



Joaquín Bérchez

AL COMPÁS DEL OBJETIVO

Entre la fotografía y la historia de la arquitectura

Prólogo de Jaime Siles



EDICIONES ELCA

Escritos y articulados

AL COMPÁS DEL OBJETIVO

Joaquín Bérchez

AL COMPÁS DEL OBJETIVO

Colección
Escritos y articulados

EDICIONES ELCA / VALENCIA

Ediciones ELCA

Al compás del objetivo

Colección «Escritos y articulados», número 1

Texto y fotografías, Joaquín Bérchez

Prólogo, Jaime Siles

Primera edición, octubre 2019

© Del texto, Joaquín Bérchez

© Del prólogo, Jaime Siles

© De las fotografías, sus autores

Ediciones ELCA

Pedro III el Grande, 11 d (bajos interiores), Ruzafa

46005 Valencia

Tel. +34 962 261 395

ISBN 978-84-120076-2-6

Depósito legal V2954-2019

Imagen de la cubierta: *Carril bici al cielo*

Fachada de la catedral de Vigevano, Pavía (Italia), 2006.

Presentación del autor, Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas

Queda prohibido reproducir, plagiar, distribuir o comunicar públicamente en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la autorización de los titulares de los correspondientes derechos de propiedad intelectual o de sus cesionarios. Se advierte que en caso de infringir dicha prohibición, se incurrirá en un delito relativo a la propiedad intelectual de lo previsto y penado en el artículo 270 del Código Penal.

Para Mauricio y Esteban

PRÓLOGO

por Jaime Siles

LA fotografía desempeña para la historia del arte hoy la misma función que el dibujo y el grabado desempeñaron antes: un modo de acercar a los ojos, de presentar, de objetivar –nunca mejor dicho– el objeto artístico observado. Lo que explica que, del mismo modo que en el pasado no pocos epigrafistas y estudiosos fueron a la vez excelentes grabadores y dibujantes, muchos de los historiadores del arte sean hoy, también y a la vez, excelentes fotógrafos y, como en el caso de Joaquín Bérchez, además brillantes y precisos prosistas: algo que no es casual porque el historiador del arte necesita ver y la fotografía le ayuda a ello tanto como la palabra le permite expresarlo. Joaquín Bérchez es un historiador del arte doblado de fotógrafo y un fotógrafo doblado de historiador. Lo que puede entenderse muy bien, si se tiene en cuenta que, en no pocas disciplinas, lo que empieza siendo algo auxiliar se autonomiza dejando de ser únicamente un medio para convertirse en un fin. La voluntad de narrar la arquitectura –y de desde sí misma explicarla– llevó a Joaquín Bérchez a descubrir «esa particular y extraña hibridación» que –como él dice– hay «entre la arquitectura histórica y la fotografía», que no solo ha ido «alumbrando»

su propia visión de ambas, sino que este modo de ver le ha descubierto también un modo de crear. La *opsis* de Bérchez, asumida en esta doble condición de historiador del arte, por un lado, y de fotógrafo de arquitecturas históricas, por otro, le ha abierto un camino en el que no va ni ha ido nunca solo: lo acompañan, entre otros, Frederik H. Evans –con todo ese infinito «desplazamiento de significados» que su mirada supo extraer de la escalera de la catedral de Wells– y Lucien Hervé, con ese esencialismo con el que convierte El Escorial en «un rascacielos tumbado». Pero en la base de su tradición –pues Bérchez como todo historiador y creador la tiene– están también Nikolaus Pevsner y Gisèle Freund tanto como Le Corbusier y Gropius, Esther y Óscar Tusquets, Antonio Bonet Correa y Xavier Miserachs, los fotógrafos de la llamada Nueva Visión –que supieron percibir y captar de una manera por completo insólita las desafiantes construcciones de Chicago y Nueva York– y Paolo Portoghesi, en los que aprendió los métodos y técnicas que le han permitido concebir y desarrollar esa poética suya que tiene su bastión en los detalles, que aísla a estos del conjunto en que se encuentran casi diluidos y les da vida propia: primero, como fragmento, y luego, como parte y sentido de la totalidad a la que pertenecen y en la que están insertos. Propone así una narración de la arquitectura, hecha tanto con la fotografía como con la palabra, demostrando su doble dominio. La primera, la fotografía, le permite vislumbrar los elementos casi imperceptibles, insignificantes, los ángulos ocultos, las sorpresas de todo cuanto en apariencia es artísticamente irrelevante y que él, al aislarlo del conjunto, primero, y devolverlo al con-

junto a que pertenece, después, focaliza dándole un protagonismo del que antes parecía carecer. Y esa captación y degustación estética del fragmento genera en quien lo ve una profunda producción de sentido: eso es lo que el espectador experimenta ante esas columnas salomónicas de la fachada de la Iglesia de San Bartolomé en Benicarló (Castellón), en las que la crítica ha visto una «fiesta dionisiaca de la carne pétrea» –según Luis Fernández-Galiano– o «unas columnas danzantes, casi contorsionistas, de bacantes entrelazadas que bailan emparejadas siguiendo una suerte de liturgia primitiva» según Fernando Marías. Pero esas columnas –conviene recordarlo– existían antes de que Bérchez las fotografiara, aunque no existían ni eran las mismas una vez que Bérchez las fotografió. Y no eran ni son ya las mismas porque Bérchez, más que reproducirlas, las tradujo, es decir, las interpretó. Y eso –y no otra cosa– es lo que las independiza del conjunto arquitectónico al que pertenecen, dándoles artística vida propia. Lo que no quiere decir que antes no la tuvieran sino que ahora –gracias y merced a la fotografía de Bérchez– tienen otra, distinta y nueva, que en cierto modo las hace ser distintas y me atrevería a decir que también más. Este más es el plus que a toda representación añade el arte. Y la fotografía lo es, y mucho, porque en el caso de las columnas salomónicas de la fachada de la Iglesia de San Bartolomé en Benicarló ellas ya son por sí mismas artísticas: ya son, por tanto, mimesis de algo, y lo que Bérchez hace, al fotografiarlas, es algo así como una remimetización, una mimesis al cuadrado o al cubo, que, como en sus fotografías de las estereotomías y las geometrías inventadas o deformadas de la arquitectura oblicua

de Caramuel, producen en nosotros tanta sorpresa como ese interpuesto reflejo involuntario en uno de los cristales de una de las ventanas de la Casa de las Conchas –que su autor, no sin *mica salis*, titula *Ajuste de cuentas*– o como las *Corcheas* del Vestíbulo de la Biblioteca Laurenziana de Florencia o esa *Intimidación del ángulo* del Monasterio alto de San Juan de la Peña, que tanto recuerda la concen-tricidad, rota en espirales, del caparazón de un caracol. En todas ellas la parte es más importante que el todo y superior a él, y en esto hay que ver un signo posmoderno, pues el sentido y sensación del todo después de la revo-lución industrial y del triunfo del positivismo en el siglo XIX se perdió. De ahí que haya aquí una consciencia de esa pérdida, y también una como nostalgia del todo, que ahora casi ni se puede sentir ni ver.

Bérchez – a quien conozco desde los tiempos de nuestra ya lejana juventud en Salamanca– ha ido adquiriendo con el paso de los años un rostro –y diría mejor: un tipo de mi-rada– que me recuerda cada vez más a la del «Menipo» de Velázquez, al que tanto creo yo que se parece. Y esa mirada de soslayo y a medias entre la sabiduría, el escepticismo y la retranca es la que señorea tanto su prosa como su objetivo manierista, barroco y posmoderno con esa predilección por los claroscuros y las artísticas fabricaciones de la sombra. Se-guidor de Fray Luis de Granada en lo relativo al constante milagro de la luz no lo es menos de Tadao Ando y de Kahn, como su pormenorizado conocimiento de las ideas arquitec-tónicas de Caramuel lo ha llevado a conectar el experimen-talismo visual de éstas con las axonometrías en oblicuo de Peter Eisenmann y a investigar las posibilidades, más que de la morfología, de la sintaxis de las formas. Lo que a su vez

le ha conducido a reconsiderar la concepción arquitectónica de un pintor de raíz palladiana como El Greco con su patente *Kunstwollen*, voluntad de estilo, y su radical poética de la sombra, visible en el entablamento que «estalla en superficies antepuestas, con arquivtrabes, frisos, cornisas y frontones superiores» en los que quedan atomizadas las formas clásicas, y en el uso del capitel jónico de volutas angulares, que remite al capitel «alla michelangiotesca». Bérchez –como historiador del arte que es– reconoce fuentes e intertextos en todo cuanto mira, y eso enriquece tanto su condición de historiador como su creación como fotógrafo: fotógrafo *doc-tus*, es capaz de paladear como casi nadie antes el «suntuoso vestido clásico» que supo imponer a la catedral de Valencia el arquitecto Antonio Gilabert, autor de la iglesia de las Escuelas Pías de Valencia y de la de la Natividad de Turís, sabiendo reconocer y valorar también de paso las fotografías –de las primeras décadas del siglo XX– conservadas en el Archivo Mas y disfrutando en ellas «su peculiar estética baritada en gris enmohecido». Descripción casi azoriniana que Bérchez hace compatible con su interés por las «fachadas balconadas volcadas al patio» y «las columnas jónicas con volutas angulares» de las construcciones mexicanas de Tolsá, los «poderosos volúmenes prismáticos y rectangulares» de la Catedral de Jaén, descrita por él como una «vitola teatral», y la técnica del boceto en el caso de Calo Carratalá. Pero no solo los espacios cerrados centran y merecen su atención: también los abiertos como las instantáneas de paisajes y ciudades que atesora la colección de la Hispanic Society, que conserva las hechas por Charles Clifford, Jean Laurent, Luciem Levy y Emilio Beauchy, algunas de las cuales que debieron servir de información a Joaquín Sorolla para su *Visión de España*

como habían servido de inspiración a José Gutiérrez Solana, y en las que Bérchez admira la «espontánea paralización del movimiento», la congelación de un tiempo salvado por el objetivo de la cámara y la oportunidad de la visión, así como «una seductora literalidad óptica» y «tras el espectáculo del monumento, el testimonio de lo fortuito». Esas fotografías, junto con las reunidas por el Marqués de la Vega-Inclán y las realizadas por otros fotógrafos españoles y extranjeros, cuya amplia nómina Bérchez con cuidado recoge y detalla, le permiten esbozar no solo un catálogo e inventario erudito y completo de los más significativos de ellos desde mediados del siglo XIX sino comprender también que –como en el caso de Anna M. Christian– la fotografía puede ser un «testimonio visual» de los viajes, algo que él mismo hará suyo tanto en su *Photographica Ovidiana* como en su análisis de «la pasión por el boceto» en Calo Carratalá y sus apuntes y reflexiones sobre la pintura corográfica y de paisaje con todo cuanto tiene de paso «de la visión rectangular y acotada del objetivo a la amplitud ocular del horizonte». El ejemplo de Ruth Matilda Anderson adquiere para él una relevancia especial, pues advierte en la fotografía de ésta una «autobiografía escrita en la imagen», algo que él mismo incorporará, junto con las ideas de Italo Zannier, a su propia poética fotográfica.

