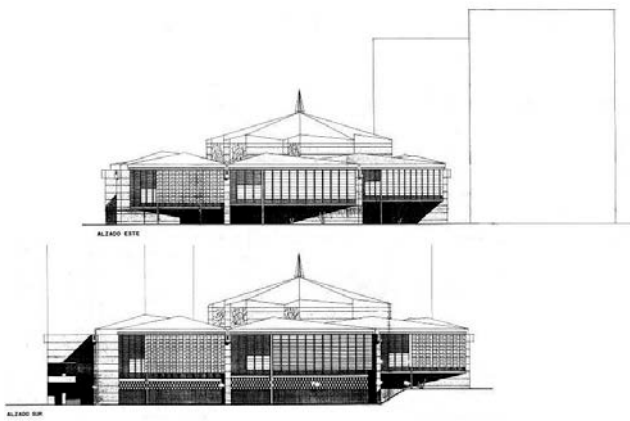
216-217. Sección constructiva. / Muros y estructura de la cubierta del vestíbulo.

218-219. Cerramiento, porche y detalle de la escalera que salva el desnivel de la parcela.

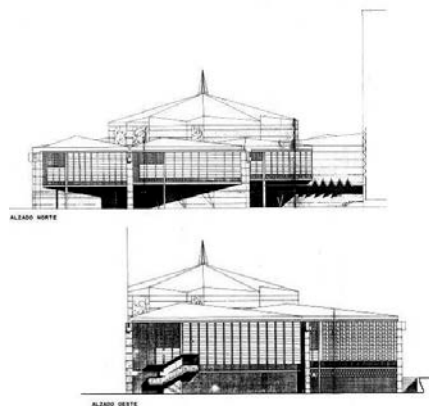
practicados en el hormigón; y si es desde el vestíbulo del aulario, dejando a un lado los peldaños con que arranca la rampa, se sale al porche bajo el aula más extrema, del que nace una inesperada marquesina, extraordinaria y lastimosamente desaparecida, una lámina de hormigón plegada en diente de sierra que parece querer dejar constancia de la tensión acumulada en el conjunto: dos edificios retenidos solo por un fleje que disipa la energía generada por su deseo de proximidad.

El aulario a su vez reafirma la suficiencia y el cometido del bloque, bastándole apenas con marcar distancia con este en cualquier frente. Si el bloque es cuerpo de una pieza, anclado firmemente al suelo, el aulario es un mecano levantado sobre ocho megalitos de hormigón, los únicos elementos estables de la obra —como ruina seguirían teniendo presencia y sentido, integrados en el jardín geológico—. El sistema de muros es un gran diafragma radial; el espacio vacante sería el medio en el que la realidad se despeja y los demás componentes actuarían a modo de cortinillas interceptoras, graduando la intensidad de cada experiencia, procurando que la maquinaria funcione. Los porches (patios cubiertos, portones sin hojas), principales en el proyecto (hoy algunos ocupados por dependencias auxiliares), con alturas variables, son la prolongación del exterior en el edificio y la ampliación del vestíbulo en el exterior, donde alargar el tiempo de comunidad universitaria. En estos sectores libres, la estructura se refina para no interferir con el espacio, adquiriendo una entidad casi arbórea: los soportes se arriman a los muros que hacen de hipotenusa, desdoblándose y transformándose en tornapuntas para alcanzar las vigas horizontales en celosía que cubren el tercio mayor de los forjados de suelo de las aulas. Los sectores menos accesibles, en el lado oeste del aulario, incorporan las zonas de servicio, instalaciones y de reserva, que queda sin excavar, aprovechando y solventando así el desnivel de 2 m de la parcela, al que se suma la cota que van cediendo las aulas progresivamente en su desarrollo ascendente, todo resuelto con una retícula de soportes convencional y simples vigas en paralelo.

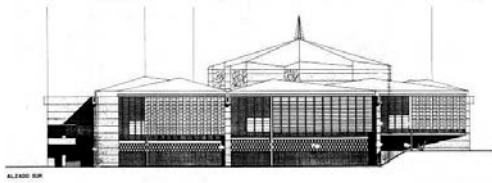
Muros aparte, las superficies que ocluyen el aulario son como membranas especializadas, delgadas y eficaces, solución que remite al origen textil de la arquitectura: el forjado de las cubiertas es cerámico, acabadas con losas de pizarra sobre rastreles; la carpintería de los ventanales es metálica con junquillos de aluminio (perfiles tipo Mondragón), a la que se superpone un doble mecanismo de parasol que combina costillas verticales, de este a oeste, con lamas horizontales, de sureste a suroeste, y sin protección de noreste a noroeste, demostración de rigor y ausencia de retórica; los cerramientos ciegos adoptan sintaxis de plementería, siempre confinados entre la estructura, chapándose con plaquetas de gres (tipo Paino) entre las que se intercalan piezas de pavés si estos cierran espacios sirvientes; el pavimento de las aulas es flexible, de losetas de amianto-vinilo (Dalflex, de Uralita). No pasa desapercibido el aprecio de Castela por las soluciones industriales, de catálogo, característica notable en la obra del arquitecto que habla de una



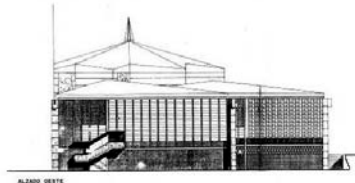
220



221



222



223



224



225

220-221. Alzados este y sur. / Alzados norte y oeste.

222, 224. Vestíbulo. / Fachada este.

223, 225. Intervenciones posteriores sobre los porches, cubiertas y cerramientos.

manera de entender la construcción y el oficio, hecho que a la vez contrasta con la pasión que este pone en el diseño de otros elementos, como escaleras, cerrajería, luminarias, mobiliario, dentro y fuera del edificio, en los que destaca su preferencia por el empleo de los perfiles estructurales de acero, esmerándose en que resulten detalles robustos, indemnes, incluso exagerados, haciéndolos participar así del grueso de la construcción, no del equipamiento del edificio.

El examen exhaustivo de la Facultad de Geología parece pertinente, pues se trata de una obra donde todo está a la vista y sin embargo nada es evidente. La preponderancia de la geometría en la obra de Castelao solo es aparente, la geometría no es la sustancia formal del edificio, solo es una herramienta para sacar adelante el proyecto y desentrañar su realidad física. La pregnancia de las formas asimiladas, el principio de la buena forma, conduce en este caso continuamente a equívocos, a interpretaciones satisfechas: en Geología, siendo estrictos, en lo material no hay circunferencias ni octógonos ni espirales ni triángulos ni estrellas, únicamente arquitectura que intenta abrirse paso con las artes del oficio y alcanzar sus cometidos, entre los cuales, por supuesto, no cabe descartar la experiencia estética. El mérito de Castelao es haber soslayado el poder seductor de la forma, la geometría, que en ocasiones resulta paralizante, complaciente, y una vez instrumentalizada hacer que se deslía, llevándola a un plano subliminal, para que la obra respire, para tener margen de maniobra, para no fijar de antemano el destino, tal como ha de procederse también con la teoría en la práctica.

Al final, no hay más lenguaje para Castelao que el que proporciona la realidad de la construcción de la obra. El conjunto, por otro lado, es muestra de integridad, y esta no deriva ahora de la compacidad, mucho de su interés proviene de la desenvoltura de su moderna condición fragmentaria, sino de la coherencia y precisión, de la oportunidad que encierran las decisiones adoptadas en su formalización. A la par, la verosimilitud y expresividad del trabajo ofrendado residen en la autonomía y adecuación que Castelao concede a cada parte y elemento del edificio, a cada sistema, a cada espacio, a cada material, a cada detalle, y sin que la unidad se resienta: el arquitecto identifica y se mantiene fiel a la naturaleza íntima de las diversas realidades que se concitan y cobran presencia en la obra, aplicándose a ello con espíritu abierto y mentalidad técnica, aconsejado de razones puramente arquitectónicas.

Reuniendo todo, la obra de Castelao, de nada sospechosa, puede ejemplificar una manera de hacer que contempla la arquitectura como una realidad colectiva, en cuanto producción y en consideración a su propósito, orquestada a partir de la integración de artes y técnicas comunes, que en origen fueron la misma cosa (consultar etimología griega), reflejo no tanto de un conocimiento superior como de la cultura material decantada en los oficios, en la industria, en la ciencia, en el arte, y cuyo impulso es la consecución de un trabajo bien hecho: una arquitectura que se asemeje al hombre, en su humanidad. Si como



226



227



228

226-227. Hombres, ni titanes ni santos. José de Ribera. *Prometeo* (ca. 1630-1631; óleo sobre lienzo; 193,5 x 155,5 cm). / *Martirio de San Bartolomé* (1644; óleo sobre lienzo; 202 x 153 cm; Museu Nacional d'Art de Catalunya).

228. Luis Fernández, *Rosa con vela* (1971-1973; Museo de Bellas Artes de Asturias). «Obra en la que el pintor estaba trabajando antes de morir. Es una de sus composiciones más logradas, en donde reúne dos de los motivos iconográficos empleados en su obra: por un lado está la rosa, que encarna los ideales de renacimiento místico y perfección, y por otro, la vela, símbolo de claridad intelectual y del espíritu que ilumina creativamente la materia. La composición obedece a una ordenación matemática en donde los volúmenes y ritmos están estudiados para, según el propio artista, provocar en el espectador un estado de exacerbación seguido de otro de apaciguamiento» (<https://www.museobilbao.com/exposiciones/rosa-con-vela-101>).

se dice han de pasar cincuenta años para juzgar la realidad de una obra, el edificio de Castela, tras una grave reparación estructural en 1985 y una desafortunada reforma en 1995 que no han logrado desfigurarlo, desde ahora puede servir honrosamente a quienes lo habitan dándole sentido, pues no ha perdido un ápice de su dignidad de antaño.

«El arte de la pintura [...] vendría a ser el arte más definitorio de la condición humana, la más humana de las artes», escribe María Zambrano al tratar de la pintura española en un texto exquisito:

«La pintura es nada más que hija del hombre. La pintura no tiene, que sepamos, origen divino. Englobada en el delito de Prometeo junto con las demás artes, no tiene un lugar especial. No existe ningún personaje que haya descendido de los cielos para traer a los hombres el don de la pintura ni el de la escultura, ni el de la arquitectura. Y es que las artes plásticas no son dones *d'abord*, sino *trabajos*. [...] En la pintura [...] estará siempre impreso el tiempo que ha tardado en hacerse»⁸⁷.

«Para la pintura el mundo, las cosas todas, se ofrecen y la realidad no es sino la ofrenda, el *sacrificio a la luz*, a la visión. Ofrenda cumplida por el trabajo». En la pintura española, «la realidad, *cualquier realidad, es sagrada*». Para Zambrano, «la pintura española es casi siempre religiosa», aunque los pintores y los temas sean profanos, «más religiosa cuando más común y vulgar es el objeto que toca»: «el carácter religioso *le viene de ser pintura en toda su pureza y nada más*», y «reposa siempre sobre el fondo originario del sentir corpóreo». Hay un trasfondo en toda esta pintura «primitiva» enraizado en la tradición mística española, en ese ascetismo contemplativo resignado a cargar literalmente con «el peso del mundo», y «que produce una percepción más intensa y total, un abrazar la realidad y penetrarla».

Pretender tal «religiosidad secular» de la pintura en la arquitectura, quizá sea llevar demasiado lejos el discurso, pero sí que hay en algunas obras de arquitectura española de los años cincuenta y sesenta algo originario, irreductible; y tiene que ver, como sucede en la pintura, con una cierta querencia por la «fidelidad», que Zambrano también destaca extrapolarando el trabajo del pintor asturiano Luis Fernández⁸⁸.

«Más allá de cualquier tradición de escuela o de canon», la fidelidad tiene que ver con la «obstinación». Fidelidad es «limitación; una clase especial de limitación que no se

⁸⁷ Estas citas y las que siguen corresponden a «España y su pintura» y «El misterio de la pintura española en Luis Fernández» de María Zambrano, en *Algunos lugares de la pintura*, pp. 46-60 y 117-123 respectivamente. (La nota 65, a cargo de Pedro Chacón, en la misma obra, p. 202, aclara el delito del dios griego: «El titán Prometeo, benefactor de los humanos, enfrentado a Zeus, robó el fuego a Hefesto y las artes a Atenea para entregárselas a los hombres»).

⁸⁸ Luis Fernández López (Oviedo, 1900-París, 1973). Instalado en París desde 1924, la primera etapa de su trabajo la desarrolla en las filas del Purismo, junto a Ozenfant y Le Corbusier. En sus manuscritos, Fernández habla de su deseo de «construir como los egipcios y los cubistas», con «la solidez, la pesantez y la energía feroz» de los caldeos, con la grandeza majestuosa de la arquitectura romana, con la expresión plástica de Picasso y con la grandiosidad de Miguel Ángel, sin olvidar «la gravedad fúnebre, la calma, la simplicidad, la evidencia realista, la presencia sagrada de la pintura de Zurbarán», ni «la luz restallante, sobrenatural», de ciertos cuadros de El Greco» (José Marín-Medina, «Las claves de un pintor secreto», *El Cultural*, 5 de marzo de 2000, disponible en línea: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Las-claves-de-un-pintor-secreto/3373> [consulta: 2 septiembre 2015]). Pedro Chacón, en la nota 165, p. 230, de la obra de María Zambrano citada, escribe: «Era un pintor perfeccionista que trabajaba lentamente sus cuadros, a menudo en series temáticas una y otra vez reelaboradas: cráneos, marinas, palomas, rosas».



229



230



231

confunde con la pobreza de contenido ni con la falta de medios. Por el contrario, la fidelidad es la forma de una pobreza espléndida, desbordante de contenido, que produce esa cualidad que entre todas» se destaca en la pintura española: la intensidad». La fidelidad no es por tanto sinónimo de exactitud o precisión, ni de mimesis, es un compromiso inquebrantable de lealtad con la realidad. «Quien se aventura más allá de sus propios límites se distiende y corre el riesgo de disgregarse. No el que se contiene y confina, pues al expresarse sucede que el espacio que lo envuelve apenas existe como tal: aparece tan lleno y cargado que, en lugar de sensación de espacio, la da de sustancia». En la pintura española, «las cosas no aparecen distribuidas, sino sumergidas en una atmósfera tan material como ellas. Porque otro nombre de la fidelidad es ensimismamiento», carácter que viene «cargado de silencio», tras el que aguarda siempre una revelación.

La fidelidad es con la realidad y con la realidad de la obra, para que la obra, en su hacerse, vaya perfeccionándose según ella misma pide ser desde su interior, para que la «anónima condición» de la realidad contemplada se transmute, por la obra, en «verdad», que es la única belleza anunciada, la «luz prometida».

Alcanzada la verdad, la realidad se asegura un sitio en lo profundo de las entrañas, en el «alma», donde persisten las cosas ocupando cada una su «lugar natural», separadas de la mente, que es un «espacio más conceptual». Si la obra da con la claridad de ese lugar, si logra su verdad, la realidad del mundo estará en adelante «a salvo ya de toda corrupción». En el tránsito hacia el espacio del alma (espíritu, memoria, sentimiento, deseo), la realidad habrá de «atravesar el momento crítico en que lo que vive se desvive ya al borde de la muerte», ese punto de descomposición en vías de cumplimiento, «cuando la forma lograda parece regresar a la materia de donde viniera». Pero será entonces cuando la realidad muestre su recóndito secreto, su naturaleza más íntima y misteriosa: «la promesa de resurrección» que encierra.

Después de ver los membrillos vencerse, los frutos putrefactos en el alcorque del árbol alrededor del tronco, la cámara de cine apuntando mortalmente al membrillero, la luz cenicienta del sótano en que se arrumban las obras; después de escuchar con estremecimiento el sueño lejano del pintor, esa música de ultratumba, la noche que se desploma; consumada y consumida, cuando la realidad parece haber llegado a su fin, Erice remonta la historia con una última e inesperada secuencia (la número 30).

Erice volverá a la casa del pintor al año siguiente (1991) sólo para rodar las imágenes de la escena de la «Primavera» (rótulo sobreimpreso) con la que cierra *El sol del membrillo*. Los pájaros del jardín gorjean mientras los membrillos pútridos que todavía quedan en el suelo, irreconocibles, van figurando en primer plano; uno de los membrillos todavía conserva la cruz que López le hiciera el otoño pasado. Los planos se van abriendo y el alcorque del membrillero está poblado de margaritas silvestres y detrás del tronco del árbol ha florecido un rosal de rosas blancas. Ahora se escucha también una musiquilla



232

sorda entonada por el pintor ausente, acaso sea el soplo de su aliento que permanece leal junto al árbol, ligado a él desde su anterior encuentro, ya para siempre; la luz todavía no calienta, pero sí es prometedora, y corre una ligera brisa apacible. La cámara inicia un movimiento ascendente hasta la copa del árbol, siguiendo la dirección del tronco, y entre las hojas verdes despuntan juveniles membrillos, aún pomos inmaduros, pálidos y tomentosos, meciéndose en el aire imperceptible. Un plano general termina enseñando el membrillero enhiesto que ha vuelto a la vida renovado, y sobre los últimos fotogramas impresa aparece una dedicatoria que da paso a los créditos finales: «A Paco Solórzano, in memóriam», director fallecido, amigo de Erice, que así, por unos instantes, también resurge inmortal, por arte de la memoria, de un letargo absoluto.

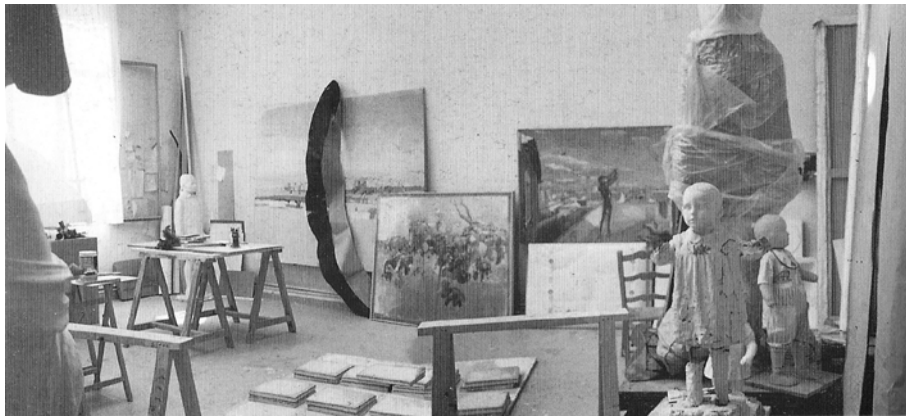
Por obra de Erice, con esta secuencia concluyente y necesaria, se cumple el augurio de resurrección que la pintura y el dibujo de López tácitamente aventuraban: la magia del realismo de su trabajo —ahora sí—, cuyo respeto y confianza en la realidad no da más opción que reconciliarse todos con la verdad.

La portuguesa Agustina Bessa-Luís, con menos circunloquios, refiriéndose a Van Gogh, hace notar que «la realidad transcurre a través de inexactitudes y anomalías necesarias para alcanzar dicha realidad. Es decir, que se alcanza la verdad por una suma de mentiras, garantizada por la actividad brutal del alma humana». Para la escritora, «quien pinta las inexactitudes y las alteraciones de la realidad se acerca más al misterio de la creación», que no es más que un «acuerdo de fondo» con la naturaleza, «una naturaleza sólo dominada en la medida en que le somos leales». Y acaba preguntando llanamente: «¿Hasta qué punto el arte es un sentimiento excepcional y no una buena amistad con las cosas reales y necesarias?»⁸⁹.

A la postre, se comprende porqué Antonio ha pintado los membrillos con sol, aunque lo único cierto para el pintor, su mayor satisfacción, son los ratos que este ha pasado junto al árbol en otoño, prestándole compañía, sintiendo la del otro. Meses después de estrenada la película, para un artículo de prensa, en el jardín de la casa aún en obras, Ana María Moix acucia al pintor: «¿Volverá a pintar el membrillero este otoño?», a lo que este sonriente contesta: «No sé, no sé. Depende de él, del esplendor, de la belleza que alcance en su momento. No depende de mí»⁹⁰.

⁸⁹ «Van Gogh, escritor», Agustina Bessa-Luís, op. cit., pp. 97, 100, 103, y 105.

⁹⁰ Ana María Moix, «Antonio López».



1

1. Estudio de Antonio López (Madrid, 1994).

CODA

No es este un trabajo concluyente: ni es un trabajo cuya conclusión quepa determinarse ni es un trabajo que se preste a extraer conclusiones; y aun menos, un trabajo resolutorio, irrefutable. Ninguna de estas opciones supuso nunca una preocupación o un desafío; bien al contrario, este acabar incierto era previsible en origen, inherente al asunto planteado, pues sus términos son irreducibles.

El trabajo, en este sentido, es deudor de la mirada contemplativa de Antonio López, de su deseo de estar junto al membrillero del jardín de su casa, incluso de la suerte que corre a la postre la pintura del árbol, condiciones que hacen al pintor restar importancia al momento de la obra terminada, plazo de libranzas y derrotas. ¿Cuándo dar por finalizada una obra? ¿Qué valor añade a las obras su consecución absoluta? El hecho de que una obra sugiera ella misma cómo ha de ser interpretada, ¿no la limita?, ¿no dificulta el acercamiento del diletante?, ¿acaso no cercena para siempre su devenir, asfixiándola? Concluir es imponer, mermar, cuando no es ostentar; el anuncio de un agotamiento temprano. Si toda la obra de Antonio López es una brújula con que orientarse en la realidad y desvelarla, este trabajo particular, dicho con pudor, no debe confundirse con un mapa; su aprecio está en cuanto viaje de descubrimiento, en el deleite sin codicia.

¿Por qué la memoria, la entereza, la realidad? Es difícil de explicar, si es posible. Las tres son esenciales en el trabajo del pintor, y están presentes en *El sol del membrillo*. La memoria es el principio, la sustancia necesaria para que una obra pueda llegar a ser con pleno sentido; es un ámbito, luce antes y después de la obra, en continuo tránsito; la memoria es la potencia que encierra la voluntad de obrar. La entereza es más parecida a una cualidad formal de la obra, un atributo profundo, diverso del grado de compacidad de la obra, un medio de alcanzar la realidad con concreción; la entereza dota de corporeidad a la obra, participa de su permanencia, pero se dirime en el interior del proceso de resolución, mientras la obra se piensa haciéndose. Y la realidad es lo que cobra finalmente existencia, aconteciendo desde un estado material previo que es otro; la realidad es la justificación de todo, aquello que en verdad prevalece, que está para acompañar y ser ocupada, un lugar que se habita con años por delante, una tarea que puede llevar una y varias vidas.

Las obras examinadas en el trabajo son realidades enteras portadoras de memoria. El pulso de las obras depende íntegramente del entendimiento de estas ideas universales, fuerzas inseparables que actúan interfiriendo positivamente entre sí, afirmándose y



2



3

negándose constantemente, en pugna por hacer latir la realidad. La virtud de las arquitecturas sopesadas, su callada trascendencia, es que, dentro del trabajo, podrían ocupar indistintamente cualquiera de los títulos lanzados, encabezar por méritos cualquier discusión a propósito de las reflexiones apuntadas. Las obras del trabajo decantan la memoria, tienen el peso de las sombras, procuran la entereza y están atravesadas de tiempo. Las obras del trabajo comparten la realidad de una pintura y de un dibujo.

Para el Fórum Barcelona 2004, José Antonio Martínez Lapeña (1941) y Elías Torres Tur (1944) proyectan una explanada y tres pérgolas fotovoltaicas (2000-2004), dando final a la prolongación de la avenida Diagonal en su desembocadura al mar.

La explanada es una gran plataforma técnica de 14 ha que da soporte al edificio Fórum y al Centro de Convenciones, salvando la ronda litoral, trazada con motivo de los Juegos Olímpicos de 1992, que discurre a una cota inferior. La explanada se levanta sobre una depuradora, junto a una planta de incineración y una central térmica. La Diagonal se desparrama por la vasta extensión formando un delta urbano. En el brazo del delta más próximo al mar, sobre una Escuela de Vela, se yergue, con 52 m de altura máxima, la pérgola principal, una instalación fotovoltaica de 4.500 m² capaz de generar 1,3 MW de potencia eléctrica. Cuatro primitivos pilares de hormigón, como patas de una mesa desvencijada, apuntalan dos vigas huecas de acero sobre las que descansan las correas, parcialmente en voladizo, que reciben los paneles de células fotovoltaicas, disponiendo un plano sesgado de 112 x 50 m, inclinado 35°, orientado a sur.

La pérgola de Martínez Lapeña y Torres semeja una arquitectura sin arquitecto, resultado en todo caso de la participación de diferentes profesionales, con idéntica cuota de responsabilidad, relevantes cada uno en sus aportaciones, cuyos trabajos acaban diluyéndose en la especificidad y magnitud de la obra. Pero en especial porque antes destaca la necesidad de la obra, su oportunidad, el equilibrio sostenido entre arquitectura e ingeniería, entre ciudad e industria, entre urbanización e infraestructura, un auténtico ejercicio de contrapesos, estable por la ausencia de lenguaje.

La expresión de la obra, su carácter, deriva lógicamente de la factura material que imprimen la construcción y la razón técnica, categorías difíciles de obviar aquí además por la complejidad de la intervención y la funcionalidad debida. Sin embargo, ello no entorpece que la significación de la obra de la pérgola se desarrolle bajo otros presupuestos.

La colosal estructura fotovoltaica de la pérgola es un artefacto de captación de la luz del sol para transformarla después en energía, pero su reflejo más inmediato es el manto benéfico de sombra que arroja sobre la explanada, haciendo de aquel lugar público, aunque un tanto inhóspito, un espacio vividero a resguardo. El anverso de la pérgola es de luz y el envés es de sombra: la luz es un ideal, la sombra tiene fisicidad, socializa, promueve la tradición, se arraiga en la cultura. Por la sombra, la pérgola, que es una puerta-corredor que lleva al mar, se convierte en un umbral de estancia, en un belvedere.



4

4. Membrillero, pérgola, dibujo y espejo.

La pérgola pasa por un objeto sin memoria, y en cambio su rico imaginario es recurrente. La pérgola remite a la elementalidad de los tinglados y las atarazanas, a un pantalán para veleros, y a las siluetas que dibujan las grúas de carga en un paisaje portuario; y recuerda asimismo a una estoa, un palio, o una jaima, tal como atestiguan los croquis. Yendo atrás, la pérgola figura un dolmen mediterráneo, pétreo y acerado.

La realidad de la pérgola es anacrónica, su hieratismo está fuera del tiempo. La pérgola es grávida y grácil por igual, con robustos miembros que soportan un tablero de apariencia liviana; es concisa en un contexto de fragmentos, tiene forma y es enteramente inmaterial. La pérgola es creíble, y parece sacada de una ficción futura.

Entonces, la pérgola fotovoltaica de los arquitectos, bien mirado, también es un árbol, cargado de frutos de silicio, al que poder arrimarse frente al mar. El pintor andaba pues en lo cierto cuando comenta a Erice que «en un árbol está el mundo entero», aun tratándose de un humilde membrillero, condición que no impide al árbol dar unos generosos membrillos, frutos dorados al sol que se hayan entre los que más tarde maduran.

En la secuencia 22 de *El sol del membrillo*, Enrique Gran separaba con una caña las hojas del membrillero que estorban a Antonio López para afinar los últimos detalles del dibujo del árbol, y dice a su amigo: «Resulta gracioso lo de sujetar la ramita, ¿eh?. [...] Bueno, ¿sigo con la ramita?... Parecería cómico si no fuera tan serio, ¿no?». Con razón, alguien escribiría después que «fracasar no está al alcance de cualquiera»¹.

¹ José Antonio Palao, «El amor o el ser: una poética de la renuncia», p. 31.



Cydonia oblonga Mill. / Planta de hasta 4 m (8 m, en las cultivadas). Ramas jóvenes tomentoso-amarillentas o cenicientas, después glabras. Hojas 5-12 x 4-8 cm, enteras, agudas u obtusas, de ápice mucronulado, a veces ligeramente cordadas en la base, haz aracnoideo-tomentosa en la juventud, después glabra y de color verde oscuro, envés tomentoso, gris; estípulas 1-3 x 0,7-1,5 mm, de haz con glándulas sentadas de color pardo negruzco y envés peloso. Flores 4-6 cm de diámetro; pedúnculos tomentosos. Sépalos 7-12 x 2,5-4 mm, lanceolados, de margen dentado-glandulífero, tomentosos en la cara externa y con glándulas sentadas de color pardo negruzco en la interna. Pétalos 15-30 x 10-22 mm, suborbiculares, unguiculados, que van de un rosa pálido a blanquecinos, pelosos en la cara superior de la uña. Estilos de base pelosa —pelos largos y blanquecinos—. Pomó 4-10 cm, (en la formas cultivadas, mayores), inicialmente tomentoso, glabrescente, de color amarillo limón o amarillo dorado, de carne áspera, muy aromática. Semillas 4-6 x 1-2 mm. $2n = 34$.

Según A. Laguna, en sus anotaciones al Dioscórides, «los membrillos fueron la primera vez traídos a Italia, de una villa de Creta, llamada Cydon: de donde vinieron después a llamarse Mala Cydonia: aunque algunos los llaman también Cetonea».

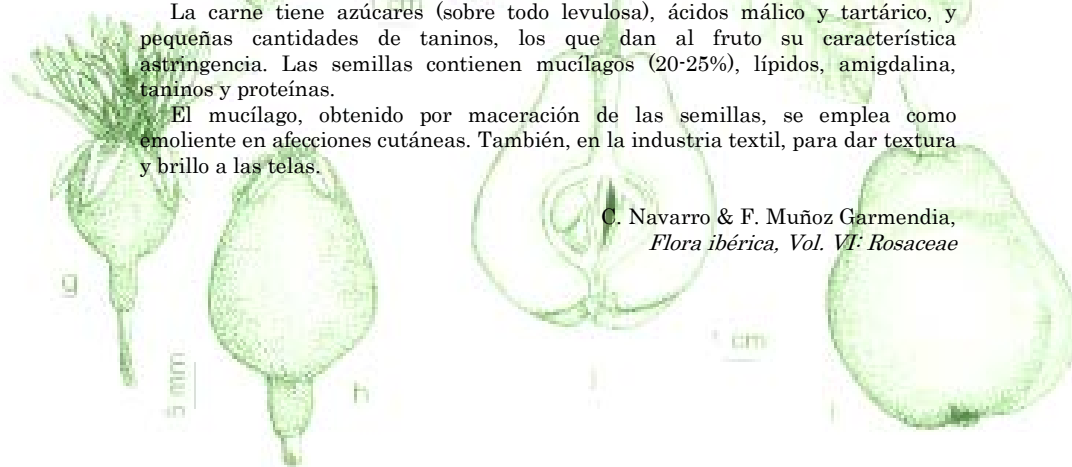
Setos, orlas de bosques, bordes de caminos, acequias y arroyos, etc.: 0-1.300 m. III-V(VII). Asia central (Turkmenistán), el Cáucaso, Kurdistán y norte de Irán; cultivada desde antiguo en la región mediterránea, donde a veces se encuentra asilvestrada, al igual que en otras regiones europeas y otras partes del mundo. En la Península Ibérica, cultivada y a veces asilvestrada en las regiones de clima en general suave.

Cultivada por sus frutos [subespecie *pyriformis*], los membrillos, que se utilizan para elaborar mermelada, jaleas y, sobre todo, la llamada carne o dulce de membrillo. El extracto de la carne, en forma de jarabe, se utiliza como antidiarreico.

En horticultura, se usa como patrón para injerto de otros frutales —perales, ante todo—. También para crear setos, ya que soporta bien el recorte.

La carne tiene azúcares (sobre todo levulosa), ácidos málico y tartárico, y pequeñas cantidades de taninos, los que dan al fruto su característica astringencia. Las semillas contienen mucílagos (20-25%), lípidos, amigdalina, taninos y proteínas.

El mucílago, obtenido por maceración de las semillas, se emplea como emoliente en afecciones cutáneas. También, en la industria textil, para dar textura y brillo a las telas.



C. Navarro & F. Muñoz Garmendia,
Flora ibérica, Vol. VI: Rosaceae

BIBLIOGRAFÍA

ANTONIO LÓPEZ

Monografías

- BRENSON, Michael; CALVO SERRALLER, F.; SULLIVAN, Edward J. *Antonio López García: dibujos, pinturas, esculturas*. Madrid: Lerner y Lerner, 1989. (Maestros del Arte Contemporáneo).
- FERNÁNDEZ-BRASO, Miguel; et al. *Antonio López García*. Madrid: Rayuela, DL 1977. (Cuadernos Guadalimar; n.º 2).
- . *La realidad en Antonio López García*. Madrid: Rayuela, DL 1978. (Poliedro; n.º 3).
- LÓPEZ ARRIBAS, Francisco José. *Antonio López García: el pintor retratado*. Tomelloso (Ciudad Real): Soubriet, 1998.
- LÓPEZ GARCÍA, Antonio. *Antonio López García: 10 mayo-30 junio 1985, Museo de Albacete*. Texto de Antonio Bonet Correa. Albacete: [Programa Cultural Albacete], DL 1985. (Catálogo de la exposición).
- . *Antonio López García: paintings, sculptures and drawings, 1965-1986: april 3-26, 1986, Marlborough Gallery Inc., New York: may 9-31, 1986, Marlborough Fine Art (London) Ltd., London*. New York: Marlborough Gallery, cop. 1985. (Catálogo de la exposición).
- . *Antonio López: pintura, escultura, dibujo: Madrid, mayo-julio, 1993: exposición antológica*. Alcobendas (Madrid): Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Lerner & Lerner, DL 1993. (Catálogo de la exposición).
- . *Antonio López: proceso de un trabajo: 4 noviembre 1994-15 enero 1995, Hospital de los Venerables, Sevilla*. Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, [1994]. (Catálogo de la exposición).
- . *Antonio López*. Director de la colección y texto a cargo de José María Faerna García-Bermejo. Barcelona: Polígrafa, 1996. (Descubrir el Arte del Siglo XX).
- . *Conversación con Antonio López: Galería Lluçà Homs, Barcelona, 11 de noviembre de 1997*. [Zaragoza]: Aqua, 2003. (Monografía realizada con motivo de la exposición "Realisme d'avantguarda").
- . *Antonio López*. Presentación de Sandra Miranda. [Barcelona]: Ciro, [2006]. (Biblioteca El Mundo. Los Grandes Genios del Arte Contemporáneo Español-El Siglo XX; n.º 24).
- . *En torno a mi trabajo como pintor*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén, 2007. (Cátedra Jorge Guillén; n.º 5).
- . *Antonio López: dibujos*. Textos de Antonio López y Francisco Calvo Serraller. Madrid: TF, imp. 2010.
- . *Antonio López: pintura y escultura*. Prólogo de Miguel Delibes; texto de Francisco Calvo Serraller. Madrid: TF, imp. 2011.
- . *Antonio López: Museo Thyssen-Bornemisza, 28 de junio a 25 de septiembre de 2011; Museo de Bellas Artes de Bilbao, 10 de octubre de 2011 a 22 de enero de 2012*. [Madrid]: Museo Thyssen-Bornemisza, con la colaboración de Loterías del Estado, imp. 2011. (Catálogo de la exposición).
- PUENTE, Joaquín de la. *Antonio López García y su tiempo*. Madrid: Ateneo, 1957. (Cuadernos de Arte; n.º 26).