Mención aparte exigen sus páginas e imágenes del Cabanyal visto como metáfora de «la Valencia finisecular moderna», sus recurrencias a las descripciones del mismo en las novelas de Blasco Ibáñez y al modo en que se convierten en escenografía en la pintura de Sorolla y de Navarro. Y otro tanto podríamos decir de la combinación en sus ojos, en su memoria y en su mente de las relaciones entre tres realidades artísticas tan distintas y diferentes como las que establece entre fo-

tografía, arquitectura y tauromaquia. También aquí Bérchez nos sorprende con su fascinante erudición, destacando momentos de la Fiesta captados por la cámara de Alvin Langdon Coburn y del húngaro Martin Munkácsi, deteniéndose en las fotografías taurinas del arquitecto José Antonio Coderch y ahondando en la producción fotográfica de tema taurino de Francesc Català-Roca, que narra «el movimiento horizontal y curvilíneo del toro» en contraste con la postura vertical del torero. Lo que –como indica Andrés Amorós, aquí citado– plantea un problema teórico al arte de la fotografía. Bérchez echa mano de sus amplios conocimientos para explicarlo y alude como solución a la rueda de *Las Hilanderas* de Velázquez y a la «geometría actuada» de Ortega y Gasset. Pero no se detiene ahí: llega hasta los aciertos del afamado crítico taurino Antonio Abad Ojuel al referirse a la fotografía taurina de Català-Roca, al contraponer la «figura plena» del torero a la «silueta esfumada» del toro, el fototoreo. A Bérchez le gusta explicar, contar, narrar y lo hace mezclando por igual datos, erudición y anécdotas, solazando tanto a su público lector como a su público visual. Prueba clara de ellos es su discurso de recepción como Académico Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos del fotógrafo José Alexandre, cronista plástico de la Valencia de los años ochenta del pasado siglo e hito del fotoperiodismo de la época, autor de instantáneas como *Cicciolina en la falla de Na Jordana*, *El Mossén y la mendiga en la procesión de la Virgen de los Desamparados* y *El gitano y la cabra equilibrista en el quicio de las calles de la Universidad y Comedias*, por ceñirnos a las que nuestro autor se refiere y comenta. En ellas Alexandre capta y reproduce «una escenografía coral espontánea»: la de la España de la Transición, que su fotografía salva e historiza.

Joaquín Bérchez –el fotógrafo y el historiador, el historiador y el fotógrafo: tanto monta, monta tanto– van aquí de consuno y están representados juntos y a la vez en una aleación perfecta de dos actividades complementarias y –en este caso– convergentes, que nos permiten gozar de un panorama mental muy poco usual y disfrutar de una prosa de gran riqueza verbal, escrita con decidida voluntad estilística y en la que ese doble público suyo, al que he aludido antes, encontrará un triple placer producido por las múltiples floraciones del lenguaje, que aquí no es solo el de la palabra sino también el de la imagen y, sobre todo, el de las relaciones entre uno y otro, que es lo que Joaquín Bérchez, maestro en el uso de ambos, consigue establecer en su constante y recíproco diálogo brillante y profundo. Para mí, que soy amigo desde hace muchos años, es un honor escribir estas líneas que este libro en modo alguno necesita, pero yo sí, ya que me ha permitido compartir su aventura intelectual y comprender que *Al compás del objetivo* es mucho más que una recopilación de estudios y ensayos: es el relato de su dedicación a la historia del arte y es también su autobiografía mental y visual. Y así –creo– es como debe leerse.

Universidad de Valencia, 28 de septiembre de 2019

NOTA DEL EDITOR

El presente volumen constituye una recopilación de diversos escritos de naturaleza reflexiva por parte de su autor, tanto de su experiencia con la fotografía como de su faceta de historiador de la arquitectura. A modo de pequeños ensayos, encontramos tanto transcripciones de conferencias como artículos extensos para revistas especializadas, colaboraciones en suplementos de prensa, reseñas bibliográficas o de exposiciones e incluso notas póstumas sobre personajes con los que Joaquín Bérchez mantuvo una fluida relación profesional e intelectual. Al pie de la página inicial de cada capítulo se señala la referencia bibliográfica de la publicación original del texto.

El autor de la mayor parte de las fotografías que se reproducen es el propio Joaquín Bérchez. Siempre que el título de una fotografía se señale en el texto con un asterisco (*) significa que se reproduce en la agenda de imágenes editada hacia la mitad de este libro.

FOTOGRAFIAR LA ARQUITECTURA HISTÓRICA

Comienzo estas divagaciones sobre la fotografía de arquitectura histórica atravesada por mi propia experiencia fotográfica, expresando un sentimiento encontrado, puesto que a la gratitud por intervenir en la Jornada, se entrevera una cierta incomodidad derivada de tener que referirme en primera persona a ella. Soy historiador y fotógrafo, pero aquí participo señalado por esta segunda faceta, y hablar, dirimir con palabras, sobre esa –para mí– aún extraña aleación entre historiador de la arquitectura y fotografía que fraguan en una actividad fotográfica, me produce un cierto recato a la vez que incertidumbre. La fotografía tiene mucho de autobiografía visual, lo sabemos muy bien los fotógrafos. Lo expresó con absoluta claridad Italo Zannier: es un test que revela mucho de su autor tanto en las elecciones, momentos, exaltaciones de fragmentos como en las exclusiones de nuestra mirada fotográfica.

IV Jornada de Arquitectura y Fotografía, ed. Iñaki Bergera, Institución Fernando el Católico, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2015.

Y tengo para mí que ese juicio corresponde a las miradas y juicios de otras personas. Nos ocurre con frecuencia cuando enseñamos a amigos de nuestro entorno fotografías que han empezado a convencernos y buscamos, aún inseguros, ya en sus miradas, ya en sus comentarios, un atisbo de ese singular poder seminal que creemos haber encontrado en nuestro acto fotográfico: esa capacidad especular y social que tienen algunas fotos de procrear otras visiones que no necesariamente tienen que coincidir con las nuestras. Como sucede también con esa sensación de altruismo o desprendimiento personal que nos embarga tras leer textos escritos sobre nuestras fotografías; personalmente en numerosas ocasiones he llegado a la conclusión de que esas fotos estaban ya poseídas por sus palabras, por sus miradas y reflexiones proyectadas sobre ellas, en definitiva, eran ya más suyas que mías.

Voy por lo tanto a ceñirme a reflexionar, comentar al modo de una tertulia amistosa, mi experiencia y asombro ante las intenciones o proceder que han rodeado esta aún inexplicable y gozosa actividad fotográfica centrada en buena parte en la arquitectura histórica. Vengo desde hace años incluyendo en los catálogos de exposiciones fotográficas, un currículo en donde los dos escuetos párrafos que preceden a la relación de exposiciones, fotolibros y artículos escritos sobre mi fotografía, se mantienen casi inalterables. En esas breves líneas aludo a que mi actividad fotográfica brota unida a mis estudios histórico-artísticos y a continuación reproduzco un párrafo en el que Antonio Bonet Correa, querido y respetado maestro, formula el interrogante de la fecha e instante de mi proceso de «reconversión» fotográfica, más bien –y cito directamente– «parece el producto de una reve-

lación fulminante, algo así como la conversión de San Pablo en el camino a Damasco», añadiendo a continuación como esa conversión paulina a la fotografía no anulaba la faceta o el contenido del historiador que soy. Bien, creo que si la he reproducido tanto debe de ser porque me he sentido cómodo con esa afirmación dual de mi fotografía y de mi condición de historiador de la arquitectura, ambigüedad que me gusta mantener hasta el extremo de que no deseo indagar dónde comienza una y dónde acaba otra.

Entrando en materia, hay dos fotografías –entre las que media más de medio siglo– que creo expresan dos hitos claves para comprender la rápida transición, el fulgurante camino recorrido por la fotografía de arquitectura en su búsqueda de una visión subjetiva proyectada sobre la apariencia documental del hecho arquitectónico. Una de ella es la famosa fotografía de Frederick H. Evans de la escalera de la catedral de Wells, titulada *Mar de escalones* del año 1903*. La otra, pertenece a Lucien Hervé, y nos ofrece una singular vista del Escorial, captada en el año 1959.

La de Evans –el culto librero inglés volcado en la fotografía–, nos presenta la escalera de la catedral de Wells con una valoración muy temprana de una visión subjetiva sobre la realidad documental de la arquitectura, puesto que se desentiende de un encuadre elevado que informe sobre los arcos apuntados de la puerta o de la prieta profusión de baquetones de sus paredes, para adoptar un punto de vista bajo y personal, creativo, de los escalones, los cuales cobran una decisiva presencia, que se realza a su vez por un uso intencionado de la luz para recalcar la intempestiva belleza visual del desbordamiento de los escalones, idea directriz de su foto. Su título y sus notas a dicha foto insistirían en esa línea al

describir la «bella curva de los escalones» como una gran ola a punto de romperse y mostrar su satisfacción por constituir uno de los logros más imaginativos que ha tenido la suerte de intentar. Este desplazamiento de significados, su consciente voluntad por aislar detalles de un contexto arquitectónico más amplio, el predominio de una subjetividad que abstrae y da énfasis a singulares elementos desde la estrategia fotográfica sobre una pretendida asepsia documental de la arquitectura, nos ayuda a comprender una de las sendas más sustantivas y a la vez fructíferas de la fotografía de arquitectura y, en particular, de la histórica. Nos pone en razón del camino emprendido por la fotografía de arquitectura en la que el objeto retratado de la misma es desde luego la arquitectura, pero no se basa en los argumentos disciplinares de la arquitectura en tanto sujeto neutro de representación y documentación gráfica.

La visión del Escorial* de Hervé lleva la premisa de la apropiación argumental de la arquitectura por parte del fotógrafo a su extremo más abismado. Se nos antoja una metáfora fotográfica de la no menos minimalista expresión de Le Corbusier, su amigo, acerca del Escorial: un rascacielos tumbado. La desintoxicación histórica del edificio alcanza su máxima abstracción, hasta el punto de transformarlo en otra cosa que, no obstante, abre nuevos diálogos con lo representado. Hervé, en su fotografía, muta el esencialismo arquitectónico del Escorial en esencialismo fotográfico. La desnudez aristada del lacónico clasicismo escorialense parece evocarse de un modo suprarreal en ese poderoso fragmento que es el ángulo lumínico sobreimpresionado del suelo, atrapado entre espesas y negras penumbras, en una secuencia fotográfica que ocupa el ochenta por cien de la foto, lanzando la mirada

a un horizonte alto donde contemplamos –desconcertados– el elevado valor contrapuntístico de la ristra de ventanas en acelerado escorzo de la fachada escurialense al Jardín de los Frailes y la Galería de Convalecientes. Sombras y luces, atributos sin duda de la arquitectura, encuentran en la fotografía de ésta una elocuencia inesperada, indiscutible.