Capítulos de monografías

- BOZAL, Valeriano. «III. El arte del desarrollo. 10. Figuración y realismo. 6. Realidades cotidianas. 6.1. Antonio López García». En: *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992, pp. 469-489. (Summa Artis. Historia General del Arte; vol. XXXVII).
- FERNÁNDEZ ORDOÑEZ, José Antonio. «Antonio López García». En: LÓPEZ, Antonio. *Antonio López: Europalia 85 España*. Bruxelles = Brussel: Musée d'Art Moderne = Museum voor Moderne Kunst, [1985], pp. 36-40. (Catálogo de la exposición).
- GÓMEZ MOLINA, Juan José. «La estrategia del fracaso». En: GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.). *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra, 1999, pp. 519-551. (Arte. Grandes Temas).
- LÓPEZ GARCÍA, Antonio. «Antonio López García». En: CALVO SERRALLER, Francisco (ed.). *El arte visto por los artistas: la vanguardia española analizada por sus protagonistas*. Madrid: Taurus, 1987, pp. 115-122. (Ensayistas; n.º 260).
- . «Mi visión del arte del pasado». En: TORNÉ, Gonzalo (ed.). *El Museo del Prado y el arte contemporáneo: la influencia de los grandes maestros del pasado en el arte de vanguardia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2007, pp. 289-302.
- NIEVA, Francisco. «Antonio López, témoin de la rose». En: LÓPEZ, Antonio. *Antonio López: Europalia 85 España*. Bruxelles = Brussel: Musée d'Art Moderne = Museum voor Moderne Kunst, [1985], pp. 11-24. (Catálogo de la exposición).
- SANMARTÍN ARCE, Ricardo. «Mirada sobre mirada y mirada en el tiempo». En: FERNÁNDEZ DE ROTA Y MONTER, José Antonio (coord.). *Las diferentes caras de España: perspectivas de antropólogos extranjeros y*

españoles. A Coruña: Universidade da Coruña; Servicio de Publicaciones, 1996, pp. 89-109. (Cursos, Congresos e Simposios).

—. «Ciudad con ventana y reflejos». En: *Meninas, espejos e hilanderas: ensayos en antropología del arte*. Madrid: Trotta, 2005, pp. 271-300. (Estructuras y Procesos. Antropología).

TUSQUETS BLANCA, Oscar. «Más viejas son las pirámides». En: *Más que discutible: observaciones dispersas sobre el arte como disciplina útil*. Barcelona: Tusquets, 2002, pp. 171-183. (Fábula; n.º 182).

ULLÁN, José Miguel. «Antonio López García et les façons du regard». En: LÓPEZ, Antonio. *Antonio López: Europalia 85 España*. Bruxelles = Brussel: Musée d'Art Moderne = Museum voor Moderne Kunst, [1985], pp. 29-35. (Catálogo de la exposición).

Publicaciones periódicas

Nueva Forma, julio-agosto 1969, n.º 42-43 («Antonio López García»).

Artículos de publicaciones periódicas

ACHIAGA, Paula. «Antonio López. "El arte español es un arte difícil y nada complaciente"». *El Cultural*, 24-30 de junio de 2011, pp. 24-27. (Suplemento de *El Mundo* [Madrid]).

ALAMEDA, Soledad. «Antonio López. El que sueña con la luz». *El País Semanal*, 14 de febrero de 1993, n.º 104, pp. 50-55. (Suplemento de *El País* [Madrid]).

ÁLVAREZ, Elbia. «Antonio López García: el ámbito urbano como ámbito desierto». *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, abril-junio 1984, n.º 161, pp. 9-26.

—. «Antonio López García. Una sonrisa melancólica». *Goya: Revista de Arte*, mayo-junio 1985, n.º 186, pp. 371-379.

AMÓN, Santiago. «Antonio López García». *Revista de Occidente*, mayo 1977, n.º 19, pp. 30-59.

AZARA, Pedro; TEIXIDOR, Pepita. «Antonio López». *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, abril-junio 1984, n.º 161, pp. 27-33.

BONET CORREA, Antonio. «Antonio López García». *Goya: Revista de Arte*, septiembre-octubre 1973, n.º 116, pp. 92-103.

CABALLERO BONALD, J. M. «La realidad exasperada». *El Cultural*, 24-30 de junio de 2011, pp. 28-29. (Suplemento de *El Mundo* [Madrid]).

CALVO SERRALLER, Francisco. «El arte de iluminar la verdad». *El País* [Madrid], 3 de mayo de 1993, n.º 5.848, p. 34.

—. «La emoción de la verdad». *Babelia*, n.º 1.025, p. 18. (Suplemento de *El País* [Madrid], 16 de julio de 2011, n.º 12.441).

CRESPO, Txema G. «Los arquitectos vizcaínos premian a Antonio López y a Víctor Erice». *El País* [Madrid], 4 de marzo de 2005, n.º 10.135. (Edición País Vasco).

—. «Diálogo entre artistas libres». *El País* [Madrid], 8 de marzo de 2005, n.º 10.139. (Edición País Vasco).

CRUZ, Juan. «El factor López». *El País* [Madrid], 9 de agosto de 1993, n.º 5.946.

DELIBES, Miguel. «Una escultura que habla, la verdad». *El País* [Madrid], 12 de junio de 2011, n.º 12.407, p. 44.

DOLS MORELL, Heliodoro; LÓPEZ GARCÍA, Antonio. «Premio Nacional de Arquitectura 1965». *Arquitectura*, octubre 1965, n.º 82, pp. 5-8.

DOMÍNGUEZ SIEMENS, Ana. «Antonio López». *XL Semanal*, 28 de diciembre de 2008-3 de enero de 2009, n.º 1.105, pp. 20-28. (Magacín).

ESPADÁ, Arcadi. «"En arte, lo español dice la verdad de una forma un poco arriesgada"». *El País* [Madrid], 4 de agosto de 2002, n.º 9.200. (Suplemento Domingo).

ESTEBAN LEAL, Paloma. «Antonio López. El instante eterno». *Descubrir el Arte*, julio 2011, n.º 149, pp. 34-42.

FRAGUAS, Rafael. «Duelo en el Museo del Prado». *El País* [Madrid], 8 de octubre de 2008, n.º 11.439. (Edición Madrid).

GARCÍA, Ángeles. «"Yo no he decidido mi vida"». *El País* [Madrid], 3 de abril de 2008, n.º 11.251, pp. 44-45.

—. «Antonio López vuelve a pintar la Gran Vía». *El País* [Madrid], 4 de abril de 2010, n.º 11.976. (Edición Madrid).

—. «"Ha sido doloroso hacerme a mí mismo"». *El País* [Madrid], 17 de junio de 2011, n.º 12.412, pp. 36-37.

GARCÍA, Rocío. «El realismo como vanguardia del siglo XX». *El País* [Madrid], 13 de julio de 1993, n.º 5.919.

GÓMEZ, Juan J. «Antonio López encuentra la mirada libre de Velázquez a la sombra de *Las Meninas*». *El País* [Madrid], 29 de agosto de 2000, n.º 8.501, pp. 23-24.

HUGHES, Robert. «El incomparable realista Antonio López». *El País* [Madrid], 3 de mayo de 1986, n.º 3.314, p. 20.

LIZARRETE, Juan; et al. «Antonio López García. De la realidad». *Tropos: Creación, Arte y Pensamiento*, segundo y tercer trimestre 1972, n.º 3-4, pp. 47-54.

LÓPEZ, Antonio. «Antonio López García». *Nueva Forma*, junio-julio 1975, n.º 111, pp. 289-297.

—. «Una España velazqueña». *Blanco y Negro*, 28 de enero de 1990, n.º 3.583, pp. 77-90. (Semana de ABC).

MÉNDEZ, José. «Antonio López: todo depende de la luz». *Revista de Occidente*, enero 1992, n.º 128, pp. 145-151.

MOIX, Ana María. «Antonio López». *El País* [Madrid], 22 de agosto de 1993, n.º 5.959, p. 14.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. «Tiempo y tientos de Antonio López». *El País* [Madrid], 24 de junio de 2011, n.º 12.419, pp. 40-41.

NAVARRO ARISA, J. J. «"Lo que llamamos arte ha surgido en pocas ocasiones", afirma el pintor Antonio López». *El País* [Madrid], 14 de marzo de 1992, n.º 5.437.

OTERO, Gloria. «En clase con Antonio López». *El Semanal*, 26 de diciembre de 2004-1 de enero de 2005, n.º 896. (Magacín. Disponible en línea: http://xlsemanal.finanzas.com/web/articulo.php?id=1206&id_edicion=98 [consulta: 30 marzo 2012]).

- . «Dibujos de Antonio López. Mis secretos en blanco y negro». *XL Semanal*, 30 de enero-5 de febrero de 2011, n.º 1.214, pp. 17-27. (Magacín).
- PETIT, Quino. «El pintor en su estudio». *El País Semanal*, 2 de marzo de 2014, n.º 1.953, pp. 30-40. (Suplemento de *El País* [Madrid]).
- PITA, Elena. «Antonio López. "La belleza es el reflejo de la verdad aunque sea dolorosa"». *Descubrir el Arte*, julio 2011, n.º 149, pp. 43-47.
- RAMÍREZ DE LUCAS, Juan. «Antonio López García y su mundo propio». *Arquitectura*, octubre 1962, n.º 46, pp. 48-53.
- RÍO, Isaac G. del. «Entrevista. Antonio López: "El arte figurativo está menospreciado"». *Gaceta Complutense*, 1993, n.º 91, pp. 4-7.
- SERRANO LEÓN, David. «Metodología pictórica en la obra de Antonio López García». *Laboratorio de Arte*, 2012, n.º 24, pp. 717-737, tomo II. (Disponible en línea: http://institucional.us.es/revistas/arte/24/t2_art_17.pdf [consulta: 3 julio 2013]).
- UMBRAL, Francisco. «Antonio López». *El País* [Madrid], 1 de diciembre de 1979, n.º 1.113.
- . «Antonio López. Los Madriles». *El País* [Madrid], 5 de septiembre de 1987, n.º 3.801.
- VIAR, Javier. «La casa y el horizonte. Consideraciones sobre el *espacio vivenciado* en la pintura de Antonio López García». *Composición Arquitectónica: Art & Architecture*, octubre 1990, n.º 7, pp. 5-40.

Documentos audiovisuales

- Conversaciones en la Fundación*. Antonio San José (entrevistador). Fundación Juan March, celebración el 7 de diciembre de 2012. (Entrevista a Antonio López. Disponible en línea: <http://www.march.es/videos/?p0=249&l=1> [consulta: 3 junio 2013]).
- Iñaki*. Iñaki Gabilondo (entrevistador). Canal+, temporada 2013, episodio 6. (Entrevista a Antonio López. Disponible en línea: <http://www.canalplus.es/play/video.html?id=1066011&media=AF942862&cc=PLTVPR> [consulta: 24 julio 2013]).
- No es un día cualquiera*. Pepa Fernández (dir.^a y pres.^a). Radio Nacional de España, emisión el 28 de febrero de 2010. (Entrevista a Antonio López. Disponible en línea: <http://www.rtve.es/alicarta/audios/no-es-un-dia-cualquiera/dia-cualquiera-entrevista-antonio-lopez-mejor-pintor-contemporaneo-espana/709681/> [consulta: 20 marzo 2012]).
- Crónicas*. Matías Montero (dir.). La 2, Televisión Española, emisión el 10 de septiembre de 2015. (Documental sobre la figura y la obra de María Moreno titulado *La luz de Antonio*. Disponible en línea: <http://www.rtve.es/television/20150608/luz-antonio/1210400.shtml> [consulta: 7 octubre 2015]).

Documentos electrónicos

- Marlborough: Madrid & Barcelona* [en línea]. Madrid: Marlborough Gallery, 2009. Disponible en: <http://www.galeriamarlborough.com> [consulta: 12 marzo 2012]. (Página web de la galería agente de Antonio López).

VÍCTOR ERICE

Monografías

- AROCENA, Carmen. *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra, 1996. (Signo e Imagen. Cineastas; n.º 26).
- CENTRE DE CULTURA CONTEMPORÀNIA DE BARCELONA. *Erice-Kiarostami. Correspondencias*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2006. (Catálogo de la exposición. Barcelona: CCCB, del 10 de febrero al 21 de mayo de 2006; Madrid: La Casa Encendida, del 4 de julio al 24 de septiembre de 2006).
- CERRATO, Rafael. *Víctor Erice: el poeta pictórico*. Madrid: Ediciones JC, 2006. (Directores de Cine; n.º 62).

Publicaciones periódicas

- Banda Aparte: Revista de Cine: Formas de ver*, enero 1998, n.º 9-10 («Víctor Erice»).
- Orhum: Publicación Monográfica de Cine*, julio 1993, n.º 3 («Víctor Erice»). (Vitoria-Gasteiz: Cine-Club Universitario Orhum; Vicerrectorado del Campus de Álava; UPV-EHU).

Artículos de publicaciones periódicas

- ÁLVAREZ CEDENA, José Luis. «Víctor Erice. "Toda mirada es también interpretación"». *Caimán: Cuadernos de Cine*, diciembre 2013, n.º 22, pp. 24-27.
- AROCENA, Carmen. «El estilo de un cineasta». *Orhum: Publicación Monográfica de Cine*, julio 1993, n.º 3 («Víctor Erice»), pp. 4-9. (Vitoria-Gasteiz: Cine-Club Universitario Orhum; Vicerrectorado del Campus de Álava; UPV-EHU).
- BALLÓ, Jordi. «Encuentro con Víctor Erice». *Culturas*, n.º 74, pp. 2-4. (Suplemento de *La Vanguardia* [Barcelona], 19 de noviembre de 2003, n.º 43.842).

- BELINCHÓN, Gregorio. «El triunfo de la melancolía entre los creadores europeos». *El País* [Madrid], 16 de mayo de 2008, n.º 11.294, p. 50.
- BREGÓN, Miguel Ángel. «Una conversación con Víctor Erice». *Orhum: Publicación Monográfica de Cine*, julio 1993, n.º 3 («Víctor Erice»), pp. 10-15. (Vitoria-Gasteiz: Cine-Club Universitario Orhum; Vicerrectorado del Campus de Álava; UPV-EHU).
- CAMPAÑA, Mario. «Memoria y sueño: entrevista con Víctor Erice». *Ajoblanco*, 11/99, n.º 123, pp. 21-29.
- CENDRÓS, Teresa. «Diálogo entre dos maestros del cine pausado». *El País* [Madrid], 10 de febrero de 2006, n.º 10.475, p. 43.
- CREAMER, Daniela. «"Los hombres necesitan datar el tiempo para contar su historia"». *El País* [Madrid], 20 de mayo de 2002, n.º 9.124, p. 42.
- DROVE, Antonio. «Víctor Erice: la fuerza del espíritu». *La Esfera*, pp. 4-5. (Suplemento de *El Mundo* [Madrid], 23 de mayo de 1992).
- ELOLA, Joseba. «"El ingreso en el museo fuerza a repensar la noción de espectador"». *El País* [Madrid], 30 de septiembre de 2006, n.º 10.706, p. 50.
- ERICE, Víctor. «El latido del tiempo». *El País* [Madrid], 23 de enero de 2004, n.º 9.732, p. 41.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa. «"El cine ha dejado de ser un arte popular"». *El País* [Madrid], 4 de diciembre de 2001, n.º 8.960, p. 42.
- . «Víctor Erice y Abbas Kiarostami continúan su singular cruce de cartas filmadas». *El País* [Madrid], 4 de julio de 2006, n.º 10.618, p. 63.
- GALÁN, Diego. «Presentación del gran Erice». *El País* [Madrid], 13 de junio de 2003, n.º 9.510, p. 48.
- . «*El Sur*, segundo largometraje de Víctor Erice». *El País* [Madrid], 3 de junio de 2004, n.º 9.863, p. 40.
- GARCÍA, Rocío. «Víctor Erice: "Funciono por simple intuición"». *El País* [Madrid], 22 de septiembre de 2002, n.º 9.249.
- . «Víctor Erice: "Lo mejor de *El espíritu de la colmena* no está en sus imágenes"». *El País* [Madrid], 23 de septiembre de 2003, n.º 9.612, p. 35.
- LOMILLOS, Miguel Ángel. «Donde todas las historias pueden suceder. Entrevista con Víctor Erice». *Banda Aparte: Revista de Cine: Formas de ver*, enero 1998, n.º 9-10 («Víctor Erice»), pp. 85-88.
- . «La concepción y experiencia del cine en la obra de Víctor Erice». *Ikusgaiak: Cuadernos de Cinematografía*, 2003, n.º 6, pp. 37-60. Disponible en: <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/ikusgaiak/06/06037060.pdf> [consulta: 9 mayo 2012].
- MARÍAS, Miguel. «Las dudas razonables de Víctor Erice». *Banda Aparte: Revista de Cine: Formas de ver*, enero 1998, n.º 9-10 («Víctor Erice»), pp. 79-84.
- MARTÍ, Octavi. «"Tengo un guión escrito y quiero realizarlo en condiciones industriales"». *El País* [Madrid], 25 de septiembre de 2007, n.º 11.063, p. 46.
- MARTÍN GARZO, Gustavo. «El péndulo y la noche. Mirar y sentirse mirado: el cine como esperanza de lo que no ha desaparecido». *El País* [Madrid], 9 de noviembre de 2013, n.º 13.282, p. 31.
- MÉNDEZ-LEITE, Fernando. «Las niñas y el péndulo». *La Esfera*, p. 5. (Suplemento de *El Mundo* [Madrid], 23 de mayo de 1992).
- QUINTANA, Ángel. «"Alumbramiento" que viene». *Culturas*, n.º 74, p. 4. (Suplemento de *La Vanguardia* [Barcelona], 19 de noviembre de 2003, n.º 43.842).
- THIBAudeau, Pascale. «Fenómenos de reflexividad en el cine de Víctor Erice». *Banda Aparte: Revista de Cine: Formas de ver*, enero 1998, n.º 9-10 («Víctor Erice»), pp. 10-17.
- ZGUSTOVA, Monika. «Correspondencia(s)». *El País* [Madrid], 22 de febrero de 2006, n.º 10.487. (Edición Cataluña).