Entre una y otra fotografía que he escogido a modo de ejemplos estelares, asistimos a esa cualidad activa de la fotografía de arquitectura que ya Nikolaus Pevsner o Gisèle Freund enunciaron como privilegio del fotógrafo: la de modificar la apariencia de la arquitectura o la de transformarla en otra cosa, la de hacernos descubrir en definitiva lo conocido bajo la nueva mirada que proporciona la estrategia fotográfica y la de quien se encuentra tras la cámara. Estas fotografías nos llevan a otra cuestión, como es la importancia de lo accesorio, de lo imprevisto que, como un fugaz juego de intercambios, muta el adjetivo en sustantivo y que ya sorprendió a los primeros fotógrafos. Iban buscando un buen encuadre de relevantes monumentos arquitectónicos (palacios, castillos, iglesias o monasterios) y tras su revelado advertían otras realidades en el ambiente cotidiano de los edificios, es decir, detalles en apariencia irrelevantes, no buscados por ellos.

Si he mencionado estos aspectos implícitos a la fotografía de arquitectura, es porque en los casi catorce años que llevo, de modo consciente, fotografiando arquitectura, me he topado, en muchas ocasiones de una manera aleatoria, con situaciones semejantes, con esas sugestivas coartadas propias del acto fotográfico. Y pienso que la fascinación que suscita el incesante desplazamiento de significados de la fotografía, o las posibilidades creativas de la comprensión del espacio, esto es, su aplastamiento bidimensional, o el

inusitado protagonismo de las sombras y texturas, o también la clarificación y acotamiento del fragmento, me ha ido calando cada vez más en el diálogo que yo podía confrontar con la arquitectura que fotografiaba. Y he de decir que ese descubrimiento de una nueva mirada sobre lo ya conocido que aporta la obra de bastantes fotógrafos, y de modo especial los citados, fue antes que nada un descubrimiento y una sorpresa para mí.

Algunas de esas constantes me han guiado en las diversas exposiciones, fotolibros y fotografías aisladas para portadas de revistas y libros que he realizado. Narrar la arquitectura con la fotografía ha ido depurando la escritura histórica que venía ejerciendo desde hace más de treinta años. Sin renunciar a la misma sí que he perseguido deslindar los cauces expresivos de la escritura y la imagen en la comprensión de la arquitectura, evitando la frecuente condición ilustrativa del texto escrito, otra constante en la historia de la fotografía. Pienso por ejemplo en ese hito de la fotografía española impresa que emprendieron Esther y Óscar Tusquets en la editorial Lumen con su colección *Palabra e Imagen*, algo que, he de confesarlo, siendo joven y aún con la inocencia de mi futuro fotográfico, atisbé con entusiasmo en el no menor hito de la historiografía del arte español (por entonces proclive a un uso subsidiario de la imagen), que supuso la *Andalucía Barroca* (1978) de Antonio Bonet Correa (texto) y Xavier Miserachs (fotografía). Y, también, no puedo dejar de mencionar en el campo de la narración fotográfica, escrita y gráfica de la arquitectura, mi temprano asombro por la *Roma barroca* (Bestetti, 1966) o el *Borromini* (Electa, 1967) de Paolo Portoghesi, libros ya destacados por Juan Antonio Ramírez en su *Ecosistema y explosión de las artes*

(Anagrama, 1994) por su «nueva visión» fotográfica de la arquitectura romana de los siglos XVII y XVIII, y por establecer con la imagen un discurso autónomo respecto a la narración del texto. El acercamiento fotográfico que Portoghesi hizo a la arquitectura barroca italiana, en particular a la de Borromini, partía de los presupuestos del arquitecto/fotógrafo, y proyectaba con un ojo nuevo recursos fotográficos herederos tanto del movimiento de la Nueva Visión (inverosímiles picados y contrapicados de los rascacielos neoyorquinos o de los silos de Chicago), como de los empleados por Gropius (inclinación de la cámara en aguda oblicuidad), sin olvidar el temprano ejemplo de Le Corbusier con su cámara de placas ICA Cupido, fotografiando el Panteón de Roma, sus luces y sus sombras arrojadas, o sobre todo cuando, en la temprana fecha de 1911, se aproximó a la fachada barroca de San Nicolás de Praga y extrajo un contrapicado muy cercano al muro del templo, explotando su insólita poética visual de curvas y contracurvas, algo –que yo sepa– inédito hasta entonces. Y no menos novedoso en Portoghesi fue también el montaje y diseño del libro al introducir en su *Borromini* secuencias temáticas de imágenes narradas al modo de las fotonovelas.

Los catálogos de exposiciones y libros que he realizado en estos años o las portadas de revistas y libros ajenos a las que he contribuido con fotos más resumen mi actividad fotográfica; actividad que ha estado alejada del ámbito de las galerías de arte, y sí, en cambio ha sido más proclive a manifestarse en exposiciones y libros fomentados por instituciones culturales y universidades, entre las que han predominado las Escuelas de Arquitectura, tanto de España como del extranjero.

Antes de revisar y comentar algunas de estas imágenes desde el argumento que origina esta intervención, deseo hacer una última aclaración. Tengo la convicción de que en mi personal acercamiento hacia la fotografía influye la irrupción de lo digital en el ámbito de mi docencia universitaria. Sé que existen detractores del *Power Point*, por más que pienso que esta crítica va dirigida más a su uso mecánico o adormecedor antes que a las múltiples posibilidades creativas y reflexivas en las relaciones que se pueden establecer entre las mismas imágenes. Como afirmaba Juan Antonio Ramírez, nuestra profesión, la del historiador del arte, tiene una vertiente clara en lo que vino a llamar método icónico-verbal, porque en efecto en nuestras clases dialogamos y reflexionamos en voz alta con la imagen, que en mi caso ha sido casi siempre la historia de la arquitectura. Esa aproximación al «paradigma docente» que el propio Ramírez atisbó en mis fotografías, como modo de leer y vivir la arquitectura, alejado de las rutinarias visiones fotográficas por lo general suministradas de manera aséptica en libros de la materia, reconozco que se acrecentó con el paso que hice de manera muy temprana del uso de diapositivas (siempre que podía propias) a la proyección con *PowerPoint*. Las posibilidades narrativas que ofrecía incluir varias imágenes en una sola proyección, con sus capacidades de contrastar, fusionar o establecer diálogos visuales entre ellas desde la reflexión arquitectónica, fue una de mis primeras sorpresas, allá por el año 2001, cuando aún las cámaras digitales estaban en pañales para un usuario no profesional. Recuerdo además cómo a medida que aumentaba en las imágenes su potencial visual y reflexivo al contrastarlas, se iba achicando, encogiendo el tiempo de mis comentarios, y me veía haciendo silencios al observar la mirada que los alumnos dirigían a esos dípti-

cos, polípticos muchas veces, optando por dejar que fuera el alumnado quien sacara sus propias reflexiones ante la posible elocuencia de los fragmentos confrontados.

Vino también y de modo inmediato la experimentación con las cámaras digitales, dejando atrás poco a poco la diapositiva y su posterior y lento tratamiento de escanearlas. Y de nuevo advertí la agilidad visual de su proceso. Poder obtener imágenes y en cuestión de unas horas, sin necesidad del paso demorado por el laboratorio, volcarlas al ordenador y a través de programas enderezar, fragmentar, perfeccionar el encuadre, con la memoria aún fresca de las circunstancias que rodearon su disparo, fue para mí un auténtico revulsivo. Tenía en definitiva los medios de producción fotográficos imprescindibles en mi ámbito cotidiano, y me atrevería a incluir en este repertorio de sorpresas nuevas e imprevistas el control del color, hasta entonces en manos del laboratorio fotográfico, sin duda uno de los avances más rotundos de la fotografía digital frente a la llamada analógica.

De todos los empeños fotográficos que he realizado, la exposición y catálogo que de algún modo me proporcionó una conciencia argumental y narrativa de la arquitectura desde la visión fotográfica, fue la que titulé *Proposiciones Arquitectónicas*, inaugurada en el Centro del Carmen de Valencia en el año 2006, y que luego emprendió un periplo por Italia (Vicenza, Spoleto) y diversas poblaciones de la Comunidad Valenciana para concluir en *Photoencuentros* (Murcia, 2009). Por circunstancias normales que ocurren en este tipo de empresas su realización se retrasó más de un año, y esta digamos venturosa demora me permitió madurar pacientemente un argumento que en el momento del encargo (era libre) solo lo barruntaba de manera imprecisa.

A través de sesenta y cinco fotografías, algunas de ellas realizadas en años anteriores, fui concibiendo la posibilidad de establecer un diálogo múltiple con obras de arquitectura afines a mi vertiente investigadora y docente en la universidad. Deliberadamente espigué en arquitecturas prestigiadas por la historia y en autores muy conocidos (Miguel Ángel, Palladio, Juan de Herrera, Bernini, Borromini, François Mansart, Soufflot o Ledoux), por lo tanto completamente saturadas de fotografías previas desde criterios muy diversos, y en las que quise hacer valer ese particular «privilegio del fotógrafo» por las coartadas de la fotografía al que ya me he referido, extrayendo argumentos fotográficos diversos a la arquitectura, ajenos a la visión codificada y académica. Dicho de otro modo, quería generar una nueva mirada y en cierta medida propia, sobre lo ya conocido, sin por ello abandonar la entidad arquitectónica e histórica de lo retratado. Fotografiar y narrar a través de estas fotografías un ayer de la arquitectura observado e impregnado desde mi presente es algo, presumo, que ha terminado por cuajar un modo de fotografiar. Algunas de las fotografías incluidas en *Proposiciones arquitectónicas*, las volví a reproducir, ampliando el repertorio a más de cien fotos, en *Arquitectura, placer de la mirada*, exposición y catálogo que realicé en el año 2009, con textos introductorios de Luis Fernández-Galiano y Miguel Falomir. Fueron exposiciones personales, desligadas de la narración fotográfica argumentada en torno a arquitectos o edificios y espacios públicos, algo que hice antes y después de ellas en una suerte de fotolibros, con textos unas veces propios, otras de autores amigos como Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, Fernando Marías, Arturo Zaragozá o Mercedes Gómez-Ferrer, sobre figuras como las de Pere Compte, Manuel Tolsá o

El Greco (en tanto arquitecto de retablos), o sobre conjuntos como la Plaza Mayor de Salamanca, la ciudad de La Antigua y los cercanos yacimientos mayas de Yaxhá, en la región de Petén (Guatemala), el Hospital Tavera de Toledo, La Seo de Xàtiva, el Colegio del Patriarca de Valencia, el barrio del Cabañal o la Lonja de Valencia, las *pedreiras* de Vila Viçosa (Portugal), entre otros. Una experiencia fotográfica de la que guardo un especial recuerdo fue la que tuve con el libro *Por la Historia de España*, en donde José Enrique Ruiz-Domènec y yo practicamos –él con sus textos, yo con la fotografía– un recorrido histórico a través de veinte capítulos, desde el pasado ibérico hasta la moderna industrialización española, en una particular y emocionante cita a ciegas emuladora de la experimentada editorialmente por *Palabra e Imagen*, solo que aquí el argumento era el histórico, el de la historia de España adherida a la arquitectura y su paisaje. Muchas de estas fotografías, y de otras tomadas al azar en el transcurso de estos encargos, nutrieron de modo más personal las exposiciones mencionadas o, también, la que hice hace dos años para Teruel Punto Photo, *Milhojas de historia*.