Documentos audiovisuales

- El séptimo vicio*. Javier Tolentino (dir. y pres.). Radio 3, emisión el 8 de marzo de 2013. (Encuentro de Abbas Kiarostami, Víctor Erice y Jaime Rosales en el IBAFF 2013 de Murcia. Disponible en línea: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/el-septimo-vicio/> [consulta: 11 marzo 2013]).
- . Radio 3, emisión el 22 de octubre de 2013. (Encuentro de Víctor Erice y Pedro Costa en la Seminci 2013 de Valladolid. Disponible en línea: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/el-septimo-vicio/> [consulta: 9 enero 2014]).

Documentos electrónicos

- GONZÁLEZ CUESTA, Begoña. «El cine como forma que piensa: *La morte rouge* de Víctor Erice» [en línea]. *Oppidum: Cuadernos de Investigación/Universidad SEK*, 2006, n.º 2, pp. 187-214. Disponible en: http://oppidum.es/numeros/oppidum_02/pdfs/op02.08_gonzalez.pdf [consulta: 15 marzo 2012]. (IE Universidad Segovia).
- PABLOS PONS, Juan de. «El cine y la pintura, una relación pedagógica: una aproximación a Víctor Erice y Edward Hopper» [en línea]. *Icono 14: Revista de Comunicación y Nuevas Tecnologías*, junio 2006, n.º 7 («Educación»). Disponible en: http://www.icono14.net/revista/num7/articulos/juan_de_pablos.pdf [consulta: 15 marzo 2012].
- ZURRO, Javier. «"El cine español siempre ha sido un fantasma industrial"» [en línea]. *El Confidencial*, 20 de diciembre de 2013. Disponible en: http://www.elconfidencial.com/cultura/2013-12-20/el-cine-espanol-siempre-ha-sido-un-fantasma-industrial_44541/ [consulta: 23 diciembre 2013].

*EL SOL DEL MEMBRILLO***Monografías**

SABORIT, José. *El sol del membrillo: Víctor Erice (1992)*. Valencia: Nau Llibres; Barcelona: Octaedro, 2003. (Guías para ver y analizar Cine).

Capítulos de monografías

- AROCENA, Carmen. «*El sol del membrillo*». En: PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.). *Antología crítica del cine español 1906-1995: flor en la sombra*. Madrid: Cátedra; Filmoteca Española, 1997, pp. 927-929. (Serie Mayor).
- CAPARRÓS LERA, José María. «Más allá del documental: *El sol del membrillo*, tercera lección filmica de Víctor Erice». En: *Persona y sociedad en el cine de los 90: tomo I (1990-1993)*. Pamplona: Universidad de Navarra, DL 1994, pp. 82-86. (NT Ciencias de la Información).
- BENAVENT, Francisco M. «*El sol del membrillo*». En: EQUIPO RESEÑA. *Cine para leer: 1993*. Bilbao: Mensajero, DL 1994, pp. 391-392.
- FONT, Domènec. «Sobre *El sol del membrillo*: en el curso del tiempo». En: CATALÀ, Josep Maria; CERDÁN, Josetxo; TORREIRO, Casimiro (coords.). *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España*. Málaga: Festival de cine español de Málaga; Madrid: Ocho y medio, 2001, pp. 291-298.
- GUARNER, José Luis. «*El sol del membrillo*». En: *Autorretrato del cronista*. Barcelona: Anagrama, 1994, pp. 388-390. (Argumentos).
- . «Entrevista con Víctor Erice». En: ERICE, Víctor. *El sol del membrillo*. [Videograbación-DVD]. Madrid: Rosebud Films, DL 2004, libreto pp. 13-20. (Declaraciones grabadas en Madrid el 23 de julio de 1992).
- MARINERO, Manolo. «*El sol del membrillo*». En: RENTERO, Juan Carlos (coord.). *Todos los estrenos de 1993*. Madrid: Ediciones JC, DL 1993, p. 155.
- ZUNZUNEGUI, Santos. «La edad de la inocencia: (*El sol del membrillo*, Víctor Erice, 1993)». En: *Historias de España: de qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca (Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay), 2002, pp. 67-77. (Textos; n.º 22).

Artículos de publicaciones periódicas

- AZÚA, Félix de. «Realidad». *El País* [Madrid], 15 de marzo de 2000, n.º 8.335, p. 88.
- BAYÓN, Fernando. «*El sol del membrillo*: la realidad que habita la imagen». *Ikusgaiak: Cuadernos de Cinematografía*, 2000, n.º 4, pp. 117-134. Disponible en: <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/ikusgaiak/04/04117134.pdf> [consulta: 9 mayo 2012].
- ERICE, Víctor. «*El sol del membrillo*». *Nickel Odeon*, verano 1997, n.º 7 («Madrid y el cine»), pp. 162-163.
- . «Cómo surgió *El sol del membrillo*». *Nickel Odeon*, verano 1997, n.º 7 («Madrid y el cine»), pp. 164-166.
- ESCUADERO, Isabel. «*El sol del membrillo*». *Banda Aparte: Revista de Cine: Formas de ver*, enero 1998, n.º 9-10 («Víctor Erice»), pp. 18-22.
- FERNÁNDEZ DE RETANA, Iñaki. «Apresurada aproximación a un membrillero». *Orhum: Publicación Monográfica de Cine*, julio 1993, n.º 3 («Víctor Erice»), p. 30. (Vitoria-Gasteiz: Cine-Club Universitario Orhum; Vicerrectorado del Campus de Álava; UPV-EHU).
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel. «A la caza del tiempo». *El País* [Madrid], 3 de mayo de 1992, n.º 5.486, p. 22.
- . «*El sol del membrillo*, de Víctor Erice y Antonio López, provoca una fuerte división de opiniones». *El País* [Madrid], 12 de mayo de 1992, n.º 5.495.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa. «Los buscadores de la luz». *El País* [Madrid], 3 de mayo de 1992, n.º 5.486, p. 23.
- GARCÍA, Ángeles. «La aventura de pintar». *El País* [Madrid], 3 de mayo de 1992, n.º 5.486, p. 22.
- . «Víctor Erice dice que *El sol del membrillo* es para minorías que "están en todas partes"». *El País* [Madrid], 20 de enero de 1993, n.º 5.746.
- GIAVARINI, Laurence. «Ombre portée». *Cahiers du Cinéma*, junio 1992, n.º 457, pp. 30-31.
- ; JOUSSE, Thierry. «Entretien avec Victor Erice et Antonio Lopez». *Cahiers du Cinéma*, junio 1992, n.º 457, pp. 32-34 y 36.
- GUARNER, José Luis. «Se estrena en Madrid *El sol del membrillo*». *Guadalimar: Revista de las Artes*, diciembre-enero 1993, n.º 118, p. 43.
- HEREDERO, Carlos F. «*El sol del membrillo*: reinventar la mirada». *Dirigido: Revista de Cine*, mayo 1992, n.º 202, pp. 24-27.
- LÓPEZ GARCÍA, Antonio. «*El sol del membrillo* de Víctor Erice». *Revista do CGAC*, julio-diciembre 2002, n.º 4, pp. 138-147. (Centro Galego de Arte Contemporánea).
- MONTERDE, José Enrique. «*El sol del membrillo*». *Archivos de la Filmoteca: Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, otoño 1992, n.º 13, pp. 126-131.
- MARÍAS, Miguel. «Bajo *El sol del membrillo* de Víctor Erice». *Archivos de la Filmoteca: Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, otoño 1992, n.º 13, pp. 118-123.
- MARTÍ, Octavi. «Especialistas de todo el mundo ofrecen una lista de las "mejores películas" de la historia». *El País* [Madrid], 17 de noviembre de 1995, n.º 6.769.
- MUÑOZ, Diego. «Víctor Erice vuelve al cine dirigiendo en secreto una película sobre Antonio López». *El País* [Madrid], 17 de marzo de 1991, n.º 5.078.
- OLIVER, Jos. «El pintor, la ciudad y el árbol». *Nickel Odeon*, verano 1997, n.º 7 («Madrid y el cine»), pp. 167-171.
- PALAO, José Antonio. «El amor o el ser: una poética de la renuncia. (*El sol del membrillo*, Víctor Erice, 1992)».

- Banda Aparte: Revista de Cine: Formas de ver*, enero 1998, n.º 9-10 («Victor Erice»), pp. 23-35.
- PORRAS, Javier. «La sombra del membrillo». *Imatge*, 1996, n.º 6, pp. 27-33. (Universitat de València).
- REBORDINOS, José Luis. «Breves apuntes a propósito de *El sol del membrillo*». *Archivos de la Filmoteca: Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, otoño 1992, n.º 13, pp. 124-125.
- SABORIT, José. «Porque no poseemos, vemos: notas sobre cine y pintura en *El sol del membrillo*». *El Viejo Topo*, abril 2002, n.º 164, pp. 68-70.
- SILLÓ, Elisa. «La hondura y audacia de Víctor Erice». *El País* [Madrid], 5 de noviembre de 2004, n.º 10.018, p. 63.
- SOJO, Kepa. «*El sol del membrillo*. Víctor Erice, Antonio López y la inexorabilidad del paso del tiempo». *Orhum: Publicación Monográfica de Cine*, julio 1993, n.º 3 («Victor Erice»), pp. 27-29. (Vitoria-Gasteiz: Cine-Club Universitario Orhum; Vicerrectorado del Campus de Álava: UPV-EHU).
- TORREIRO, M. «Erice y Antonio López estrenan *El sol del membrillo* en Barcelona». *El País* [Madrid], 31 de octubre de 1992, n.º 5.667.
- . «Los trabajos, los días, el tiempo». *El País* [Madrid], 20 de enero de 1993, n.º 5.746.
- VÁZQUEZ VILLAMEDIANA, Daniel; et al. «Diez años de *El sol del membrillo*». *Letras de Cine*, 2002, n.º 6, pp. 120-126. (Universidad de Valladolid; Vicerrectorado de Alumnos. Disponible en línea: <http://letrasdecine.blogspot.com.es/2008/10/entrevista-antonio-lpez-proposito-de-el.html> [consulta: 9 mayo 2012]).
- VICENT, Manuel. «Membrillero». *El País* [Madrid], 24 de enero de 1993, n.º 5.750, p. 56.
- ZUNZUNEGUI, Santos. «El árbol, el pintor y el cineasta». *Culturas*, n.º 74, p. 5. (Suplemento de *La Vanguardia* [Barcelona], 19 de noviembre de 2003, n.º 43.842).

Documentos audiovisuales

- Encuentros a conciencia*. Pepa Fernández (moderadora). Fundación Canal (Canal de Isabel II), celebración el 8 de abril de 2014. (Conversación entre Antonio López y Víctor Erice en una sesión titulada *El arte de observar*. Disponible en línea: <http://www.fundacioncanal.com/10319/ecuentros-a-conciencia-abril-14?par=actividades&sub=img> [consulta: 23 abril 2014]).
- ERICE, Víctor. *El sol del membrillo*. [Videograbación-DVD]. Madrid: Rosebud Films, DL 2004. (Edición para coleccionista: incluye dos discos [disco 1: película; disco 2: material adicional] y un libretto con información complementaria).
- . *El jardín del pintor*. [Videograbación]. Barcelona; Madrid: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona; La Casa Encendida, 2006. (Material perteneciente a la exposición *ERICE-KIAROSTAMI. Correspondencias* — Barcelona: CCCB, del 10 de febrero al 21 de mayo de 2006; Madrid: La Casa Encendida, del 4 de julio al 24 de septiembre de 2006; París: Centre Pompidou, del 19 de septiembre de 2007 al 7 de enero de 2008; Melbourne: Australian Centre for the Moving Image, del 21 de agosto al 2 de noviembre de 2008—. Carta 1, dirigida por Erice a Kiarostami, Madrid, 22 de abril de 2005. Documento inédito).
- KIAROSTAMI, Abbas. *El membrillo*. [Videograbación]. Barcelona; Madrid: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona; La Casa Encendida, 2006. (Material perteneciente a la exposición *ERICE-KIAROSTAMI. Correspondencias* — Barcelona: CCCB, del 10 de febrero al 21 de mayo de 2006; Madrid: La Casa Encendida, del 4 de julio al 24 de septiembre de 2006; París: Centre Pompidou, del 19 de septiembre de 2007 al 7 de enero de 2008; Melbourne: Australian Centre for the Moving Image, del 21 de agosto al 2 de noviembre de 2008—. Carta 4, dirigida por Kiarostami a Erice, Teherán, diciembre de 2005. Documento inédito).

Documentos electrónicos

- BAYÓN MARTÍN, Fernando. «*El sol del membrillo*, de Víctor Erice: anatomía de un sueño» [en línea]. *Euskonews*, 2000, n.º 92. Disponible en: <http://www.euskonews.com/0092zbk/gaia9202es.html> [consulta: 9 mayo 2012]. (Publicación electrónica semanal sobre ciencia y cultura vasca editada desde 1998 recogida en la página web *Euskomedia*).
- PROVITINA, Gustavo. «Víctor Erice: el tiempo de la luz» [en línea]. *Euskonews*, 2009, n.º 469. Disponible en: <http://www.euskonews.com/0469zbk/kosmo46901es.html> [consulta: 9 mayo 2012]. (Publicación electrónica semanal sobre ciencia y cultura vasca editada desde 1998 recogida en la página web *Euskomedia*).
- RODRÍGUEZ GENOVÉS, Fernando. «Otoño de membrillo» [en línea]. *El Catoblepas: Revista Crítica del Presente*, octubre 2008, n.º 80. Disponible en: <http://nodulo.org/ec/2008/n080p07.htm> [consulta: 27 mayo 2013].

PINTURA

Monografías

- BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 1995. (Colección de Arquitectura; n.º 30).
- BERGER, John. *El sentido de la vista*. 2.ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 2006. (Alianza Forma; n.º 152).
- GAVIOLI, Laura (ed.ª). *Realidad: arte spagnola della realtà: [Galleria civica di Palazzo Loffredo Potenza, Largo Pignatari, 22 settembre 2006-14 gennaio 2007]*. Venezia: Marsilio, 2006. (Piazze d'Italia; n.º 8). (Catálogo de la exposición).
- HOPPER, Edward. *Escritos*. Barcelona: Elba, 2012. (El Taller de Elba; n.º 12).
- LÓPEZ, Antonio; QUINTANILLA, Isabel; MORENO, María; LÓPEZ, Francisco. *Desde la realidad = Dalla realtà*. [Madrid]: Academia de España, DL 1996. (Catálogo de la exposición. Academia de España, Roma, mayo de 1996).

- LÓPEZ TORRES, Antonio. *A. López Torres*. [Toledo]: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha; Fundación de Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha, [2002]. (Catálogo de la exposición. Exposición antológica —centenario, 1902-2002— itinerante: Madrid, Toledo, Albacete, Cuenca y Tomelloso).
- LORD, James. *Retrato de Giacometti*. 2.^a ed. Boadilla del Monte (Madrid): A. Machado Libros, 2005. (La Balsa de la Medusa; n.º 120).
- MARLBOROUGH. *Contemporary spanish realists: june-august, 1996, Marlborough Fine Art, London = Realistas españoles contemporáneos: septiembre-octubre, 1996, Galería Marlborough, Madrid*. [Madrid]: Marlborough, 1996. (Catalogue n.º 483).
- MORENO, María. *María Moreno: peintures et dessins*. Paris: Editions Galerie Claude Bernard, 1990. (Catálogo de la exposición. París: del 30 de marzo al 28 de abril de 1990).
- MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO ESTEBAN VICENTE. *Luz de la mirada: Segovia, del 7 de octubre de 2002 al 12 de enero de 2003, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente*. [Segovia]: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, [2002]. (Catálogo de la exposición).
- TUSELL GÓMEZ, Javier; MARTÍNEZ-NOVILLO GONZÁLEZ, Álvaro; SALAZAR HERRERÍA, María José (eds.). *Otra realidad: compañeros en Madrid: Sala de Exposiciones Casa del Monte: Madrid enero-febrero 1992*. [Madrid]: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid; Fundación Humanismo y Democracia, DL 1991. (Catálogo de la exposición).
- ROTHKO, Mark. *La realidad del artista: filosofías del arte*. Madrid: Síntesis, 2004. (El Espíritu y la Letra; n.º 22).
- ZAMBRANO, María. *Algunos lugares de la pintura*. Nueva ed. rev. y notas de Pedro Chacón. Madrid: Eutelequia, 2012. (Ensayo; n.º 13).