Dicho esto, el recorrido con el acontecer fotográfico en mi experiencia personal ha sido el de una continua sorpresa a la vez que un dejarme llevar por esa particular y extraña hibridación entre la arquitectura histórica y la fotografía. La fotografía ha ido alumbrando cada vez más mi visión de la arquitectura. Y aquí he de reconocer (y agradecer) el estímulo que ha supuesto y sigue suponiendo los comentarios y, sobre todo, los escritos de colegas y críticos, sin duda mucho mejor informados que yo en la historia y actualidad de la fotografía de arquitectura, al advertir en mis fotos matices peculiares en este singular contexto. Todo

lo cual, sospecho, me ha ayudado más que a descubrirme y argumentarme, a afianzar en mí lo que estaba produciendo en tanto que tras sus comentarios comprobaba cómo mis fotografías tenían capacidad de fertilizar reflexiones e interpretaciones en torno a ellas.

Al lado de esta visión de arquitecturas prestigiadas (que comentaré más adelante), también he mirado con la fotografía otras arquitecturas menos conocidas, que me seducían como historiador y de las cuales había escrito en ocasiones. Sin embargo, cuando las fotografié pronto percibí que su potencial visual con el artificio de la cámara cobraba una densidad distinta a la de la expresión escrita. Es lo que Antonio Bonet Correa, en el texto que escribió para el catálogo de *Proposiciones*, detectó como una predilección mía por rarezas y fragmentos de arquitectura realizados por artistas extravagantes. Bonet Correa conoce perfectamente esta propensión mía por los alardes de la estereotomía o por las obsesiones geométricas y deformadas de la arquitectura oblicua del tratadista barroco Juan Caramuel, y sentí en sus palabras una percepción nada académica, antes bien más inesperada y violenta en lo fotográfico que la que yo había entrevisto. Mencionó, por ejemplo, mi «irresistible atracción» por lo anómalo, y supo cifrar algunas fotografías con una exactitud insólita: «columnas que copulan» fueron las tres palabras empleadas para definir la foto que posiblemente fue la culpable de mi vuelco fotográfico, como es la fotografía (a la que siguió luego una serie) de las columnas salomónicas de la fachada de la iglesia de San Bartolomé en Benicarló (Castellón)*, algo que no escapó tampoco a Luis Fernández-Galiano al recoger sus palabras y añadir la frase «fiesta dionisiaca de la carne pétrea».

Como una de esas manchas de tinta del test de Rorschach, estas columnas, impregnadas por el erotismo óptico de sus piedras, se convertían en una insólita arquitectura de diván, susceptible de provocar múltiples argumentos, ajenos a las categorías religiosas con que quisieron caracterizarlas en el Barroco, y ahora, como si se tratase de una razonable vindicación histórica, volvían a recobrar por medio de la fotografía un intuido pasado histórico y mundano olvidado. «Estas columnas salomónicas –escribió con sagacidad Fernando Marías– se han transformado ahora en columnas danzantes, casi contorsionistas, de bacantes entrelazadas que bailan emparejadas siguiendo una suerte de liturgia primitiva, de una coreografía griega para un número dual..., más propias del culto dionisiaco de las mujeres helenísticas que debió de haberlas justificado en el pasado».

Otras miradas pusieron en valor otras percepciones, expresión una vez más de la sorpresiva capacidad de la fotografía para procrear sensibilidades diversas, como la que escribió con su placentera prosa Pilar Pedraza: «columnas salomónicas preñadas, dulces como grupas, como si sus fustes se movieran intentando digerir grandes panes que hubiesen tragado». Creo que pocas fotos mías han volado tanto y, desde luego, encontró su marco más adecuado, no sin cierto aire de provocación académica, cuando Fernando Marías y Guido Beltramini la llevaron a la «copertina» de la prestigiosa revista de arquitectura *Annali di Architettura**, del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio de Vicenza. Fue también algo así como la piedra de toque de mi despertar a la fotografía, a sus estrategias.

La posterior consciencia de la fragmentación que logré a través del encuadre de las torsiones de los fustes obviando los

capiteles, la sorpresa ante el inmediato giro de significados provocado por la comprensión bidimensional del espacio a través del teleobjetivo –comprensión que, como escribiría Italo Zannier en el catálogo, permitía su reapertura «como un fuelle por el lector de la misma fotografía»–, debieron de abrir, también a mí, los ojos a las potencialidades creativas que ofrecía el objetivo fotográfico. Y en esa línea he de situar numerosas fotografías de fragmentos elocuentes de las mismas columnas como las tituladas *La piedra de la vida**, puesta en diálogo con otra fotografía de columnas salomónicas, *La piedra de la muerte**, de la iglesia de Vinaroz. En ellas la vulnerabilidad de la piedra con sus cicatrices y huellas del tiempo, visibles en grietas y fracturas remendadas de columnas cobraban una suerte de antropomorfización arquitectónica.

Ensimismar con la fotografía detalles de piedra, mármol, estuco o madera, de la arquitectura del pasado, exprimiéndolos en sus luces y colores, comenzó a cobrar en mí una dimensión inédita. Jaime Siles, al que debo enjundiosos escritos y reflexiones sobre este aspecto de mi fotografía, comentó esa particular huida del objeto presente que facilitaba pensar en algo nuevo y distinto, en la vida propia de la metáfora que él veía en estas fotos de fragmentos. Y sí, he de reconocer que en algunas fotos esa proclividad por buscar la vitalidad de la metáfora la he reforzado incluso en los títulos, como la que titulé *Yo fui primero**, donde la acotación de la famosa columna de fuste arborescente de Bramante en el cortile de la Canonica de S. Ambrosio de Milán, con el caulículo y cimacio de su capitel hendido en el lateral, roto, del muro de pilastras, sin duda debido a una torpe y posterior intervención en el claustro, me pareció una metáfora irónica del origen leñoso del orden columnario clásico según la tra-

dición vitruviana, ejerciendo de paso otro particular ajuste de cuentas fotográfico. Con dicho título, *Ajuste de cuentas**, pretendí dar razón fotográfica en un tono mordaz a las fobias propias de las mentalidades clásicas con respecto al denostado pasado gótico, al sorprender –aprisionado– en las rejas de los cristales de una ventana de la Casa de las Conchas de Salamanca, pletórica de baquetones y molduras flamígeras, el nítido reflejo de un pulcro capitel compuesto de la fachada de la Clerecía, otra obra maestra, pero esta vez del clasicismo del siglo XVII salmantino.

Del mismo modo, el poder del fragmento y su elocuencia los experimenté en fotos que sorprendían por su arbitrariedad y a la vez impredecible modernidad compositiva. *La intimidad del ángulo**, una en apariencia extravagante voluta poligonal de la fachada del monasterio alto de San Juan de la Peña (Huesca), no hacía sino poner ante nuestros ojos, desprovisto de elementos accesorios, uno de los axiomas de la geometría oblicua y rectilínea del tratadista Caramuel aplicada al prolijo diseño de la espiral, máximas que cristalizaron de un modo silente en numerosos monumentos de nuestro barroco hispánico y al que la historiografía de la arquitectura española había prestado escasa atención. Creedme si os confieso que de haber escrito un artículo especializado sobre este mismo detalle, su conocimiento y a la vez disfrute, habría quedado circunscrito a un grupo restringido de especialistas, y para mi sorpresa esta foto fue elegida para portadas de revistas de arquitectura y carteles de mis exposiciones. Sin duda, el poder del detalle, como ha recordado recientemente Miguel Falomir, es un generador de sorpresas, de descubrimientos insospechados, por lo general imperceptible a nuestra mirada apremiante e intranquila, y en

estas fotografías de fragmentos intuí esa emoción que ya en los albores de la fotografía fascinaba a personalidades de la entidad de John Ruskin ante los primeros daguerrotipos de los palacios venecianos, sorprendido por la nitidez y belleza «inigualable» de las grietas de sus enlucidos, percibidos de un modo premonitorio antes por el objetivo que por el ojo.

Fotografías mías como la de esa fracción del vestíbulo de la Biblioteca Laurenciana de Florencia de Miguel Ángel que hice en el año 2006 y que titulé *Corcheas**, o la del famoso motivo palladiano del arco adintelado situado en una de las esquinas de la Basílica de Vicenza (*Variaciones sobre un tema de Palladio*)* realizado un año antes, pueden explicar esa búsqueda de argumentos fotográficos que propicien desde las coartadas de la cámara una nueva mirada, a ser posible propia, sobre prestigiadas arquitecturas históricas. Por una cuestión azarosa, pude estar en el interior del vestíbulo de la Biblioteca Laurenziana casi una hora, fuera del trajín turístico y sin los incómodos cordoncillos de separación del público (había obras de restauración en la biblioteca y estaba cerrada). No tenía una idea preconcebida y se cruzaban en mi memoria las múltiples fotografías de una obra que había admirado, estudiado y explicado en mis clases. Recordaba especialmente las rigurosas y magníficas fotos, muy académicas de encuadre y palpitantes de luminosidad controlada, realizadas por Gabriele Basilico para el libro de Giulio Carlo Argan *Miguel Ángel arquitecto* (Electa, 1990). Tardé bastantes minutos en hacerme con el espacio casi en penumbras de la escalera desde la fotografía, no era fácil arrancar argumentos, emociones visuales a una obra ya de por sí concebida por la desbordante emocionalidad plástica de Miguel Ángel. Estaba en lo alto, con la sensación de pisar una escultura gi-

gantesca, y me incliné sobre uno de los lados del tramo central, ese en el que la línea convexa de los peldaños se quiebra y recurva en una suerte de caracolillos. Fui consciente en esos instantes de que podía estar obteniendo formas, composiciones originales y ajenas a las percibidas por el ojo. Cobraba expresión ese valor metonímico de registros a veces subsidiarios por el que me siento atraído y que me incita a exprimirlos por nuevos derroteros visuales. Tuve la percepción de estar ante ese peculiar rabillo unido a un óvalo de la corchea, ante la imagen de una partitura musical. Ese día no hice más fotos. Por la tarde, tras trabajarla en el portátil se la envié por *email* a algunos amigos, que me confirmaron su extrañeza y compartieron conmigo esa entrevista impronta gráfica musical que desprendía.

Con el motivo del arco adintelado –el llamado «motivo palladiano»– de la Basílica de Vicenza de Andrea Palladio, me enfrentaba igualmente a una las imágenes más frecuentadas por la fotografía de la historia de la arquitectura no solo del Renacimiento, también del Barroco, el Neoclasicismo y, no digamos, del Movimiento Moderno. Sacar partido fotográfico a Palladio en la hiperfotografiada y dibujada Basílica de Vicenza no fue tarea fácil, sobre todo sabiendo que la exposición en la que debía figurar (*Proposiciones arquitectónicas*) iba a recalar en el Museo Palladio de la misma Vicenza. De entre las numerosas fotos que disparé logré este fragmento de la solución ideada por Palladio para las esquinas del particular manto clásico con el que envolvía la estructura medieval, donde los espacios adintelados de las columnas menores se estiran y contraen de un modo heterodoxo, pero a la vez lícito para jugar con el ilusionismo óptico corrector de su percepción esquinada, logrando mantener la propor-

ción modular y clásica de sus arcos, algo prácticamente inapreciable por y desde la altura del ojo humano. Busqué un punto de vista elevado desde el tejado de un restaurante que me permitía una visión frontal razonablemente imposible en el momento de su construcción, y realicé la toma aprovechando el delirio de luz solar propia del mediodía que inundaba la fachada. Y es así como pude «cazar» esta singular taxidermia palladiana, con sus porciones ingravidas de arcos, óculos, columnas, dinteles y entablamentos, sumergidos en una negra penumbra.