Capítulos de monografías

- TUSQUETS BLANCA, Oscar. «Algo de Pintura y Cine. El artista como explorador extraviado». En: *Dios lo ve*. 2.^a ed. Barcelona: Anagrama, 2003, pp. 135-165.
- . «Algo de Mística y Realismo. Exigencias del más allá». En: *Dios lo ve*. 2.^a ed. Barcelona: Anagrama, 2003, pp. 167-181.

Artículos de publicaciones periódicas

- LÓPEZ, Antonio. «La mirada más lúcida». *El País* [Madrid], 29 de abril de 1992, n.º 5.482.
- . «El último humanista». *El País* [Madrid], 6 de octubre de 1992, n.º 5.642.
- . «Mi tío Antonio López Torres y algunas consideraciones sobre la tarea de pintar». *El País* [Madrid], 27 de junio de 2006, n.º 10.611, p. 60.

CINE

Monografías

- AUMONT, Jacques. *El ojo interminable: cine y pintura*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997. (Paidós Comunicación Cine; n.º 78).
- BAZIN, André. *¿Qué es el cine?*. 8.^a ed. Madrid: Rialp, 2008. (Libros de Cine).
- BORAU, José Luis. *La pintura en el cine; El cine en la pintura: discursos de ingreso en las RR.AA. de Bellas Artes de San Luis y de San Fernando, con los de contestación correspondientes*. Madrid: Ocho y medio, 2003. (Fahrenheit 451; n.º 1).
- BRESSON, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Árdora, 2007.
- CAMARERO, Gloria. *Pintores en el cine*. Madrid: Ediciones JC, 2009. (Imágenes).
- CERRATO, Rafael. *Cine y pintura*. Madrid: Ediciones JC, DL 2009. (Imágenes).
- CRESPO, Alfonso (coord.). *El batallón de las sombras: nuevas formas documentales del cine español*. [Barcelona]: GPS, 2006. (Certamen de cortometrajes Juan Antonio Bardem; Colección de Textos Cinematográficos).
- GARCÍA ROIG, Manuel; MARTÍ ARÍS, Carlos. *La arquitectura del cine: estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2008. (Arquia/Temas; n.º 24).
- KONIGSBERG, Ira. *Diccionario técnico Akal de cine*. Tres Cantos (Madrid): Akal, 2004. (Diccionarios Técnicos Akal; n.º 3).
- KRACAUER, Siegfried. *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 2001. (Paidós Comunicación Cine; n.º 81).
- MARTIN, Marcel. *El lenguaje del cine: iniciación a la estética de la expresión cinematográfica a través del análisis sistemático de los procedimientos filmicos*. Barcelona: Gedisa, 1990. (Libertad y Cambio. Práctica).
- ORTÍZ, Áurea; PIQUERAS, María Jesús. *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1995. (Paidós Studio; n.º 110).
- ORTÍZ, Áurea (ed.^a). *Del cuadro al encuadre, la pintura en el cine: ciclo de cine*. Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, DL 2007. (Quaderns del MuVIM. Serie Minor; n.º 5).

Artículos de publicaciones periódicas

- BAYÓN MARTÍN, Fernando. «Breve diccionario vasco de símbolos cinematográficos». *Ikusgaiak: Cuadernos de*

- Cinematografía*, 2001, n.º 5, pp. 155-179. Disponible en: <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/ikusgaiak/05/05155179.pdf> [consulta: 9 mayo 2012].
- BONO, Ferran. «Cine y pintura en tiempos de crisis». *El País* [Madrid], 12 de noviembre de 2005, n.º 10.387. (Edición Comunidad Valenciana).
- ERICE, Víctor. «Alternativas a la modernidad». *Banda Aparte: Revista de Cine: Formas de ver*, enero 1998, n.º 9-10 («Víctor Erice»), pp. 5-9.
- . «Cine y pintura, una aproximación». *Banda Aparte: Revista de Cine: Formas de ver*, enero 1998, n.º 9-10 («Víctor Erice»), pp. 120-121.
- MINGUET BATLLORI, Joan M. «Una aproximación tipológica a las relaciones entre el cine y la pintura. (La imantación de dos lenguajes: entre la seducción y el rechazo)». *Archivos de la Filmoteca: Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, enero-marzo 1992, n.º 11, pp. 48-59.
- ROLDÁN LARRETA, Carlos. «El cine del País Vasco: de *Ama Lur* (1968) a *Airbag* (1997)». *Ikusgaiak: Cuadernos de Cinematografía*, 1999, n.º 3, pp. 7-406. Disponible en: <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/ikusgaiak/03/03007406.pdf> [consulta: 9 mayo 2012].

Documentos audiovisuales

- MORAIS, Alberto. *Un lugar en el cine*. [Videograbación-DVD]. Madrid: Mare Films, 2011.

Documentos electrónicos

- BAZIN, André. «Pintura y cine» [en línea]. *Magazine*, 2003, n.º 5 («Especial Docúpolis 2003»). Disponible en: http://www.docupolis.org/especialdoc03/emmer_ensayos.htm [consulta: 15 marzo 2012]. (Barcelona: Tercer Ojo: International Documentary Association, 2008).
- GARCÍA, Rocío. «Del oscuro Londres a la luz de África» [en línea]. *El País*, 19 de septiembre de 2011. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2011/09/19/actualidad/1316383204_850215.html [consulta: 3 abril 2012].

ARQUITECTURA

Monografías

- AA. VV. *Göteborgs Rådhus: om- och tillbyggnad 1935-1937: berättelse avgiven av Rådhusbyggnadskommittén år 1938*. Göteborg: Oscar Isacson's Boktryckeri Aktiebolag, 1939.
- AA. VV. *Erik Gunnar Asplund: 1885-1940*. Madrid: Secretaría General Técnica, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, DL 1987.
- AA. VV. *Louis I. Kahn*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994. (Estudios Críticos; n.º 8).
- AA. VV. *Jørn Utzon*. Madrid: Centro de Publicaciones; Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, DL 1995. (Monografías).
- AA. VV. *Távora*. Barcelona: Edicions UPC, 2001. (DPA: Documents de Projectes d'Arquitectura; diciembre 1998, n.º 14).
- AA. VV. *Otras vías: 2. homenaje a Lewerentz*. Ávila: Colegio Oficial Arquitectos Castilla y León Este, Demarcación de Ávila, DL 2006.
- AALTO, Alvar. *Alvar Aalto: de palabra y por escrito*. Edición a cargo de Göran Schildt. El Escorial (Madrid): El Croquis, 2000. (Biblioteca de Arquitectura; n.º 8).
- AHLBERG, Hakon. *Gunnar Asplund, arquitecto: 1885-1940*. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos; Galería-Librería Yerba; Consejería de Cultura del Consejo Regional, 1982. (Colección de Arquitectura; n.º 4).
- ALONSO PEREIRA, José Ramón. *Historia general de la arquitectura en Asturias*. [Oviedo]: Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias, DL 1996.
- AMBASZ, Emilio. *The architecture of Luis Barragán*. New York: The Museum of Modern Art, 1976.
- ARNELL, Peter; BICKFORD, Ted (eds.). *James Stirling: obras y proyectos: James Stirling, Michael Wilford y asociados*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.
- ARNUNCIO, Juan Carlos. *Peso y levedad: notas sobre la gravedad a partir del Danteum*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007. (Arquítemas; n.º 20).
- BÁRCENA ORTEGA, José Manuel; HURTADO Y PASOS, Eduardo; ACEVEDO GUZMÁN, Raúl. *La casa Ortega (1940-1943): hablar de Barragán en Barragán*. México: Universidad Iberoamericana; Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, 2009.
- BARRAGÁN, Luis. *La casa de Luis Barragán: un valor universal*. Ciudad de México: RM, 2011.
- BROWNLEE, David B.; LONG, David G. de. *Louis I. Kahn: en el reino de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.
- BUCCI, Federico; MULLAZZANI, Marco. *Luigi Moretti: opere e scritti*. Milano: Electa, 2000. (Documenti di Architettura; n.º 130).
- CALDENBY, Claes; HULTIN, Olof (eds.). *Asplund*. 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- CAMPOS MORAIS, Carlos (ed.). *Álvaro Siza: textos*. Madrid: Abada, 2014. (Lecturas de Arquitectura).
- CAPITEL, Antón. *Lecciones de arquitectura moderna*. Buenos Aires: Nobuko, 2008. (Textos de Arquitectura y Diseño).
- . *Nuevas lecciones de arquitectura moderna*. Buenos Aires: Nobuko, 2011. (Textos de Arquitectura y Diseño).

- . *La arquitectura como arte impuro*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2012. (La Cimbra; n.º 10).
- CRUZ, Valdemar. *Álvaro Siza: conversaciones con Valdemar Cruz*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- CUESTA RODRÍGUEZ, María José; et al. *Guía de arquitectura y urbanismo de la ciudad de Oviedo*. Oviedo: Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias, DL 1998.
- DOMENECH GIRBAU, Luis. *Arquitectura española contemporánea*. Barcelona: Blume, 1968.
- DYMLING, Claes (ed.). *Architect Sigurd Lewerentz*. 2 vol.: 1. Photographs of the work, 2. Drawings. Stockholm: Byggförlaget, 1997.
- EISENMAN, Peter. *Diez edificios canónicos, 1950-2000*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- ESPAÑOL, Joaquim. *Forma y consistencia: la construcción de la forma en arquitectura*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007. (Arquia/Temas; n.º 22).
- ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni. *Fernando Távora: opera completa*. Milano: Electa, 2005.
- FINELLI, Luciana (ed.). *Luigi Moretti: la promessa e il debito: architetture 1926-1973*. 2.ª ed. Roma: Officina Edizioni, 2005. (Architettura/Progetto; n.º 12).
- FERRER FORÉS, Jaime J. *Jørn Utzon: obras y proyectos = works and projects*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- FLORA, Nicola; GIARDIELLO, Paolo; POSTIGLIONE, Gennaro (eds.). *Sigurd Lewerentz*. [London]: Pall Mall Press, 2013.
- FLORES, Carlos. *Arquitectura española contemporánea*. [Bilbao]: Aguilar, 1961.
- FROMONOT, Françoise. *Jørn Utzon: The Sydney Opera House*. Milano: Electa; Gingko Press, 1998.
- GARCÍA BRAÑA, Celestino; AGRASAR QUIROGA, Fernando (eds.). *Arquitectura moderna en Asturias, Galicia, Castilla y León: ortodoxia, márgenes y transgresiones*. [A Coruña]: Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias; de Galicia; de Castilla y León Este; de León, DL 1998.
- GIURGOLA, Romaldo. *Louis I. Kahn*. 3.ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1982. (Estudio/Paperback).
- GRASSI, Giorgio. *Arquitectura lengua muerta y otros escritos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003. (Arquitectura/Teoría; n.º 7).
- GREGOTTI, Vittorio. *Desde el interior de la arquitectura: un ensayo de interpretación*. Barcelona: Península, 1993. (Ideas; n.º 27).
- HOLMDHAL, Gustav; LIND, Sven Ivar; ÖDEEN, Kjell (eds.). *Gunnar Asplund Architect: 1885-1940: Plans, sketches and photographs*. Stockholm: Byggförlaget, 1986. (Facsímil de la edición original de 1950).
- KRACAUER, Siegfried. *Escritos sobre arquitectura*. Barcelona: Muditó & Co., 2011.
- LATOUR, Alessandra (ed.). *Louis I. Kahn: escritos, conferencias y entrevistas*. El Escorial (Madrid): El Croquis, 2003. (Biblioteca de Arquitectura; n.º 11).
- LEWERENTZ, Sigurd. *Sigurd Lewerentz 1885-1975*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, DL 1987. (Dirección General para la Vivienda y Arquitectura; catálogo de la exposición).
- LINAZASORO, José Ignacio. *Escrito en el tiempo: pensar la arquitectura*. Buenos Aires: Nobuko; Universidad de Palermo, 2003. (Textos de Arquitectura y Diseño).
- (comp.). *Otras vías: Pikionis, Lewerentz, Van der Laan*. Buenos Aires: Nobuko, 2010. (Textos de Arquitectura y Diseño).
- . *La memoria del orden: paradojas del sentido de la arquitectura moderna*. Madrid: Abada, 2013. (Lecturas de Arquitectura. Confesiones de Arquitecto).
- LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel (ed.). *Erik Gunnar Asplund*. Barcelona: Stylos, 1990. (Estudios Críticos; n.º 3).
- . *La arquitectura de Gunnar Asplund*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2002. (Arquithesis; n.º 11).
- (ed.). *Erik Gunnar Asplund: escritos 1906/1940: cuaderno del viaje a Italia de 1913*. El Escorial (Madrid): El Croquis, 2002. (Biblioteca de Arquitectura; n.º 10).
- . *Maestros cercanos*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007. (La Cimbra; n.º 4).
- MARTÍ ARÍS, Carlos. *Silencios elocuentes*. Barcelona: Edicions UPC, 1999. (Materiales de Arquitectura Moderna. Ideas; n.º 3).
- . *La cimbra y el arco*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005. (La Cimbra; n.º 1).
- . *Cabos sueltos*. Madrid: Lampreave, 2012.
- MARTÍNEZ LAPENA-TORRES ARQUITECTOS; MORA, Aureli (eds.). *José Antonio Martínez Lapeña: Elías Torres*. [Madrid]: Lampreave, 2014.
- MCKEAN, John. *Leicester University Engineering Building*. London: Phaidon, 1994. (Architecture in Detail).
- MENDES DA ROCHA, Paulo. *Conversaciones con Paulo Mendes da Rocha*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- . *La ciudad es de todos*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2011. (La Cimbra; n.º 9).
- MIKAMI, Yuzo. *Utzon's Sphere: Sydney Opera House: —how it was designed and built*. Tokyo: Shokokusha, 2001.
- MONEO, Rafael. *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar, 2004.
- . *Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2005. (Discurso del académico electo Excmo. Sr. D. José Rafael Moneo Vallés, leído en el acto de su recepción pública, el día 16 de enero de 2005, y contestación del académico Excmo. Sr. D. Fernando de Terán Troyano).
- MONESTIROLI, Antonio. *La arquitectura de la realidad*. Barcelona: Demarcación de Barcelona del Colegio de Arquitectos de Cataluña; Ediciones del Serbal, 1993. (Arquitectura/Teoría; n.º 2).
- ÖSTBERG, Ragnar. *The Stockholm Town Hall*. Stockholm: P. A. Norstedt & Söner, 1929.
- PALLASMAA, Juhani. *Una arquitectura de la humildad*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2010. (La Cimbra; n.º 8).
- (ed.). *Conversaciones con Alvar Aalto*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- PEÑA, Rocío; SANGALLI, Mario (eds.). *Luis Peña Ganchequi: arquitecturas = arkitekturak: 1958-1994*. San Sebastián: Universidad del País Vasco, 1994.
- PUENTE, Moisés (ed.). *Jørn Utzon: conversaciones y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- QUETGLAS, Josep. *Pasado a limpio II*. Valencia: Pre-Textos; Girona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Girona, 1999. (Pre-Textos de Arquitectura; n.º 401).

- . *Pasado a limpio I*. Valencia: Pre-Textos; Girona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Girona, 2002. (Pre-Textos de Arquitectura; n.º 576).
- . *Artículos de ocasión*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- RISPA, Raúl; AGUAZA, María José (eds.). *Barragán: obra completa*. 2.ª ed. rev. Sevilla: Tanais, 1996.
- RONNER, Heinz; JHAVERI, Sharad. *Louis I. Kahn: complete work 1935-1974*. 2.ª ed. rev. y amp. Basel; Boston: Birkhäuser, 1994.
- ROSSI, Aldo. *Autobiografía científica*. 2.ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1998. (GG Reprints).
- SABINI, Maurizio (comp.). *Louis I. Kahn*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994. (Estudios Críticos; n.º 8).
- SALAS PORTUGAL, Armando. *Barragán: fotografías de la arquitectura de Luis Barragán por Armando Salas Portugal*. Barcelona: Gustavo Gili, 1992.
- SIZA, Álvaro. *Imaginar la evidencia*. Madrid: Abada, 2003. (Lecturas de Arquitectura).
- STIRLING, James. *James Stirling: obras y proyectos 1950-1974*. 2.ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, DL 1982.
- SUST, Xavier (ed.). *La humanización de la arquitectura*. 2.ª ed. Barcelona: Tusquets, 1982. (Cuadernos Ínfimos; n.º 81. Serie de Arquitectura y Diseño; v. 9).
- SZAMBIEN, Werner. *Simetría, gusto, carácter: teoría y terminología de la arquitectura en la época clásica (1550-1800)*. Los Berrocales del Jarama (Torrejón de Ardoz): Akal, 1993. (Arquitectura; n.º 1).
- TÁVORA, Fernando. *Sobre la organización del espacio*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2014.
- TESSENOW, Heinrich. *Trabajo artesanal y pequeña ciudad: seguido de El país situado en el centro*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1998. (Arquitectura; n.º 34).
- TRIGUEIROS, Luiz (ed.). *Fernando Távora*. Lisboa: Blau, 1993.
- VILANOVA ARTIGAS, João Batista. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; Fundação Vilanova Artigas, 1997. (Série Arquitectos Brasileiros: Brazilian Architects Series).
- . *João Vilanova Artigas*. Editor invitado Guilherme Wisnik. Barcelona: Gustavo Gili, 2010. (2G: Revista Internacional de Arquitectura; n.º 54).
- WREDE, Stuart. *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1980.
- YOSHIMURA, Yukio. *E. G. Asplund: 1885-1940*. Tokyo: TOTO, 2005.
- ZANCO, Federica (ed.). *Luis Barragán: la revolución callada*. Milán: Skira; Suiza: Barragan Foundation, 2001.
- ZEVI, Bruno. *Erik Gunnar Asplund*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1957. (Arquitectos del Movimiento Moderno; n.º 5).
- ZUMTHOR, Peter. *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. (Arquitectura ConTextos).
- . *Atmósferas: entornos arquitectónicos, las cosas a mi alrededor*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

Capítulos de monografías

- ÁLVAREZ QUINTANA, Covadonga. «Arquitectura del siglo XX (III): Recuperación de las vanguardias y últimas tendencias». En: BARÓN THAIDIGSMANN, Javier (dir.). *El arte en Asturias a través de sus obras*. Oviedo: Prensa Asturiana, 1996, pp. 373-388.
- ARANCÓN ÁLVAREZ, Gerardo. «El edificio de la ampliación de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Oviedo para la sección de Geológicas». En: ÁLVAREZ PULGAR, F. Javier; ORDAZ GARGALLO, Jorge (eds.). *50 años de Geología en la Universidad de Oviedo*. Oviedo: Universidad de Oviedo, DL 2009, pp. 348-357.
- BUENDÍA JÚLBEZ, José María. «La casa de Tacubaya». En: BUENDÍA JÚLBEZ, José María; PALOMAR, Juan; EGUIARTE, Guillermo. *Luis Barragán*. México, DF: Reverte, 1996, pp. 217-227.
- CONFORTI, Claudia. «Scheda 1. Mario Fiorentino, Giuseppe Perugini, *Monumento ai Martiri delle Cave Ardeatine*». En: BELLUZZI, Amedeo; CONFORTI, Claudia. *Architettura italiana: 1944-1994*. 3.ª ed. rev. y amp. Roma-Bari: Laterza, 1994, pp. 111-114. (Guide all'Architettura Moderna).
- . «Scheda 2. Luigi Moretti, *Casa del Girasole*». En: BELLUZZI, Amedeo; CONFORTI, Claudia. *Architettura italiana: 1944-1994*. 3.ª ed. rev. y amp. Roma-Bari: Laterza, 1994, pp. 115-120. (Guide all'Architettura Moderna).
- MONEO, Rafael. «La soledad de los edificios». En: *Rafael Moneo: 1967-2004: imperative anthology = antología de urgencia*. El Escorial (Madrid): El Croquis, DL 2004, pp. 608-615.
- . «Contra la indiferencia como norma». En: *Rafael Moneo: 1967-2004: imperative anthology = antología de urgencia*. El Escorial (Madrid): El Croquis, DL 2004, pp. 642-649.
- . «Paradigmas fin de siglo. Fragmentación y compacidad en la arquitectura reciente». En: *Rafael Moneo: 1967-2004: imperative anthology = antología de urgencia*. El Escorial (Madrid): El Croquis, DL 2004, pp. 650-659.
- MOLINARI, Luca. «Monumento de Le Fosse Ardeatine, Roma». En: AA. VV. *Arquitectura italiana de la posguerra: 1944-1960*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, pp. 20-27. (2G: Revista Internacional de Arquitectura; n.º 15).
- NANCLARES, Fernando; RUIZ, Nieves. *Lo moderno de nuevo: arquitectura en Asturias 1950-1965*. Madrid: La Micro, 2014.
- RAVETLLAT, Pere Joan. «"Le fosse ardeatine". El recorrido como alternativa al monumento». En: AA. VV. *Forma y memoria*. Barcelona: Edicions UPC, 2002, pp. 56-61. (DPA: Documents de Projectes d'Arquitectura; abril 2002, n.º 18).
- SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. «Le Fosse Ardeatine. Roma 1944». En: AA. VV. *Nueve edificios de grandes luces*. Barcelona: Grupo Pab; Departamento de Proyectos Arquitectónicos; ETSAB; UPC, 2010, pp. 57-78. (Pab; n.º 1).
- TUSQUETS BLANCA, Oscar. «Elogio acalorado de las sombras». En: *Más que discutible: observaciones dispersas sobre el arte como disciplina útil*. Barcelona: Tusquets, 2002, pp. 11-31. (Fábula; n.º 182).
- «Viviendas para la Cooperativa Pío XII. "El Taray"». En: CÁNOVAS, Andrés; et al. *Vivienda colectiva en España: siglo XX (1929-1992)*. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, DL 2013, pp. 188-193.

Publicaciones periódicas

- 2c Construcción de la Ciudad*, febrero 1975, n.º 1. («Stirling»).
- Arquitecturas Bis*, enero-junio 1982, n.º 41-42. («Louis I. Kahn ha muerto?»).
- Cuadernos Summa-Nueva Visión*, 1968, n.º 2. («James Stirling y la tradición funcional inglesa»; Serie Tendencias de la Arquitectura Actual).
- Cuadernos Summa-Nueva Visión*, febrero 1969, n.º 18. («Jørn Utzon. Un arquitecto de la tercera generación»; Serie Tendencias de la Arquitectura Actual).
- Cuadernos Summa-Nueva Visión*, noviembre 1975, n.º 5-6. («James Stirling»).
- Nueva Forma*, noviembre-diciembre 1969, n.º 46-47. («Fernando Higuera-Antonio Miró 1»)
- Nueva Forma*, febrero 1970, n.º 49. («Fernando Higuera-Antonio Miró 2»)
- Nueva Forma*, enero-febrero 1974, n.º 96-97. («Utzon: The Sidney Opera House»).
- Nueva Forma*, enero 1975, n.º 108. («Rafael Moneo»).
- Tecnología y Arquitectura*, mayo 1990, n.º 9. («Luis Peña Ganchequi»).

Artículos de publicaciones periódicas

- AHLBERG, Hakon. «Sigurd Lewerentz». *Arkitektur*, 1963, n.º 9 (monográfico, 56 págs.).
- ÁLVAREZ CASTELAO, Ignacio. «Facultad de Ciencias en la Universidad de Oviedo». *Arquitectura*, julio 1965, n.º 79, pp. 3-8.
- . «Facultad de Ciencias Biológicas en la Universidad de Oviedo». *Temas de Arquitectura y Urbanismo*, marzo 1972, n.º 153, pp. 64-77.
- . «Facultad de Medicina de la Universidad de Oviedo. 1975». *Temas de Arquitectura y Urbanismo*, febrero 1976, n.º 200, pp. I-V.
- ARACIL BELLOD, José Joaquín. «Principio y fin de una utopía». *Arquitectura*, octubre 1972, n.º 166, pp. 49-53.
- AYMONINO, Aldo. «Tipografía del ricordo». *Lotus International*, 1998, n.º 97, pp. 6-22.
- BALDELLOU, Miguel Ángel. «La tradición viva en la obra de Peña Ganchequi». *Hogar y Arquitectura*, julio-octubre 1974, n.º 113-114, pp. 148-208.
- CANDELA, Félix. «El escándalo de la Ópera de Sídney». *Arquitectura*, diciembre 1967, n.º 108, pp. 29-34.
- BOTIA, Lola (ed.³). *Fernando Higuera*. [Madrid]: Xarait, 1987.
- CALDENBY, Claes. «El nórdico solitario: Sigurd Lewerentz». *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, abril-septiembre 1986, n.º 169-170, pp. 121-143.
- CAPITEL, Antón. «Genealogía moderna de la arquitectura asturiana». *Arquitectos*, 2003, n.º 165, pp. 79-82.
- CENICACELAYA, Javier. «La Iglesia de San Pedro en Klippan. La belleza de lo directo». *VIA-Arquitectura*, otoño 2004, n.º 14, pp. 8-13.
- FEDUCHI CANOSA, Pedro. «De forma: de espacio. La idea de superficie en la obra de Luigi Moretti». *Arquitectura*, enero-febrero 1990, n.º 282, pp. 28-62.
- FRECHILLA, Javier. «Conversaciones en Oporto». *Arquitectura*, julio-agosto 1986, n.º 261, pp. 22-28. (Entrevista a Fernando Távara).
- FREDLUND, Björn. «El Palau de Justicia de Gotemburgo». *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, abril-junio 1983, n.º 157, pp. 32-37.
- HUMANES, Alberto. «Casa para un matrimonio de pintores en Torrelodones». *Arquitectura*, primer trimestre 1997, n.º 309, pp. 64-67.
- LÓPEZ-PELLÁEZ, José Manuel. «La ampliación del Palacio Comunal de Göteborg: Historia de un edificio». *Arquitectura*, marzo-abril 1981, n.º 229, pp. 35-46.
- . «Ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo». *Arquitectura*, primer trimestre 2009, n.º 355, pp. 54-61.
- MONEO, Rafael. «Sobre el escándalo de Sídney». *Arquitectura*, enero 1968, n.º 109, pp. 52-54.
- . «Fábrica de transformadores "Diestre". Zaragoza, 1965-67». *Hogar y Arquitectura*, mayo-junio 1968, n.º 76, pp. 18-27.
- MORALES MATOS, Guillermo; FERNÁNDEZ GARCÍA, Felipe. «La inserción de la Universidad de Oviedo en la trama urbana de las ciudades asturianas». *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, tercer cuatrimestre 2008, n.º 48, pp. 91-127.
- MORETTI, Luigi. «Immeuble d'habitation à Rome». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, junio 1952, n.º 41, pp. 40-43.
- . «Immeuble d'habitation à Monteverde». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, junio 1952, n.º 41, pp. 44-45.
- . «Luigi Moretti, arquitecto. Cooperativa Astrea. Edificio *Il Girasole*. Complejo Corso Italia». *Arquitectura*, enero-febrero 1990, n.º 282, pp. 43-63.
- NANCLARES FERNÁNDEZ, Fernando. «Ignacio Álvarez Castelao». *Obradoiro*, 1983, n.º 8, pp. 45-51.
- NAVARRO SEGURA, María Isabel. «Desde el origen. La arquitectura de Fernando Higuera». *Basa*, primer semestre 2001, n.º 24, pp. 4-35.
- PERSITZ, Alexandre. «Memorial, via Ardeatine, Rome». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, julio 1953, n.º 48, pp. 80-83.
- PORCEL, Baltasar. «Fernando Higuera, en la originalidad». *Jano: Arquitectura & Humanidades*, mayo 1974, n.º 16, pp. 21-25.
- PORTOGHESI, Paolo. «Palazzina romana». *Casabella*, noviembre 1975, n.º 407, pp. 17-25.
- QUINTANILLA, José. «Duración de la experiencia estética: Iglesia de San Pedro en Klippan, de Sigurd Lewerentz». *ARQ*, marzo 2005, n.º 59, pp. 62-65.
- RICALDE, Humberto. «Pensar, edificar, morar. Una reflexión sobre Luis Barragán». *Revista de la Universidad de México*, septiembre 2004, n.º 4, pp. 32-42. Disponible en línea: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/0704/pdfs/32-42.pdf> [consulta: 23 mayo 2013].
- SOSA, José Antonio. «Arquitectura sin sombra». *Arquitectura*, 4.º trimestre 2002, n.º 330, pp. 48-57.

- UTZON, Jørn. «Concurso para la Ópera de Sídney». *Revista Nacional de Arquitectura*, julio 1957, n.º 187, pp. 15-20.
- «Unidad vecinal para la Cooperativa Pío XII, en Segovia». *Hogar y Arquitectura*, enero-febrero 1966, n.º 62, pp. 38-49.
- VILLARREAL UGARTE, Luis. «Las relaciones compositivas entre cine y arquitectura». *DEARQ: Revista de Arquitectura de la Universidad de los Andes*, julio 2011, n.º 8, pp. 62-71.

Documentos audiovisuales

- DELLORA, Daryl. *Jørn Utzon: el límite de lo posible*. [Videograbación-DVD]. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2008. (Arquia/Documental; n.º 2. La edición, además del documental de 1998, incluye un libreto con el texto de Rafael Moneo «La geometría de la Ópera de Sídney» y la grabación de la conferencia dictada por éste en la Demarcación de Girona del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña el 17 de marzo de 2005 sobre el trabajo de Utzon en Sídney).
- LÓPEZ VISO, Cruz. *La casa de Luis Barragán en Tacubaya: mundo interno*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de A Coruña, celebración el 15 de noviembre de 2013. (Conferencia. Disponible en línea: <https://vimeo.com/87656619> [consulta: 10 abril 2014]).
- RINNEKANGAS, Rax. *Luis Barragán: casa estudio*. [Videograbación-DVD]. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2011. (Arquia/Documental; n.º 21. La edición, además del documental de 2010, incluye un libreto con un texto de Antonio Ruiz Barbarin).

Documentos electrónicos

- AMADO LORENZO, Antonio. «Tumba de tumbas. Los concursos de *Le Fosse Ardeatine* y el Tanatorio de León» [en línea]. Disponible en: http://www5.uva.es/congresoorto/images/stories/bloque2/05_amado_lorenzo.pdf [consulta: 5 junio 2012]. (Comunicación leída en el 14.º Congreso Internacional Expresión Gráfica Arquitectónica dedicado a "Concursos de Arquitectura". Oporto, 31 de mayo-2 de junio de 2012).
- GATTI, Francesco. «Monumento ai martiri delle Fosse Ardeatine» [en línea]. *Arch'it: Rivista Digitale di Architettura*. Disponible en: <http://architettura.it/sopralluoghi/20040127/index.htm> [consulta: 5 junio 2012]. (Artículo fechado el 27 de enero de 2004 incluido en la sección "sopralluoghi").
- LÓPEZ VISO, Cruz. «Los valores de la casa-estudio de Luis Barragán» [en línea]. *Boletín Académico: Revista de Investigación y Arquitectura Contemporánea*, 2011, n.º 1, pp. 9-17. Disponible en: <http://www.boletinacademico.com/index.php/BAC/article/view/10/3> [consulta: 23 mayo 2013].
- VILLARREAL UGARTE, Luis. «La casa de Luis Barragán, una lectura cinematográfica» [en línea]. Disponible en: http://www.pa.upc.edu/Varis/altres/arqs/congresos/third-international-seminar-architectonics-network-tercer-seminario-internacional-architectonics-network/comunicacions/villarreal-ugarte-luis/view?set_language=es [consulta: 13 mayo 2013].

PENSAMIENTO

Monografías

- ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid: Alianza Editorial, 2004. (Biblioteca Temática. Clásicos de Grecia y Roma).
- AZÚA, Félix de. *Diccionario de las artes*. Nueva ed. amp. Barcelona: Debate, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I: filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- . *Dirección única*. 3.ª ed. Madrid: Alfaguara, 2002. (Literatura Alfaguara).
- BERGSON, Henri. *Memoria y vida*. Textos escogidos por Gilles Deleuze. Madrid: Alianza Editorial, 2004 (1.ª reimp. 2012; Humanidades. Filosofía).
- BOZAL, Valeriano. *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*. Madrid: Ciencia Nueva, DL 1966. ("Los Complementarios" de Ensayistas Españoles Contemporáneos).
- GOMÁ LANZÓN, Javier. *Imitación y experiencia*. Valencia: Pre-Textos, 2003. (Ensayo).
- PAREYSON, Luigi. *Conversaciones de estética*. Madrid: Visor, 1987. (La Balsa de la Medusa; n.º 11).
- RODRÍGUEZ GENOVÉS, Fernando. *Saber del ámbito: sobre dominios y esferas en el orbe de la filosofía*. Madrid: Síntesis, DL 2010. (La Voz Escrita).
- SENNETT, Richard. *El artesano*. 2.ª ed. Barcelona: Anagrama, 2010. (Argumentos).
- SONTAG, Susan. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Debolsillo, 2007. (Biblioteca Susan Sontag; n.º 8).
- STRAVINSKI, Ígor. *Poética musical*. Barcelona: Acantilado, 2006.
- TATARKIEWICZ, Władisław. *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. 7.ª ed. Madrid: Tecnos; Alianza Editorial, 2002. (Neometrópolis; n.º 8).

Capítulos de monografías

- HEIDEGGER, Martin. «El origen de la obra de arte». En: *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editorial, 2001, pp. 11-62.

CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES

Imagen de las cubiertas: *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 11.

Imagen de la página 10: Juan Dolcet. TUSELL GÓMEZ, Javier; MARTÍNEZ-NOVILLO GONZÁLEZ, Álvaro; SALAZAR HERRERÍA, María José (eds.). *Otra realidad: compañeros en Madrid: Sala de Exposiciones Casa del Monte: Madrid enero-febrero 1992*. [Madrid]: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid; Fundación Humanismo y Democracia, DL 1991.

Imagen del colofón: *El sol del membrillo* [DVD], disco 2: material adicional, «Detrás de la cámara», «Fotos de rodaje».

PREÁMBULO

1. En línea: <http://www.filmaffinity.com/es/film532313.html>.
2. *El sol del membrillo* [DVD], disco 2: material adicional, «Detrás de la cámara», «Fotos de rodaje».
3. DOLS MORELL, Heliodoro; LÓPEZ GARCÍA, Antonio. «Premio Nacional de Arquitectura 1965». *Arquitectura*, octubre 1965, n.º 82, pp. 5-8.
4. *El sol del membrillo* [DVD], disco 2: material adicional, «Apuntes (1990-2003)», «Apunte 6. Membrillero».