La impredecible captura de motivos o sucesos arquitectónicos que se nos presenta de modo inopinado ante el objetivo es algo recurrente en quien se enfrenta a la fotografía de arquitectura. Me ha ocurrido con frecuencia y la fotografía que titulé *Brindis barroco* * es un ejemplo de ello. Estaba subido en la terraza del MUNAL para fotografiar la vista frontal del Colegio de Minería de México para la exposición sobre Manuel Tolsá, cuando me encontré en una visión lateral con estas torres y cúpulas inclinadas y cruzadas de las iglesias barrocas de la Santa Veracruz y de Juan de Dios de México D.F. Mi posición encumbrada y el aplastamiento bidimensional aportado por el teleobjetivo contribuyeron a cifrar en un fagonazo esa inestabilidad de los templos novohispanos derivada de su frágil y movedizo asentamiento en el suelo lodoso mexicano, algo que ya había tenido ocasión de estudiar pero no de fotografiar de modo convincente. Casualidades de la fotografía, al fondo de la Avenida Hidalgo lucían, enhiestos, los edificios de época contemporánea con cimentaciones más firmes, que hincan en el subsuelo endurecido, en el tepetate. El adusto recordatorio del prominente anuncio de Coca-Cola en lo alto de uno de ellos, con el eco de sus

eslóganes, parecía interponerse a la alegría achispada de las torres. Se me antojó que había capturado una paráfrasis fotográfica de la observación de André Breton sobre México: el país surrealista por naturaleza.

Abrir interrogantes en la mirada sobre la arquitectura que damos por conocida, sin olvidar introducir un juicio crítico o histórico desde la fotografía se me ha planteado en numerosos momentos. En la fotografía *Carril bici al cielo** capté la famosa fachada de la catedral de Vigevano (Pavía, Italia) de finales del siglo XVII. De complejo trazado elíptico, fue proyectada por el ya mencionado tratadista español Juan Caramuel, a la sazón obispo de la sede. Para proporcionar la irregular composición trapezoidal de la plaza, en particular en el lado que la precedía, Caramuel compuso una ingeniosa y extrovertida fachada de sección elíptica cuyas portadas con arcos facilitaban accesos tanto a las naves de la estructura anterior catedralicia como a la calle lateral. Desde la plaza el acceso a esta calle enmarcado por una puerta más de la fachada se ofrecía a la mirada como una nave lateral, desprejuiciadamente abierta, al aire libre. Argumentar desde la fotografía esta insólita composición que el propio Caramuel se ufano en su tratado de estar volcando en ella los principios de su arquitectura oblicua, me llevó a esperar pacientemente el discurrir de los ciclistas que atravesaban la puerta laica del templo a la calle. La fotografía tiene mucho de presencias sustraídas, de ausencias y silencios que nos hacen interrogar la imagen, también la de la arquitectura y, en este caso, el modo de evidenciar el ingenio de Caramuel se me antojó que podía sugerirse sustrayendo a la mirada la puerta a la calle del templo, y testimoniar el espectáculo de su ocurrencia arquitectónica con otra de índole fotográfico: la del instante

en el que una veloz ciclista accede de modo inesperado no a la calle sino al espacio sacro del templo.

Recursos similares he empleado en numerosas fotografías de monumentos históricos, aprovechando el papel activo y argumental de figurantes la mayoría de las veces casuales, otras dispuestos por mí. En *Ledoux colonial** al fotografiar la famosa obra de Claude-Nicolas Ledoux, la rotonda de La Villette en las afueras de París, en el año 2005, la figura de un emigrante africano, con su colorinista vestido de seda, sorprendido en su discurrir dominical y caminando de manera inadvertida ante el plano oblicuo de los poderosos pilares neoclásicos de la fachada de uno de los monumentos más simbólicos de la arquitectura ilustrada, nos introduce en la cotidianeidad de lo histórico, en esos imprevistos mañanas de la arquitectura. Un poco al modo de un *paparazzi* de la historia me he visto poniendo en valor los diversos usos y geografías cambiantes de los monumentos y sus habitantes. Quizás la foto que mejor resume esta actitud y que tuvo su origen en la campaña fotográfica que emprendí para el libro *Por la Historia de España*, fue esta que luego titulé *Historieja mosaica**, donde el escenario histórico y el figurante parece permutarse en porvenires de apariencias diversas. Así, entre los juegos columnarios del interior de la Mezquita-Catedral de Córdoba a primeras horas de la mañana, en horas de oficio religioso y antes de la aparición de turistas, pude sorprender el fluir cotidiano de un canónigo con su hábito coral sorteando columnas y arcos de herradura bícromos de la mezquita que fue ícono del poder de los Omeyas, convertida más tarde en catedral cristiana, sin por ello dejar de admirar un pasado que quisieron comprender en un tiempo más amplio, bíblico y mosaico.

En el transcurrir de estas empresas fotográficas sobre arquitectos o edificios históricos me he visto sorprendido por estos «instantes decisivos» que captan de un solo disparo fotográfico el clímax del tiempo y lugar del edificio histórico, al yuxtaponer realidades rotundas, significados múltiples, esclarecedores plano y contraplano. Me ha ocurrido en geografías y edificios históricos muy diversos, como esa ironía fotográfica (*La hora del café*) que me facilitó la inagotable caja de sorpresas que es la comprensión bidimensional al retratar a un indolente guarda, encargado de custodiar las ruinas de la catedral de La Antigua (Guatemala), preparando su café y con la inmediata escenografía de descabaladas cornisas y pilares casi clavada en su espalda. Volví a repetir esa indiferencia cotidiana con la que transitamos por bizarrías constructivas del pasado, al margen ya de su antropología arquitectónica, en *Hurtos matemáticos**, con dos mujeres conversando y subiendo la escalera de la Casa Mercader de Barcelona, del siglo XVIII, inmersas en el particular misterio gravitatorio de la osadía estereotómica y matemática de esos arcos y columnas troceadas y pendientes en el aire, en acusada inclinación oblicua. O esa vista del interior de la iglesia del Hospital Tavera de Toledo, de finales del siglo XVI, tomada desde el ándito de su compleja e innovadora cúpula, en la que irrumpe con una normalidad cotidiana, no sin cierta apostura murillesca, una restauradora y que nos habla de la insólita habitabilidad de ese encumbrado espacio. No en balde la titulé *La inquilina de la cúpula*.

Se agota el tiempo, y desearía concluir este apretado repaso por la fotografía de arquitectura histórica desde mi experiencia fotográfica y en similar línea argumental a la empleada con las fotos ya comentadas, aludiendo, a modo de

colofón, a la foto que titulé *La abominación de la desolación** y que para mí fue una de las fotos más complejas que hice de la serie sobre la figura del arquitecto Manuel Tolsá en México. Quería sacar una foto de la totalidad de la fachada principal del Colegio de Minería, ese gran palacio de las ciencias de minería, primero en su género de toda la cultura occidental. Eran ya los días finales de mi estancia en México, y pacientemente aguardé en uno de los restaurantes cercanos con vista al palacio el momento oportuno de disparar la foto. Había observado la presencia por sus alrededores de un chamán veracruzano (eso me comentaron luego) y probé durante horas la posibilidad de sacarlo en la foto, a modo de figurante, disparé varias fotografías con teleobjetivo, aunque no tuve la convicción de haberlas logrado. Una vez de regreso en Valencia, al revisar las fotos, me quedé gratamente perplejo por el efecto *blow up* conseguido. A las puertas del mismo palacio o colegio, símbolo de los ideales reformistas de la Ilustración, con su potente despliegue de columnas, arcos y frontón, pleno de primores y anhelos clásicos, había captado el momento en el que el chamán impone sus manos sanadoras a un joven enfermo reclinado, acompañado por una esperanzada madre o esposa. También captaba la presencia, movida, del peculiar taxi mexicano, el emblemático *Volkswagen* conocido como «escarabajo», que solo unos años después fue retirado de la circulación. Más que evocarme ese sueño de la razón de Goya, esta inesperada confrontación entre los ideales ilustrados que retrataba y los de la invocación a los espíritus invisibles o al trance visionario para sanar enfermedades, me devolvía al México actual, al de sus fusiones y estratos culturales tan heterogéneos. Y como el fotógrafo de la película de Antonioni, me enfrentaba

ya desde la distancia, en Valencia, con esta imagen –hija del azar– al enigma de la propia fotografía: la sorpresa ante la diversidad y, a la vez, misterio de lo real, con sus infinitas referencias, la mayoría de ellas invisibles al ojo del propio fotógrafo, y sí, por el contrario, abiertas –gracias al objetivo fotográfico– a múltiples miradas, a un infatigable, en definitiva, porvenir sin límites.

GEOMETRÍAS PROYECTADAS

La arquitectura como fábrica de sombras

Atributo de la naturaleza asociado a la esencia de la propia arquitectura, la sombra ha proporcionado grandes momentos estelares a la arquitectura. Con una actualidad similar al hecho arquitectónico mismo, la pasión por la sombra y su corolario, la luz, con su sublime liturgia de las penumbras, ha embargado a arquitectos hasta el extremo de convertirla en piedra de toque de su producción. Las sombras con sus calidades de claroscuro suministran un generoso a la vez que exigente fondo de armario al arquitecto de ayer y de hoy: dibujan planos escalonados, exaltan volúmenes primarios, violan la asepsia de muros y bóvedas o infunden una abstracta ingravidez a cúpulas y techos. Como en el templo griego reposado sobre rocas de Martin Heidegger, las sombras aportan rostro a la arquitectura y ayudan a hacer visible el invisible espacio del aire. Siempre están ahí, recordando

Arquitectura Viva, núm. 124, 2009.

al arquitecto, implacables, la condición de artificio de su obra, la posibilidad de ser tomada o incomodada desde la pasividad de una gracia de la naturaleza o, por el contrario, la de ser poseída y fecundada como propiedad artística de la obra arquitectónica. Porque, en efecto, el acto supremo de «fabricar sombras» –expresado con una naturalidad inaudita por Le Corbusier en su *Modulor*– se erige en privilegio de la arquitectura y, por descontado, del artificio humano, el que permite una poética de la misma, ya sea con *brise-soleil* y cajas de luz, cúpulas y linternas, tramos proyectantes y rehundimientos curvos del muro. Luces y sombras también como carencia, tal y como la descubriera Mies van der Rohe en sus experimentos con maquetas para los rascacielos de vidrio (lo importante –escribía en 1922– no era «el efecto producido por la luz y las sombras, sino el rico juego de reflejos lumínicos»). El espectáculo arquitectónico de las luces filtradas por el óculo abierto al cielo del Panteón de Roma –el auténtico libro de la arquitectura, para Miguel Ángel–, suspendería el ánimo a las generaciones de arquitectos modernos: un joven Le Corbusier en 1911 narró premonitoriamente con su cámara fotográfica Cupido las violentas sombras de sus casetones; «casi te cortan como un cuchillo», exclamaría con elocuente vehemencia Louis Kahn ante la presencia de sus luces; o «es eterna» medita Tadao Ando ante «la calidad de la luz que entra por el centro de la cubierta».