A PROPÓSITO DE LA MEMORIA

- 1, 6-7, 9, 88, 92. LÓPEZ, Antonio. *Antonio López: pintura, escultura, dibujo: Madrid, mayo-julio, 1993: exposición antológica*. Alcobendas (Madrid): Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Lerner & Lerner, DL 1993.
- 2-3. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 1.
4. *El sol del membrillo* [DVD], disco 2: material adicional, «Detrás de la cámara», «Fotos de rodaje».
5. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 2.
8. LÓPEZ, Antonio. *Antonio López: pintura y escultura*. Prólogo de Miguel Delibes; texto de Francisco Calvo Serraller. Madrid: TF, imp. 2011.
- 10, 85, 89. LÓPEZ, Antonio. *Antonio López: dibujos*. Textos de Antonio López y Francisco Calvo Serraller. Madrid: TF, imp. 2010.
- 11-12. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 25.
- 13-14. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 26.
15. En línea: <http://www.museunacional.cat/es/colleccio/naturaleza-muerta-con-plato-de-membrillos/francisco-de-zurbaran/010092-000>.
16. Bing Maps.
- 17, 31, 34. *Arquitectura*, enero-febrero 1990, n.º 282.
18. En línea: <http://vasi.uoregon.edu/imagourbis.html>.
19. FICACCI, Luigi. *Giovanni Battista Piranesi: catálogo completo de grabados*. Köln: Taschen, 2001.
20. En línea: <http://search.getty.edu/gri/records/griobject?objectid=1737972692>.
- 21-22, 24, 28, 33. Sistema Archivistico Nazionale. En línea: <http://www.san.beniculturali.it/web/san/home>.
- 23, 25, 27, 40. BUCCI, Federico; MULAZZANI, Marco. *Luigi Moretti: opere e scritti*. Milano: Electa, 2000.
26. *Spazio*, diciembre 1952-abril 1953, n.º 7.
29. *Architectural Review*, febrero 1953, n.º 674.
- 30, 32. SANTUCCIO, Salvatore. *Luigi Moretti*. Bologna: Zanichelli, 1986.
35. En línea: <http://www.artehistoria.com/v2/obras/15293.htm>.
- 36, 39. En línea: https://www.flickr.com/photos/alessandro_guida/albums/72157653592174295.
- 37-38. En línea: http://www.bandb-rome.it/architettura_secondo_novecento_roma.html.
41. Rufus Knight. En línea: <https://www.flickr.com/photos/rufusknight/sets/72157604000629931/with/2297221388/>.
- 42-43. SANMARTÍN, A. (ed.). *Venturi, Rauch & Scott Brown: obras y proyectos 1959-1985*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986.
44. Raffaello Bencini. Alinari Archives, referencia BEN-F-004495-0000. En línea: <http://www.alinariarchives.it/it/>.
45. Marcok. En línea: https://es.wikipedia.org/wiki/Palacio_del_T%C3%A9.
- 46-47. WITTKOWER, Rudolf. *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Madrid: Alianza, 1995.
- 48-49. *El sol del membrillo* [DVD], disco 2: material adicional, «Apuntes (1990-2003)», «Apunte 4. Gran Vía y Madrid desde Torres Blancas».
- 50-52. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 12.
53. Casabella, marzo 1975, n.º 399.

54. WOODMAN, Ellis. *Modernity and reinvention: the architecture of James Gowan*. London: Black Dog, 2008.
55. En línea: <http://www.cbhc.gov.uk/>, referencia C536766.
- 56, 76. BAKER, Geoffrey H. *The architecture of James Stirling and his partners James Gowan and Michael Wilford: a study of architectural creativity in twentieth century*. Farnham (Surrey): Ashgate, 2011.
- 57-59, 65. CRINSON, Mark. *Stirling and Gowan: architecture from austerity to affluence*. New Haven: London: Yale University Press, 2012.
60. *Architectural Monographs 3: James Gowan*. London: Academy Editions, 1978.
- 62, 67-68, 71, 75, 77. STIRLING, James. *James Stirling: obras y proyectos 1950-1974*. 2.ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, DL 1982.
61. En línea: https://en.wikipedia.org/wiki/University_of_Leicester.
63. Iqbal Aalam. En línea: <https://www.flickr.com/photos/iqbalaalam/albums/72157603795239854>.
- 64, 70, 74. MCKEAN, John. *Leicester University Engineering Building*. London: Phaidon, 1994.
66. *A & V: Monografías de Arquitectura y Vivienda*, julio-agosto 1993, n.º 42.
69. John Levett. En línea: <http://www.pritzkerprize.com/1981/works>.
- 72-73. ARNELL, Peter; BICKFORD, Ted (eds.). *James Stirling: obras y proyectos: James Stirling, Michael Wilford y asociados*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.
78. En Línea: http://lost-albion.blogspot.com.es/2013_07_01_archive.html.
79. Pat Dalton. En Línea: <https://www.flickr.com/photos/27518426@N03/sets/72157614101764285>.
80. En línea: <http://www.leicestermarket.co.uk/>.
81. En línea: <http://thehistoryvault.co.uk/more-than-a-king-and-a-car-park-the-supporting-cast-of-fifteenth-century-leicestershire/>.
82. *Arquitectura*, septiembre-octubre 1978, n.º 214.
83. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 17.
- 84, 86, 90, 93, 94. LÓPEZ, Antonio. *Antonio López: Museo Thyssen-Bornemisza*. [Madrid]: Museo Thyssen-Bornemisza, imp. 2011.
- 87, 91, 95. *El sol del membrillo* [DVD], disco 2: material adicional, «Portfolio», «1. Referencias de la película», «1.1. Membrilleros».
- 96-97, 103. BANDEIRINHA, José António (ed.). *Fernando Távora: modernidade permanente*. [Guimarães]: Associação Casa da Arquitectura, DL 2012.
- 98, 100, 104, 108. TRIGUEIROS, Luiz (ed.). *Fernando Távora*. Lisboa: Blau, 1993.
- 99, 101, 111, 113. ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni. *Fernando Távora: opera completa*. Milano: Electa, 2005.
102. En línea: <http://madc-texts.blogspot.com.es/2015/03/paisajes-con-preguntas.html>.
- 105-107, 109-110, 112. Nuno Filipe Ferreira. En línea: <http://nunofilipeferreira.com/?/photography/cadernocampo/mercadofeira/>.
114. En línea: <http://travellingsahil.blogspot.com.es/2009/04/arouca-portugal.html>.
115. *Arquitectura*, julio-agosto 1986, n.º 261.
- 116-117. TRIGUEIROS, Luiz (ed.). *Casa de férias em Ofir*. Lisboa: Blau, DL 1992.
118. En línea: <http://www.patrimoniocultural.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/327671>.
119. Artur Nogueira. En línea: <http://cidadefotourbana.blogspot.com.es/2012/01/foto-893.html>.
120. En línea: <http://www.feelporto.com/mercado-do-bolhao/>.
121. En línea: <http://portugalfotografiaaerea.blogspot.com.es/2013/03/santa-maria-da-feira.html>.
122. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 4.
- 123-124, 172-173, 204. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 27.
- 125-127, 177-179. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 29.
- 128, 136. LATOUR, Alessandra (ed.ª). *Louis I. Kahn: escritos, conferencias y entrevistas*. El Escorial (Madrid): El Croquis, 2003.
- 129, 169-170. HOCHSTIM, Jan. *The paintings and sketches of Louis I. Kahn*. New York: Rizzoli, 1991.
130. BROWNLEE, David B.; LONG, David G. de. *Louis I. Kahn: erel reino dda arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.
- 131-135, 137, 149, 159, 164. RONNER, Heinz; JHAVERI, Sharad. *Louis I. Kahn: complete work 1935-1974*. 2.ª ed. rev. y amp. Basel: Boston: Birkhäuser, 1994.
138. Bibliothèque de l'Institut de France, París.
139. En línea: <http://bse.sci-lib.com/particle030569.html>.
- 140, 165. GIURGOLA, Romaldo. *Louis I. Kahn*. 3.ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
141. ROSA, Joseph. *Louis I Kahn 1901-1974: espacio iluminado*. Köln: Taschen, 2006.
- 142, 152. En línea: https://www.philadelphiabuildings.org/pab/app/ho_display.cfm/133615.
143. En línea: http://www.jssgallery.org/Paintings/Interior_of_Hogia_Sophia.htm.
- 144-146. Francisco Ortega Andrade. En línea: http://editorial.cda.ulpgc.es/estructuras/construccion/1_historia/15_bizantina/c154.htm.
147. En línea: <http://teslasociety.com/hagiasophia.htm>.
148. En línea: <http://www.architakes.com/?p=7366>.
150. *A & V: Monografías de Arquitectura y Vivienda*, noviembre-diciembre 1993, n.º 44.
151. KOMENDANT, August. *18 años con el arquitecto Louis I. Kahn*. A Coruña: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, DL 2000.
153. En línea: <http://suenosdeunladrillo.blogspot.com.es/2009/11/el-hombre-que-hablaba-los-ladrillos-y-2.html>.
- 154, 158, 160, 166. Bruce Coleman. En línea: <https://www.flickr.com/photos/32215181@N08/albums/72157625105132240>.
155. Iqbal Aalam. En línea: <https://www.flickr.com/photos/iqbalaalam/albums/72157603934701299>.
156. Sean Karns. En línea: http://photo.net/photodb/folder?folder_id=582680.

157. FreeXpress. En línea: <https://www.flickr.com/photos/xshoot/albums/72157622136930816>.
- 161, 163. En línea: https://en.wikipedia.org/wiki/First_Unitarian_Church_of_Rochester.
162. Blackcat. En línea: https://it.wikipedia.org/wiki/Domus_Augustana.
- 167-168. Paul Baron Des Granges; Nikolaos Tombazis. En línea: <http://www.benaki.gr/index.asp?lang=en>.
171. KAHN, Louis I. *Forma y diseño*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- 174-176. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 28.
- 180, 183, 187-190, 196-197. DYMLING, Claes (ed.). *Architect Sigurd Lewerentz*. 2 vol.: 1. Photographs of the work, 2. Drawings. Stockholm: Byggförlaget, 1997.
181. *Arkitektur*, 1963, n.º 9.
182. FLORA, Nicola; GIARDIELLO, Paolo; POSTIGLIONE, Gennaro (eds.). *Sigurd Lewerentz*. [London]: Pall Mall Press, 2013.
- 184-186, 191-195. Francisco J. Nieto.
- 198-199. LÓPEZ GARCÍA, Antonio. *Antonio López: proceso de un trabajo: 4 noviembre 1994-15 enero 1995, Hospital de los Venerables, Sevilla*. Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, [1994].
200. LÓPEZ TORRES, Antonio. *A. López Torres*. [Toledo]: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha; Fundación de Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha, [2002].
- 201-202. *La Veu de Catalunya* [Barcelona], 31 de octubre de 1911, ed. vespertina, n.º 4.474. En línea: http://www.bnc.cat/digital/veu_catalunya/index.html.
203. Enrius. En línea: <http://lahabitaciondelhipnal.blogspot.co.uk/2010/08/todo-lo-que-no-es-tradicion-es-plagio.html>.
- 205-207. *El sol del membrillo* [DVD], disco 2: material adicional, «Portfolio», «1. Referencias de la película», «1.5. En el Partenón».

A PROPÓSITO DE LA ENTEREZA

1. LÓPEZ, Antonio. *Antonio López: Museo Thyssen-Bornemisza*. [Madrid]: Museo Thyssen-Bornemisza, imp. 2011.
- 2, 4-5. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 11.
3. Marie-Lan Nguyen. En línea: <http://es.wikipedia.org/wiki/Apoxiomeno>.
6. Archivo fotográfico del diario *l'Unità*, referencia: storia d'Italia, resistenza, attentato di via Rasella 23/03/1944.
7. Bundesarchiv, imagen 1011-312-0983-03, foto: Koch, marzo 1944.
8. Olycom, imagen 03-00009576, título: Fosse Ardeatine, categoría: acontecimientos (agencia de fotoperiodismo Olycom & Publifoto).
9. En línea: <http://www.filmaffinity.com/es/film625556.html>.
- 10-12, 15, 17. AYMONINO, Aldo. «Tipografía del recuerdo». *Lotus International*, 1998, n.º 97, pp. 6-22.
13. Bing Maps.
- 14, 19, 22. PERSITZ, Alexandre. «Memorial, via Ardeatine, Rome». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, julio 1953, n.º 48, pp. 80-83.
- 16, 18, 21. En línea: <http://www.archidiap.com/opera/monumento-ai-martiri-delle-fosse-ardeatine/>.
20. SCULLY, Vincent. «Louis I. Kahn and the Ruins of Rome». *Engineering & Science*, invierno 1993, vol. LVI, n.º 2, pp. 2-13.
23. HOLZHEY, Magdalena. *Giorgio de Chirico 1888-1978: el mito moderno*. Köln: Taschen, 2005.
24. En línea: <http://andreabellincampi.tumblr.com/>.
25. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 5.
- 26-27. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 10.
28. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 1.
- 29-33, 35, 63, 201. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 2.
- 34, 111-113. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 13.
- 36-39, 41-43, 45-46, 48-51. VILANOVA ARTIGAS, João Batista. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; Fundação Vilanova Artigas, 1997.
40. José Moscardi. En línea: http://200.144.182.66/memoria/por/unidade/151-Faculdade_de_Arquitetura_e_Urbanismo.
44. En línea: <http://pscarvajal.blogspot.com.es/2010/03/fau-usp-vilanova-artigas.html>.
47. VILANOVA ARTIGAS, João Batista. *João Vilanova Artigas*. Editor invitado Guilherme Wisnik. Barcelona: Gustavo Gili, 2010. (2G: Revista Internacional de Arquitectura; n.º 54).
52. En línea: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/el-jardin-de-las-delicias-o-la-pintura-del-madrono/>.
53. SCHNEIDER, Norbert. *Vermeer 1632-1675: sentimientos furtivos*. Köln: Taschen, 2004.
54. LEVIN, Gail. *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March, 1989.
55. En línea: https://poliformat.upv.es/access/meleteDocs/content/private/meleteDocs/OCW_1410_2010/uploads/Francis%20Bacon%20Retratos%20del%20Papa.pdf.
56. WICK, Oliver (ed.). *Rothko*. Milano: Skira, 2007.
57. SMEE, Sebastian. *Lucian Freud*. Köln: Taschen, 2007.
58. En línea: <http://www.institut-lumiere.org/musee/les-freres-lumiere-et-leurs-inventions.html>.
59. En línea: <http://www.moma.org/collection/works/89492>.
60. En línea: <http://www.filmaffinity.com/es/film855997.html>.
61. En línea: http://www.anagrama-ed.es/titulo/NH_21.
62. En línea: <http://www.filmaffinity.com/es/film725860.html>.
64. En línea: https://sv.wikipedia.org/wiki/Stadsplanering_i_Sverige.

65. En Línea: https://sv.wikipedia.org/wiki/Nya_L%C3%B6d%C3%B6se.
- 66, 109. En línea: <http://www.strannevik.se/GBG/Gustavadolff.htm>.
- 67-69, 73, 102. AA. VV. *Göteborgs Rådhus: om- och tillbyggnad 1935-1937: berättelse avgiven av Rådhusbyggnadskommittén år 1938*. Göteborg: Oscar Isacson Boktryckeri Aktiebolag, 1939.
- 70: En línea: <http://www.platsr.se/platsr/visa/plats/id/5100000081765>.
- 71, 75, 77, 79-101. LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel. *La arquitectura de Gunnar Asplund*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2002.
72. HOLMDHAL, Gustav; LIND, Sven Ivar; ÖDEEN, Kjell (eds.). *Gunnar Asplund Architect: 1885-1940: Plans, sketches and photographs*. Stockholm: Byggförlaget, 1986.
- 74, 76, 105, 108. En línea: <http://www.redfundamentos.com/blog/es/obras/detalle-4/>.
78. ÖSTBERG, Ragnar. *The Stockholm Town Hall*. Stockholm: P. A. Norstedt & Söner, 1929.
103. Rolf Broberg. En línea: https://sv.wikipedia.org/wiki/Gunnar_Asplund.
104. YOSHIMURA, Yukio. *E. G. Asplund: 1885-1940*. Tokyo: TOTO, 2005.
106. Åke E:son Lindman. En Línea: http://www.lindmanphotography.com/?attachment_id=1039.
107. En Línea: http://lapisblog.epfl.ch/collection/detail_auteur.php?auteur=ASPLUND%20Erik%20Gunnar.
- 110, 147, 149. *El sol del membrillo* [DVD], disco 2: material adicional, «Detrás de la cámara», «Fotos de rodaje».
114. En línea: <http://elciudadanojalisco.mx/rutas/el-origen-de-un-genio-luis-barragan>.
115. En línea: <http://www.amazon.fr/Ferdinand-Colombi%C3%A8res-comment%C3%A9s-planches-couleurs/dp/B0018JD2ZC>.
- 116, 123, 126, 129-130, 139, 146. ZANCO, Federica (ed.ª). *Luis Barragán: la revolución callada*. Milán: Skira; Suiza: Barragan Foundation, 2001.
117. En línea: <https://histoireislamique.wordpress.com/category/le-sultanat-nasride-de-grenade-la-fin-dal-andalus/>.
118. En línea: <http://lc-architects.blogspot.com.es/2013/09/jardines-del-generalife-granada.html>.
- 119-120, 128. BARRAGÁN MORFÍN, Luis. *Luis Barragán Morfín, 1902-1988: obra construida*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1995.
121. En línea: <http://www.filmaffinity.com/es/film300612.html>.
122. Google Maps.
- 124-125, 142. RISPÁ, Raúl; AGUAZA, María José (eds.). *Barragán: obra completa*. 2.ª ed. rev. Sevilla: Tanais, 1996.
127. SALAS PORTUGAL, Armando. *Barragán: fotografías de la arquitectura de Luis Barragán por Armando Salas Portugal*. Barcelona: Gustavo Gili, 1992.
131. En línea: <https://www.flickr.com/photos/archm/galleries/72157622815212731/>.
- 132, 135, 140. En línea: <http://www.casaluisbarragan.org/>.
133. Aarón Martínez Ornelas. En línea: https://www.flickr.com/photos/aaron_mtz/albums/72157626517603366.
- 134, 143-145. BARRAGÁN, Luis. *La casa de Luis Barragán: un valor universal*. Ciudad de México: RM, 2011.
136. Evelyn Hofer. En línea: <http://twodesign.ru/luis-barragan.html>.
137. En línea: http://www.unesco.or.kr/heritage/wh/list_view.asp?Mode=V&seq=568&schDiv=?.
138. AMBASZ, Emilio. *The architecture of Luis Barragán*. New York: The Museum of Modern Art, 1976.
141. En línea: <https://www.rijksmuseum.nl/en/explore-the-collection/overview/pieter-de-hooch>.
148. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 30.
150. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 25.
- 151, 160. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 19.
152. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 3.
153. LORD, James. *Retrato de Giacometti*. 2.ª ed. Boadilla del Monte (Madrid): A. Machado Libros, 2005.
- 154-155. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 18.
- 156-158. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 20.
159. LÓPEZ, Antonio. *Antonio López: dibujos*. Textos de Antonio López y Francisco Calvo Serraller. Madrid: TF, imp. 2010.
161. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 22.
162. FERRER FORÉS, Jaime J. *Jørn Utzon: obras y proyectos = works and projects*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- 167, 173, 175-178, 181, 186, 199-200. State Records Authority New South Wales. En línea: <http://gallery.records.nsw.gov.au/index.php/galleries/sydney-opera-house/>.
- 163-164. National Library of Australia: referencias nla.map-rm1879-v y nla.pic-vn4515397-v, respectivamente.
- 165-166, 174, 184-185, 187, 190-192, 194. FROMONOT, Françoise. *Jørn Utzon: The Sydney Opera House*. Milano: Electa; Gingko Press, 1998.
- 168-169, 172. En línea: <http://www.utzonphotos.com/>.
170. En línea: http://historic-cities.huji.ac.il/historic_cities.html.
171. En línea: <http://www.kronborg.dk/>.
- 179, 182, 188-189, 193. MIKAMI, Yuzo. *Utzon's Sphere: Sydney Opera House: —how it was designed and built*. Tokyo: Shokokusha, 2001.
180. En línea: http://es.wikiarquitectura.com/index.php/%C3%93pera_de_Sydney.
183. *Cuadernos Summa-Nueva Visión*, febrero 1969, n.º 18.
195. En línea: <http://www.mydesignjournal.ie/update-from-new-ross/>.
196. En línea: <http://mirror-au-nsw1.gallery.hd.org/>.
197. En línea: <http://www.lego.com/en-us/architecture/explore/21012-sydney-opera-house>.
198. En línea: <http://www3.upc.edu.pe/boletines-publicidad/interna.asp?BOL=2&EJE=326&SEC=Novedades>.
202. LÓPEZ, Antonio. *Antonio López: pintura y escultura*. Prólogo de Miguel Delibes; texto de Francisco Calvo Serraller. Madrid: TF, imp. 2011.