Miguel Ángel, al liberar la columna clásica de su tradicional percepción como elemento sustentante y dramatizar sus perfiles con el juego inducido de luces y sombras, proporcionó uno de los momentos más fecundos a la cultura arquitectónica de la época clásica. El interior del vestíbulo de la biblioteca Laurenziana, gozado en su luz natural, con los

órdenes clásicos embebidos y modelados por las penumbras almacenadas en los penetrantes intersticios del muro, fue todo un acontecimiento para las generaciones de arquitectos de los siglos XVII y XVIII, y también para los contemporáneos del siglo XX («ese gran momento de la arquitectura en el que las columnas brotan en el espacio», Louis Kahn). Facilitó un abierto corpus de argumentos compositivos.

Pietro da Cortona, por ejemplo, dejó en la fachada de Santa Maria della Pace (1656-57) de Roma uno de los alegatos más sutiles en la concepción tenebrista de la gramática clásica. Cortona desestructuró la tipificada fachada romana —a la manera vignolesca del *Gesú*— en múltiples imágenes, producto de su obsesivo empeño por concebir la arquitectura en permanente experimentación con la incidencia de los rayos reflejos solares, con el pórtico convexo a modo de pronaos volcado a la plaza, atrapado entre el esplendor lumínico exterior y la negra opacidad interna, o con su segundo cuerpo de un geometrismo muy abstracto, con sobreimpresionados tímpanos inscritos, bañados en una luminosidad que da cualidad activa a la espesa oscuridad. A España llegaron tempranamente estos recursos barrocos de operar con las sombras en libre diálogo con la gramática clásica. Alcanzó a retablos y fachadas tanto de la península como de ultramar, mostrando todo el misterioso juego de formas clásicas, ahora contemplado bien en la penumbra de los templos o iluminado en la artificiosidad de las velas, con una dirección de abajo arriba, bien en diálogo con los rayos reflejos solares, en perpetua y cambiante vibración luminosa. Acaso el ejemplo más abstracto y radical, de una intempestiva belleza, sea el que Alonso Cano, pintor y escultor, propició en la fachada de la catedral de Granada (1667). Allí, las penumbras vistas

en oblicuo y en un día intensamente soleado, se amasan entre los pilares y los transforman, con un elevado valor contrapuntístico, en ligeras luces tensadas.

La lección de las sombras arrojadas sobre los órdenes arquitectónicos, unida a los modos compositivos de porte miguelangelesco, conocería en el lejano ámbito virreinal de Nueva España, y en particular en el Colegio de Minería de México, una brillante coda. Su arquitecto, el escultor Manuel Tolsá, que debió conocer de primera mano la preparación de la edición española del libro de Claude Mathieu Delagardette, *Leçons élémentaires des Ombres dans l'Architecture* (1786), alojó entre salientes tramos del muro exhibicionistas columnas de vivas acanaladuras, intensamente bañadas por luces soleadas o grises, atentas a las mutaciones luminosas de las horas y las estaciones.

Provocar sombras y luces, fabricarlas, ha sido uno de los privilegios del acto arquitectónico. Fue, desde luego, uno de los empeños más destacados de la cultura arquitectónica barroca. Tragaluces en lo alto de capillas, facultando focos de luz natural y tamizadas sombras estuvieron en la base del famoso *bel composto* berniniano, tanto en la Capilla Cornaro de la iglesia de Santa María Victoria (1647-52) como en la Catedral de San Pedro (1657-66) de la Basílica del Vaticano. Sombras teatralizadas, dando énfasis escenográfico y rítmico al orden columnario, entre alternantes focos de luz lateral, dominan el interior de la iglesia de Santa Maria in Campitelli de Roma (1656-65), de Carlo Rainaldi. Las perspectivas aceleradas de obras tan emblemáticas como la Galería columnada del Palacio Spada en Roma (hacia 1635) de Borromini, o de la posterior y espectacular Scala Regia (1663) del Vaticano de Bernini, deben en buena medida su efectismo

visual a los controlados focos de luz laterales abiertos entre tramos oscurecidos de sus bóvedas. Pero donde el control de la luz y de las sombras alcanzó densidad arquitectónica fue en la concepción de la cúpula de doble casco con arranque común, con o sin linterna entre ambas, puesta al servicio de almacenar, dosificar y transmitir luces y tamizadas sombras. Con un origen en el proyecto de Miguel Ángel para la cúpula vaticana, a él se acercaron los más importantes artífices de la cultura arquitectónica de los siglos XVII al XVIII y aún XIX hasta la generalización de la luz eléctrica. Giacomo del Duca, Orazio Grassi, los Mansart, Guarini, Wren, Soufflot, Vicente Acero, entre otros, proyectaron o construyeron este tipo de cúpula, sin duda una de las más altas cimas de la arquitectura de la época moderna. En la iglesia de los Inválidos de París (1676-91), por ejemplo, Jules Hardouin-Mansart elevó una cúpula de doble casco con arranque común: al interior de casco esférico truncado con una amplia embocadura cenital; la externa más elevada y de desarrollo parabólico, perforada por potentes ojos de buey que aportaban en su base chorros de luz que se almacenaban en la cámara de luz, oculta entre ambas cúpulas. Daba tridimensionalidad de este modo a un espacio escénico, aéreo, ingravido, pleno de luminosidad controlada, fabricado además en términos de composición y de ciencia constructiva, a escala monumental y con gran atrevimiento técnico, algo que por esas mismas fechas estaba en boga no solo en tratados de perspectiva sino también en ámbitos artísticos y teatrales.

Una poética radical de la sombra, de la oscuridad, como atributo sustantivo de la arquitectura, que otorga un poderoso valor metonímico a la sombra, surge a finales del siglo XVIII, asociada a los ideales de la Revolución Francesa. Los

ideales de una arquitectura de formas básicas, negadora de la ornamentación, con una monumentalidad clasicista de volúmenes geométricos puros, casi abstractos, acorde con la Razón y la Naturaleza, impregnan los diseños y los escritos arquitectónicos de Etienne-Louis Boullée (1728-99) y Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). La definición de los cuerpos geométricos (cubos, esferas, pirámides) bajo la luz, mejor, la sombra, ayudada por un dibujo de espesas sombras arrojadas, adquirió una formulación exaltada, obsesiva en su obra. Boullée tuvo el arrebato de hacer consistir en sí misma la sombra como eje primordial de la concepción arquitectónica y, a la vez que reivindicó el mérito de descubrir una arquitectura de las sombras, no dudó en afirmar, casi con la misma contundencia de Le Corbusier siglo y medio más tarde, que «el arte de conmover por los efectos de la luz pertenece a la arquitectura».

Los arquitectos del Movimiento Moderno otorgaron futuro y *status* histórico a este episodio de la cultura arquitectónica, tan abocado al esencialismo de las sombras. La luz y las sombras en su formulación más natural, con carácter tridimensional y fabricado, dominan, en particular *ars combinatoria*, a los principales exponentes de la arquitectura contemporánea (Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Erich Mendelsohn, Alvar Aalto, Louis Kahn). Le Corbusier formuló en su *Vers une architecture* (1923) la ya célebre definición de la arquitectura: «es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz. Nuestros ojos están hechos para ver las formas bajo la luz: las sombras y los claros revelan las formas». Creó una personal constelación de sombras y luces vitalizada por el nuevo orden arquitectónico, por su incon-

dicional «espíritu de la época». El versátil *brise-soleil*, tanto de la Unidad de Habitación de Marsella, como del convento de La Tourette, del Palacio de Justicia, Secretariado y Asamblea de Chandigarh, o del Centro Carpenter para las Artes Visuales en Cambridge, dotado de una funcionalidad climática, también filtra luces, actúa de contenedor de sombras abstractas y cambiantes, «fabrica sombra». Los tragaluces –«cañones de luz»– cilíndricos y triangulares, inclinados y colorinistas del convento de La Tourette; la rejilla lumínica, con sus naturales sombras rasantes, alojada entre el muro y la cubierta bulbosa de la Capilla de Notre-Dame-du-Haut en Ronchamp; o la misma caja de luz de su interior, con su fugaz liturgia de la oscuridad propia de una sala de cine, nos transportan al ámbito originario de la arquitectura y de su insaciable creación de sombras. Acaso ninguna forma arquitectónica exprese mejor su personal ensamblaje de temas antiguos con medios expresivos nuevos que el embudo hiperboloide de la Asamblea de Chandigarh, esa atrevida monumentalización conceptual y abstracta en hormigón de la tradicional cúpula. «Este sombrero –comentaría el propio Le Corbusier– va a convertirse en un laboratorio de física, equipado para asegurar el juego de luces y sombras».

No obstante, el alcaloide de las sombras arquitectónicas estaba aún por llegar. La personalidad, los escritos, los dibujos y acuarelas y la obra construida de Louis Kahn se entrecruzan de tal modo en torno a la sombra, a la oscuridad, que hacen que cualquier experiencia anterior parezca tentativa. Sombra del árbol protectora de las conversaciones entre el maestro y el discípulo como matriz originaria de la arquitectura, sombras negras, luces blancas, columnas como fabricantes de luz, arquitectura como luz consumida, son algunas

de sus meditadas expresiones que hallan una equivalencia absoluta con la obra realizada. Las bóvedas de hormigón seccionadas, abiertas en lo alto por una frágil y rectilínea rendija, arrojando controladas luces naturales (Museo de Arte Kimbell, Fort Worth, Texas); los solemnes y alargados cuerpos prismáticos, embebidos y recortados por espesas sombras (Laboratorios Alfred Newton Richards, Filadelfia); los bloques de lados oblicuos, configurando una inmensa bambalina de hormigón abierta a dramáticas sombras y abocada a un mar arcádico (Instituto Jonas Salk, La Jolla, California); o sus techos ingravidos, de flotantes geometrías planas o aristadas, interpuestos a contraluz como signos míticos de la oscuridad entre aturdidores chorros de luz (Galería de Arte de la Universidad de Yale o, sobre todo, la Asamblea Nacional en Dhaka, Bangladesh), no hacen sino corroborar esa vehemencia arcaica, esa sobrecogedora poética de las sombras que hace que podamos gozarla desde la reflexión de la arquitectura toda. Nadie ha expresado mejor su viaje iniciático hacia la oscuridad arquitectónica que Tadao Ando, discípulo radical de las sombras de Kahn, a propósito de sus obras en Ahmedabad (India) o en Dhaka: «su evolución parece partir de la luz a la oscuridad... en esas obras buscó la oscuridad y la llevó al extremo».

TRATADÍSTICA OBLICUA

Figuring Caramuel

El libro *Juan Caramuel y la probable arquitectura* (Centro de Estudio Europa Hispánica, Madrid, 2014) de Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas, trae a la actualidad el pensamiento arquitectónico del español Juan Caramuel Lobkowitz (Madrid, 1606–Vigevano, 1682), fecundo polígrafo, teólogo y admirado matemático partidario de la Nueva Ciencia desde su probabilismo filosófico, un probabilismo que plasmó en su *Architectura civil, recta y obliqua...* (Vigevano, 1678), sin duda el más ambicioso tratado de arquitectura hasta entonces escrito en lengua española.