A PROPÓSITO DE LA REALIDAD

- 1, 29-31, 123, 126. LÓPEZ, Antonio. *Antonio López: pintura y escultura*. Prólogo de Miguel Delibes; texto de Francisco Calvo Serraller. Madrid: TF, imp. 2011.
2. En línea: <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/la-comtesse-del-carpio-marquise-de-la-solana>.
3. En línea: <http://www.filmaffinity.com/es/film510152.html>.
4. En línea: http://picasso.fr/us/journal/clouzot/texte_article.php.
- 5, 72, 172. *El sol del membrillo* [DVD], disco 2: material adicional, «Detrás de la cámara», «Fotos de rodaje».
6. En línea: http://www.santelmomuseoa.com/index.php?option=com_flexicontent&view=items&id=8328&cid=0&Itemid=183.
- 7, 35, 64, 155, 178, 193. Bing Maps.
8. En línea: http://www.gipuzkoamuseobirtuala.net/teselas_t.php?id_teselas=209.
- 9, 12-13, 16, 18, 20, 22. Archivo Luis Peña Ganchegui. En línea: <http://archivo.ganchegui.com/>.
10. Pascual Marín. En línea: <http://lurraldea.blogspot.com.es/2013/07/plaza-de-la-trinidad-la-plaza-el.html>.
11. Arturo Delgado (Fondo Aguirre). En línea: <http://lurraldea.blogspot.com.es/2013/07/plaza-de-la-trinidad-la-plaza-el.html>.
- 14, 21. *Arquitectos*, 2004, n.º 172.
15. *Arquitectura*, septiembre 1964, n.º 69.
17. *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, 1971, n.º 86.
19. Fondo Marín (Paco Marí), Kutxa Fototeka. En línea: <http://www.guregipuzkoa.net/photo/1027177>.
23. Heineken Jazzaldia. En línea: <http://heinekenjazzaldia.com/es/historia/37-edicion-2002/>.
24. Archivo Foral. En línea: <http://lurraldea.blogspot.com.es/2013/07/plaza-de-la-trinidad-la-plaza-el.html>.
25. En línea: <http://www.diariovasco.com/v/20131113/san-sebastian/innovadora-idea-para-aprovechar-20131113.html>.
- 26, 28. En línea: <http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/catalogo-de-obras/inicio.html>.
27. Charles Thurston Thompson, Victoria & Albert Museum. En línea: <http://collections.vam.ac.uk/item/O145813/firemans-station-paris-universal-exhibition-photograph-thompson-charles-thurston/>.
- 32-33. *El sol del membrillo* [DVD], disco 2: material adicional, «Apuntes (1990-2003)», «Apunte 6. Membrillero».
- 34, 120, 163, 168. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 3.
- 36, 38, 58, 90-91. DOMENECH GIRBAU, Luis. *Arquitectura española contemporánea*. Barcelona: Blume, 1968.
37. *Hogar y Arquitectura*, enero-febrero 1968, n.º 74.
- 39-41, 57. CÁNOVAS, Andrés; et al. *Vivienda colectiva en España: siglo XX (1929-1992)*. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, DL 2013.
- 42, 44-47, 49, 55-56. *Hogar y Arquitectura*, enero-febrero 1966, n.º 62.
43. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, abril-mayo 1970, n.º 149.
- 48, 51. CENTELLAS, Miguel; JORDÁ, Carmen; LANDROVE, Susana (eds.). *La vivienda moderna: registro DOCOMOMO Ibérico 1925-1965*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos; Fundación DOCOMOMO Ibérico, 2009.
50. CAMPAÑA BARQUERO, Esperanza M. «Doméstico y urbano. La doble escala de la vivienda colectiva a través de El Taray, Park Hill y Golden Lane». En línea: <http://upm-es.academia.edu/EsperanzaMCampa%C3%B1aBarquero>.
52. Pepe Martínez. En línea: http://www.panoramio.com/user/1848147?with_photo_id=16032007.
53. Antonio Jiménez Lara. En línea: <https://www.flickr.com/photos/10017090@N04/7612317432>.
54. Josep Salvany i Blanch, Fons Salvany, Biblioteca de Catalunya. En línea: <http://www.bnc.cat/digital/salvany/>.
- 59-60. Sheffield City Council. En línea: http://www.picturesheffield.com/frontend.php?action=search&keywords=Popular_Themes;EQUALS;Park_Hill.
61. Milhaud. En línea: <http://www.panoramio.com/user/2092572>.
62. Jean Laurent y Minier, Biblioteca Digital Hispánica (Biblioteca Nacional de España). En línea: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh000028149>.
63. En línea: <http://paginasdesegovia.es/not/1271/el-convento-de-san-agustin/>.
65. McPolu. En línea: <https://www.flickr.com/photos/21277285@N00/>.
66. Turespaña. En línea: http://www.xn--espaescultura-tnb.es/es/eventos/segovia/folk_segovia.html.
- 67, 69. En línea: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-familia-de-felipe-iv-o-las-meninas/>.
68. *El sol del membrillo* [DVD], disco 2: material adicional, «Escenas descartadas», «Las meninas».
70. En línea: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/diego-velazquez-the-toilet-of-venus-the-rokeby-venus>.
71. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 10.
- 73-76. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 28.
77. *Crónicas*. Matías Montero (dir.). La 2, Televisión Española, emisión el 10 de septiembre de 2015. Documental sobre la figura y la obra de María Moreno titulado *La luz de Antonio*. En línea: <http://www.rtve.es/television/20150608/luz-antonio/1210400.shtml>.
- 78-80. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 23.
- 81, 160, 170-171. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 25.
- 82, 92, 95-96, 98, 100, 102, 104, 107. MONEO, Rafael. *Rafael Moneo: 1967-2004: imperative anthology = antología de urgencia*. El Escorial (Madrid): El Croquis, DL 2004.
85. GONZÁLEZ DE CANALES, Francisco (ed.). *Rafael Moneo: una reflexión teórica desde la profesión: materiales de archivo (1961-2013)*. A Coruña: Fundación Barrié, 2013.
86. En línea: http://www.chiesacattolica.it/snec/una_chiesa_al_mese/00023076_Arcidiocesi_di_Matera_Irsina_chiesa_di_San_Vincenzo_de_Paoli.html.

- 82, 87-89, 97, 99. *Hogar y Arquitectura*, mayo-junio 1968, n.º 76.
84. Fondo documental Ribera Baja del Ebro. En línea: http://riberabaja.loading.es/web/ficha.php?id_documento=ES-ARA-CRB-003-007-002-035.
93. En línea: <http://www.todocoleccion.net/>.
- 94, 101, 103. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, septiembre 1967, n.º 133.
- 105-106. Google Maps.
- 108-109. FLEIG, Karl (ed.). *Alvar Aalto*. Birkhäuser: Basel; Boston; Berlin, 1971. Vol. II.
- 110, 164. SCHNEIDER, Norbert. *Vermeer 1632-1675: sentimientos furtivos*. Köln: Taschen, 2004.
- 111-113. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 24.
- 114-115. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 9.
- 116-117. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 13.
- 118-119, 122, 156, 173. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 14.
121. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 6.
- 123-125, 127. *El sol del membrillo* [DVD], disco 2: material adicional, «Apuntes (1990-2003)», «Apunte 3. Terraza de Lucio».
- 128-129. LÓPEZ, Antonio. *Antonio López: pintura, escultura, dibujo: Madrid, mayo-julio, 1993: exposición antológica*. Alcobendas (Madrid): Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Lerner & Lerner, DL 1993.
130. MUÑOZ, Lucio. *Lucio Muñoz*. Presentación de Anna Pou. [Barcelona]: Ciro Ediciones, 2006. (Biblioteca El Mundo. Grandes Genios del Arte Contemporáneo Español-El Siglo XX; n.º 30).
- 131-132. *Nueva Forma*, febrero 1970, n.º 49.
- 133, 138, 145, 151. *Nueva Forma*, noviembre-diciembre 1969, n.º 46-47.
- 134-136, 139, 142, 144, 147, 150. Universidad Politécnica de Madrid, Colección Digital Politécnica. En línea: <http://cdp.upm.es/R/B25LAYMCXUV7VGFYEGSEY7F7K2TS8FJQMGE1D52PPQEPDTEK7-03925?func=results-brief>.
- 137, 140-141. *A & V: Monografías de Arquitectura y Vivienda*, julio-agosto 1996, n.º 60.
143. En línea: <http://www.adevaherranz.es/>.
146. *Arquitectura*, primer trimestre 1997, n.º 309.
148. BOTIA, Lola (ed.ª). *Fernando Higuera*. [Madrid]: Xarait, 1987.
149. *Basa*, primer semestre 2001, n.º 24.
- 152-153. *Arquitectos*, 1990, n.º 118.
154. Servicio Histórico, Fundación Arquitectura COAM, Legado Higuera Díaz.
157. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 1.
- 158-159. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 2.
- 161, 229. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 15.
162. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 16.
- 165, 167, 169. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 5.
166. En línea: <http://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/peasants-lifting-potatoes-1890>.
174. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 11.
175. Bayerischen Staatsbibliothek. En línea: <http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10173665.html>.
- 176, 185. *Temas de Arquitectura y Urbanismo*, marzo 1972, n.º 153.
- 177, 182, 197, 203, 220-221. Universidad de Oviedo. En línea: <http://geologia.uniovi.es/facultad/edificio>.
- 179, 181. Ayuntamiento de Oviedo. En línea: <http://www.oviedo.es/planos>.
180. TOMÉ FERNÁNDEZ, Sergio. «La reconstrucción de Oviedo (1936-1950)». *Ería: Revista Cuatrimestral de Geografía*, tercer cuatrimestre 1987, n.º 14, pp. 213-227.
- 183, 199, 201, 204, 206, 216. *Arquitectura*, julio 1965, n.º 79.
- 184, 194, 209. GARCÍA BRAÑA, Celestino; AGRASAR QUIROGA, Fernando (eds.). *Arquitectura moderna en Asturias, Galicia, Castilla y León: ortodoxia, márgenes y transgresiones*. [A Coruña]: Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias; de Galicia; de Castilla y León Este; de León, DL 1998.
- 186, 188-189, 208, 218, 224. *Temas de Arquitectura y Urbanismo*, febrero 1976, n.º 200.
187. Saúl Gómez Rubio. En línea: <https://www.flickr.com/photos/saulgobio/albums/72157637239403224>.
- 190-191, 210, 212-215, 219, 222, 225. ÁLVAREZ PULGAR, F. Javier; ORDAZ GARGALLO, Jorge (eds.). *50 años de Geología en la Universidad de Oviedo*. Oviedo: Universidad de Oviedo, DL 2009.
- 192, 195-196, 198, 200, 202, 205, 217. Francisco J. Nieto.
207. LANDOVE, Susana (ed.ª). *Equipamientos I: lugares públicos y nuevos programas, 1925-1965*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos; Fundación DOCOMOMO Ibérico, 2010.
211. NANCLARES, Fernando; RUIZ, Nieves. *Lo moderno de nuevo: arquitectura en Asturias 1950-1965*. Madrid: La Micro, 2014.
223. BARÓN THAIDIGSMANN, Javier (dir.). *El arte en Asturias a través de sus obras*. Oviedo: Prensa Asturiana, 1996.
226. En línea: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2009/the-barbara-piasecka-johnson-collection-renaissance-baroque-masterworks-l09638/lot.28.html>.
227. Museu Nacional d'Art de Catalunya. En línea: <http://museunacional.cat/es/colleccio/martirio-de-san-bartolome/josep-de-ribera-o-jusepe-de-ribera-lo-spagnoletto/024162-000>.
228. Museo de Bellas Artes de Asturias. En línea: <http://www.museobbaa.com/>.
230. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 29.
- 231-232. *El sol del membrillo* [DVD], secuencia 30.

CODA

1. LÓPEZ, Antonio. *Antonio López: proceso de un trabajo: 4 noviembre 1994-15 enero 1995, Hospital de los Venerables, Sevilla*. Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, [1994].
2. MARTÍNEZ LAPENA-TORRES ARQUITECTOS; MORA, Aureli (eds.). *José Antonio Martínez Lapeña: Elías Torres*. [Madrid]: Lampreave, 2014.
3. Jordi Guasch. En línea: http://jordiguasch.blogspot.com.es/2015_04_01_archive.html.
4. *Cahiers du Cinéma*, junio 1992, n.º 457.

Cydonia oblonga

Lámina de fondo: MUÑOZ GARMENDIA, Félix; NAVARRO ARANDA, Carmen (eds.). *Flora ibérica: plantas vasculares de la Península Ibérica e Islas Baleares: Vol. VI Rosaceae*. Coordinador General de la obra Santiago Castroviejo Bolívar (21 vol.). Madrid: Real Jardín Botánico; CSIC, 1998.

Este trabajo pertenece también, de un modo u otro, a unas pocas personas más, a las que querría mostrar aquí mi gratitud y cariño, aun cuando solo sea poniéndoles nombre; cada una de ellas conoce de sobra las razones. A Jorge Torres. A Enrique Clemente. A Carmen Gisbert y a Fernando Ros. A José Luis Gisbert, a Vicente Bernat y a Ignacio Fos. Además: a los librereros de viejo; a Amparo, a María José, a Carmen y a Marta (CIA); a Sonia Aran (CCCB) y a Carmen Vicente (La Casa Encendida); a Alberto Sanz (Fundación Arquitectura COAM); a Marcelo Merino (UNAV); a Carlos Martínez. Y a mi familia.



«Pintar es tantear —atardeciendo—
la orilla de un abismo con tu mano,
temeroso adentrarte en lo lejano,
temerario tocar lo que vas viendo».

Ramón Gaya,
De pintor a pintor



«Antonio López en *El sol del membrillo* : una lección de arquitectura» es el título de estas reflexiones, y resume bien los propósitos que animan el trabajo: con motivo de la película de Víctor Erice de 1992, que muestra al artista manchego enfrentado a la tarea de pintar en otoño un membrillero plantado por él tiempo atrás en el jardín de su casa, el ensayo sopesa la posibilidad de una lectura paralela entre el pensamiento y la manera de hacer del pintor, coincidentes con la mirada cinematográfica del director vasco, y el oficio de la arquitectura.

La discusión se desenvuelve en tres ámbitos comunes a las artes de la pintura, el cine y la arquitectura: la memoria, la entereza y la realidad. Y para ello se esgrimen un total de quince obras de arquitectura contempladas bajo tales categorías. Este viaje de revelación, de despojamiento, donde los ámbitos y las obras acaban entreverados, conforma después de todo una rayuela.