Arquitectura Viva, núm. 202, 2018.

Hombre de su tiempo, incansable y reflexivo *homo viator* por tierras europeas –Países Bajos, Palatinado renano, corte imperial de Praga y Viena, y sobre todo, Italia, especialmente la Roma papal–; español fuera de España que hace juiciosa la distancia, Caramuel discurre la disciplina arquitectónica desde las inquietudes culturales de su siglo. Como previene Fernández-Santos ante la posible «erudición invasiva» del tratado, la arquitectura no fue para Caramuel un asunto más entre las muy diversas disciplinas que trabajó en vida, y es a esa meditada trama argumental –la *forma mentis* del tratadista–, hacia donde nos dirige el análisis del ideario arquitectónico de Caramuel.

Desfila por él, entre otros numerosos temas, una concepción de la arquitectura tributaria de una teología especulativa de sesgo biblista, e influida por los nuevos hábitos de la ciencia. El autor narra la fascinación de Caramuel por la estereotomía razonada en «científicos cánones», elevando al Escorial a paradigma arquitectónico moderno («*summa architectonica* en piedra»). Con un radical concepto moderno del lenguaje clásico –contrario a mantener intacta la autoridad de Vitruvio o a la declinación de los órdenes elaborada en el Renacimiento–, Caramuel amplía, desde el marco aristotélico, el corpus de órdenes arquitectónicos incorporando a los cinco órdenes sancionados por el canon clásico otros nuevos, entre ellos el mosaico.

La gestación teórica de la arquitectura oblicua que, junto a la recta, da título al tratado de Caramuel, configuró un singular idiolecto en la cultura del Barroco. La extraña expresión geométrica de lo oblicuo llevada al lenguaje de los órdenes y, por extensión, a la morfología de la arquitectura clásica, mediante plantas y superficies curvas o rectilíneas,

sería una de los temas claves de su tratado. En los múltiples grabados dedicados a las diversas oblicuidades arquitectónicas –viviseccionadas por el dibujo en láminas de milimétrica elocuencia–, Caramuel fue consciente de sus propias indagaciones en torno al «experimentalismo visual», es decir, la importancia de los ojos en el juicio de la buena arquitectura, incluso a través de láminas que pudieran verse «con los ojos sin necesidad de discurso alguno».

Buena parte de sus axiomas oblicuos fueron confrontados críticamente en la Roma del pontificado de Alejandro VII, en particular con la berninesca plaza de San Pedro y su columnata –ese *Amphiteatro Oval* de tan compleja sintaxis clásica–. Del mismo modo, en los últimos años de vida (1673-82), ya como obispo de Vigevano en la Lombardía española, Caramuel buscó sustanciar sus ideales oblicuos –atravesados por su reciente biografía romana– en la fachada de la catedral, dando proporciones, ópticamente, al irregular trapecio de la plaza a la que precede mediante una sutil sección elíptica con registros oblicuos, y disponiendo –al modo como lo había hecho Pietro da Cortona en Santa María de la Pace de Roma– una portada lateral en el extremo curvo de la fachada, abierta al bullicio de la calle, al tránsito de paseantes y carruajes.

Fernández-Santos en este libro de amplios y plurales registros culturales, consolida la senda abierta en la historiografía de la arquitectura española por los estudios de Antonio Bonet Correa y Juan Antonio Ramírez en torno a 1980 sobre la figura de Caramuel, casi en paralelo a los realizados por Werner Oechslin sobre la recepción de su obra en Guarino Guarini o de Angela Marino sobre el eco de las ideas de Caramuel en la gestación de la columnata de San Pedro.

La publicación facsímil por parte de Antonio Bonet Correa, en el año 1984, de la *Architectura civil recta y oblicua*, con un importante ensayo introductorio –sin duda, un hito editorial–, contribuyó decisivamente a socializar historiográficamente su obra. Acaso expresión de una simultaneidad cultural, este resurgimiento contemporáneo de la obra de Caramuel discurrió unos años después de que Paul Virilio y Claude Parent propusieran, en 1964, la *fonction oblique*, en una actitud inconformista contra la ortogonalidad sin fisuras y, al mismo tiempo, del envite de Peter Eisenman por las axonometrías en oblicuo, en pro de una investigación eminentemente sintáctica de la forma arquitectónica.

EL GRECO, «ARCHITETO» DE RETABLOS

Un recorrido por los hitos más importantes de la actividad de Doménico Theotocópoli en el ámbito de la arquitectura –y en especial del retablo–, una de las facetas menos conocidas de su personalidad artística. El Greco, en el ambiente toledano y junto a su hijo Jorge Manuel, innovó desde un moderno clasicismo no solo el retablo español de su tiempo, sino también los ambientes arquitectónicos que lo acogen.

Contemplar desde la mirada arquitectónica el lienzo de la *Expulsión de los mercaderes del templo** –obra que el Greco pintó, ya sexagenario, para la parroquia de San Ginés de Madrid, última de las seis versiones que hizo sobre el mismo tema–, puede ayudarnos a comprender el itinerario artístico del Greco en torno a la arquitectura, una de las facetas menos conocidas de su personalidad. De composición muy

Ars Magazine, núm. 26, 2015.

similar a la de su retablo mayor de la iglesia hospitalaria de Illescas, nos sorprende la calculada presencia de la ambientación arquitectónica. Su despojada frontalidad nada tiene que ver ya con la retórica perspectiva de los fondos arquitectónicos al modo veneciano, o serliano, de anteriores versiones italianas. La casi frontal composición nos ofrece a la vista la inmediatez de sus famosos capiteles jónicos con las austeras volutas en ángulo; la de sus fusionados fustes columnarios corintios; los perfiles resaltados del arco y de los entablamentos, en planos quebrados; o la pulcritud del pormenor decorativo clásico. La saturación claroscuro, la bitonalidad agrisada, permiten descubrir el trasvase particular que el Greco opera en la composición del famoso motivo palladiano de la Basílica de Vicenza, con seguridad evocado y admirado en su estancia veneciana y, una vez en Toledo, reavivado en las xilografías del tratado (*I quattro libri dell'architettura*) de Andrea Palladio (Venecia, 1570).

Sabemos del respeto que el Greco sintió por la personalidad de Palladio. Tanto en las anotaciones al *Vitruvio* de Daniele Barbaro (1592), como en las de *Le vite* (Florencia, 1568) de Giorgio Vasari, ensalzó su figura como «el mayor arquitecto de nuestro tiempo». Lo que no obstante reclama más nuestra atención, es la apremiante voluntad de estilo a la que el Greco somete este motivo palladiano, hasta el punto de diluir el origen, la cita. El modo de obrar del Greco con el rico muestrario de registros del lenguaje clásico –antiguo y moderno– en este particular motivo palladiano y, en general, en su entrevista trayectoria arquitectónica de madurez, trae a la memoria la innovadora figura del artista poseído por la idea de la superación moderna de lo clásico, desde una indeleble factura personal y una concepción

moderna del lenguaje clásico, nada proclive a un concepto supersticioso de la Antigüedad, concepción que fue sugerida por Vasari en su *Vita* de Miguel Ángel a propósito del modo diverso con que interpretó las medidas y reglas, hasta entonces seguidas por los artistas «*secondo il comune uso e secondo Vitruvio e le antichità*».

Acaso sean los retablos del santuario de Illescas, junto a los del Hospital Tavera, la obra que mejor ha llegado a nuestros días en tanto expresión de su quehacer de arquitecto moderno y no solo *architetto* —esto es, solo tracista de retablos—. Este famoso santuario del Hospital de la Caridad, custodio de la mítica imagen de Nuestra Señora de la Caridad, sería el espacio donde el Greco, su hijo Jorge Manuel Theotocópuli —ya por entonces activo arquitecto, al menos desde 1603— e intuimos que en fecunda colaboración con el arquitecto Nicolás Vergara el Mozo (1542-1606), alcanzarían a dejar una de las obras más tempranas de la superación moderna de lo clásico en tierras españolas. La documentación nos refiere que su iglesia fue trazada y construida entre 1588 y 1600 por Vergara el Mozo y que, a los tres años de concluida la iglesia, el Greco y su hijo contrataron el retablo principal para su interior, añadiéndose los laterales a partir de 1607.

Quien hoy día penetra en esta iglesia no puede por menos de impresionarse ante la integridad del espectáculo litúrgico y artístico que depara. Atisbamos la limpia y alta geometría clásica de sus muros y bóvedas con sus rítmicos órdenes de pilastras y entablamento corintios, de una elegancia plástica muy propia de Vergara el Mozo, acaso el más importante arquitecto toledano de su tiempo, muy próximo a la personalidad artística del Greco. Vergara rompe con la casi inalterable composición de la planta de templo longitudinal, para

«fabricar» la insólita atmósfera escénica de la cabecera del templo desde la arquitectura. Allí descubrimos el retablo del Greco*, un retablo que acoge la imagen escultórica de la venerada Virgen. Emerge de la penumbra, entre refulgentes y bruñidos oros, articulado con el mencionado motivo palladiano en el primer cuerpo, aquí rematado por frontones partidos con esculturas de virtudes, flanqueando un ático de frontón triangular. El cretense exprimió las potencialidades escenográficas de la composición palladiana, a modo de *frons scenae*. Como en la réplica de la *Expulsión* de San Ginés, el Greco permuta la columna mayor de la Basilica palladiana por el núcleo de fustes columnarios, provocadores de un vehemente retranqueo muy miguelangelesco: el entablamento estalla en superficies antepuestas, con arquitrabes, frisos, cornisas y frontones superiores, todos imbuidos por un misterioso juego que atomiza las formas clásicas y las dota a la vez de una poética radical de la sombra.

Pocas veces el motivo palladiano se ha sometido a un proceso de invención con tal variedad de matices y climas artísticos. Al contemplarlo se tiene la impresión de estar ante una obra única y sin posibilidad de duplicado, como irrepetible era la propia biografía artística y geográfica del candiota. Se funden en esta obra tanto el peculiar gusto por los esplendores del oro bruñido afín a sus tempranos años artísticos en la isla de Creta, como los ojos sorprendidos y selectivamente cultos ante la arquitectura de vanguardia de lugares vividos en Italia, primero en Venecia (1568-70), luego en Roma (1570-77). El Greco, en este reconditorio que es la capilla mayor, lograba un nuevo y envolvente concepto visual proclive a una tridimensionalidad incitadora a ese «vagar de la vista por los diversos sitios [propiciadora] de variedad y or-

namiento» que el propio Greco exaltaría en una de sus notas a Vitruvio. No en vano esta iglesia de Illescas sería ponderada por él mismo, con honestidad profesional y estética para con todos sus participantes, como «de lo mejor y de mayor perfección en su fábrica que ay en España [...] y de la misma bondad es la architectura, escultura y ensanblaje y pintura».

Las huellas de la actividad arquitectónica del Greco que han llegado a nuestros días hablan alto y claro de su reputación arquitectónica, así como del temprano asombro que causaron en el medio toledano. Muchos de sus retablos, destruidos o muy alterados por reformas posteriores, otros concluidos tras fallecer o trasladados de sus originales ambientes, nos facilita aún una visión retrospectiva de su obra. Ya en el temprano encargo de retablos para la iglesia de Santo Domingo el Antiguo * (1577), comprobamos su predilección por el innovador modelo de pala italiana, con lienzos de gran tamaño, desconocido en España al romper con la asepsia distributiva de registros ajedrezados en altura. Aunque sería en su obra de madurez, ya casi finalizando el siglo XVI, cuando surgiría en sus retablos una moderna concepción clásica, en el modo de insuflar a las composiciones de los mismos una vehemente poética de la sombra, con retranqueos proclives al claroscuro, provocadores de profundidad y fragmentación de las formas clásicas, muy en la línea de las experiencias miguelangelescas. Así en el retablo de la Capilla del Colegio de San Bernardino * (desplazado actualmente al Museo del Greco) (1603), insistiría en su personal consumo del capitel jónico de volutas angulares. Este capitel jónico con sus volutas derramadas hasta el collarino, surge de modo vanguardista en su obra –1595– en el cuerpo principal conservado del Tabernáculo del Hospital Tavera y sugiere una

despojada réplica del conocido capitel «*alla michelangiotesca*», que Miguel Ángel ideó para el Palazzo dei Conservatori del Campidoglio romano, o dispuso en los huecos menores del ábside de San Pietro Vaticano, de porvenir tan generoso en la arquitectura moderna de los siglos XVI al XVIII. En el tardío retablo (1607) de la Capilla Oballe de San Vicente Mártir*, hoy en el Museo de Santa Cruz, el Greco volvería su mirada a las ventanas del ábside de San Pietro con unos insólitos perfiles en su marco, sobrepujando capiteles y frisos, retablo hoy día malbaratado al haber añadido gratuitamente un postizo taco en el entablamento.

La particular *ars combinatoria* del arte del ensamblaje y de sus ideas arquitectónicas ahondadas por el Greco dejaría en la monumental y refinada Capilla del Hospital Tavera una de sus creaciones más felices, a pesar de que su conjunto tengamos que presentirlo, dado que el cretense falleció antes de realizarse o que el retablo mayor fuera transformado en el tercio central del siglo XVII. Encargado el retablo mayor y los laterales en 1608 por su culto amigo, el doctor Pedro Salazar de Mendoza, administrador de la institución entre los años 1587 y 1614, que ya en 1595 le había encomendado hacer el tabernáculo, solo nos han llegado los retablos laterales que fueron entallados por su hijo Jorge Manuel antes de la muerte de su padre en 1614, quedando sin dorar. Al frente de la construcción del crucero, cúpula y capilla mayor del templo estuvo Nicolás Vergara el Mozo, desde 1581 hasta el año de su muerte en 1606, cuando el templo estaba ya prácticamente concluido. Los retablos laterales, en las paredes frontales del transepto, destacan por el porte majestuoso de sus columnas del orden compuesto, inspiradas en Palladio, con sus vivas acanaladuras o la alta costura clásica del capitel y del

entablamiento con el friso convexo forrado con apretadas hojas de laurel. Abierto por frontones curvos partidos, el cuerpo ático sustantiva el motivo de la Porta Pia de Miguel Ángel con recurvadas ménsulas antepuestas al frontón triangular, excedidas del muro en planos escalonados. Su visión hierde la fantasía de la frontalidad, adelantando con vigor plástico columnas, entablamentos, cajeados y ménsulas, haciéndonos gozar, en definitiva, del esplendor de sus perfiles.

La actual carencia del retablo mayor diseñado por el Greco, de los dorados en los laterales, no obsta para que sintamos aún más si cabe la solemnidad del templo. La elocuencia emblanquecida de las estriadas pilastras* de Vergara el Mozo, el controlado y tamizado juego lumínico que irradia la innovadora linterna de la cúpula, nos hace presentir, recrear, el fulgor de ese arte total que el Greco infundía a sus obras. Nos lanza a nuestro sorprendido presente la intriga de ese inaudito talento suyo para contrahacer, desde el mordiente de su impulsiva voluntad de estilo, no ya diseños y motivos compositivos, también aquellos espacios que habita con sus obras. Porque a la vista del conjunto de esta monumental capilla, cabe preguntarse una vez más, si una persona como el Greco restringió su actividad arquitectónica exclusivamente al ámbito del retablo o si, además, su influencia alcanzó también a algunos aspectos de su concepción, sugiriendo ideas en las trazas del nuevo templo, en especial de su crucero y cúpula. La amistad entre Vergara el Mozo y el Greco hace presentir una relación de reciprocidad, de sugerencias compositivas y arquitectónicas, que pudo existir, en una suerte de oralidad reflexiva y amistosa entre ambos, especialmente en este crucero de la capilla del Hospital Tavera. Es posible que nunca lo sepamos, dado que la posible oralidad cultural,

las palabras y juicios desde las certezas del pasado escapan por lo general a su certificación documental, pero en la capilla del Hospital Tavera gravitan unas directrices, innovadoras composiciones, difícilmente comprensibles sin el nervio particular y viajado del Greco.

En efecto, la ordenación de las pilastras de los machones del crucero —modeladas intensamente con estrías, fusionadas en desprejuiciados ángulos obtusos, abiertos, de los pilares del crucero—, así como la concepción de su cúpula, en la que se desenvuelve ese gran tema de la arquitectura moderna ideado por Miguel Ángel que fue la fábrica y el control lumínico cenital que ofrecían las cúpulas de doble casco con arranque común, con una estructura cilíndrica interna a modo de linterna entre ambas, para dosificar y tamizar las luces que penetraban por la linterna superior, nos remite a las ideas arquitectónicas de Miguel Ángel volcadas en San Pietro, sin duda la primera réplica no romana de las mismas. Esta obra del Hospital de Tavera, en donde el Greco interviene de manera tan intensa, nos descubre una apostura clásica y un modo de operar con la arquitectura que inesperadamente nos lanza al siglo XVII con una coherencia no contemplada hasta entonces en España, anunciando temas de la gran arquitectura del moderno clasicismo destinados a cobrar protagonismo en el episodio que tradicionalmente llamamos «Barroco». De lo que no cabe dudar es de que el Greco y los enigmas arquitectónicos que rodean su personalidad artística, inauguran el debate sobre el clasicismo hispano a las puertas del siglo XVII.

GOZAR DE TODA SU HERMOSURA
CATEDRAL DE JAÉN

La instalación de catorce fotografías que se expone en Jaén busca introducir al espectador en esa visión excepcional que es la mirada encubrada al interior de la catedral jienense. Jorge Fernández-Santos, en el catálogo de la exposición, expresa a la perfección las intenciones del empeño: la de argumentar desde la fotografía el peculiar circuito de galerías y aposentos con balcones al templo catedralicio, lo cual –escribe– «nos convierte en espectadores de sus naves transformadas en foro urbano, en plaza mayor sacra». Esos fotográficos prismas cuadrangulares, iluminados por dentro y con la sala en penumbra «vendrían a funcionar como extensión vicaria de esas civiles galerías, como si quisiera el fotógrafo acomodarnos en una balconada continua y elevada, rodeando el interior así desvelado de la Sede episcopal».

Posdata / Levante-EMV, 22 de abril de 2017 (firmado con el pseudónimo «César Otero»).

Y es desde esa educada visión escénica en perspectiva cónica, donde he querido inducir a gozar el espacio diáfano del templo, la elegancia clásica de sus pilares columnarios o el liviano despliegue de sus bóvedas de caligráfica estereotomía. No en balde me he valido para esta exposición fotográfica del título y he convertido en argumento narrativo la exhortación del deán José Martínez de Mazas (1794), al contemplar desde sus balcones el interior de esta catedral: «El que ha de gozar de toda su hermosura es preciso que la mire desde las ventanas y balcones que la rodean por encima de las Capillas. Entonces se sorprenderá seguramente... Verá la correspondencia de todas sus partes, sin que haya una que desdiga de la otra ni en columnas, ni en capillas, ni en ventanas, vidrieras... y todo elevado y grandioso».

A un público valenciano, la visión del interior de la catedral de Jaén* le traerá a los ojos y a la memoria el majestuoso interior de La Lonja*. Porque la catedral de Jaén es a los siglos XVI-XVII, lo que la Lonja valenciana es al XV: epítome y paradigma del prototipo arquitectónico que conocemos como espacio de planta salón o *Hallenkirche*, uno en el ámbito religioso y otro en lo civil. Ambas obras exprimen con una elegancia inusitada todos los atributos posibles de este particular tipo arquitectónico que señoreó en la Europa medieval y moderna, y de modo significativo en las tempranas catedrales hispanoamericanas. Espejo y testigos de excepción de la arquitectura de su época, sus poderosos volúmenes prismáticos y rectangulares, aún nos siguen sugiriendo un monumentalizado cofre que atesora flotantes bóvedas de una abstracta ingravidez, extendidas a un mismo nivel, con solitarios ejes columnarios, tensados y luminosos, de frágil verticalidad y ensimismada

función, sugeridores de naves transparentes, de un espacio, en definitiva, «escombrado», desembarazado, como era deseado en su tiempo.

A quien traspasa en cuestión de segundos las puertas de ambos edificios tiene parejas sensaciones exaltadas, por más que una sea producto del gusto del último gótico del siglo xv y la otra del clasicismo a finales del siglo xvi y, sobre todo, de la primera mitad del xvii. Los afiligranados pilares helicoidales, entorchados, o las hinchidas bóvedas nervadas de la Lonja nos sorprenden del mismo modo que los estilizados pilares de núcleo cuadrado con medias columnas entregadas de voluptuosa dicción corintia y bóvedas baídas labradas en una sedosa estereotomía de la catedral jienense.

Algo parecido nos ocurre al apreciar la inteligencia y versatilidad arquitectónica con que, ambos edificios, interpretan la función laica o religiosa de sus usos a partir de una similar estructura. En la Lonja, la liturgia civil de su cometido mercantil hace que nos encontremos ante una arquitectura extrovertida, de una poderosa transparencia volcada a sus afueras, con los muros horadados por generosas puertas propicias para salidas y entradas, o por múltiples ventanas bajas y asientos en su interior para contemplar, y acaso controlar con la mirada, la concurrencia de corrillos de compradores y vendedores del mercado exterior. En la catedral de Jaén, en un proceso inverso, nos vemos absorbidos en su interior ante el nutrido despliegue de balcones recorriendo todo el perímetro alto del templo. Impregna este espacio catedralicio de Jaén una indudable vitola teatral, ese «a modo de teatro» con que en los comienzos del siglo xvii se deseó concebir la percepción litúrgica –y también arquitectónica– del salón religioso, eclesial, conver-

tido en objeto escénico, con muros interiores poblados de tránsitos elevados, comunicados y, ante todo, desahogados aposentos de protagonistas balcones, en una actitud emuladora de los corrales de comedias y de los espacios teatrales cortesanos, y que nos evoca en definitiva aquella ilusión deseada por Calderón para el teatro: «que haga evidencia lo aparente». Aún hoy día, al habitar estos palcos privilegiados y advertirnos espectadores de su fábrica, nos asalta la tentación de vislumbrar la amenidad, tal vez turbación visual con que sus contemporáneos —desde una educada y consciente cultura de lo clásico— pudieron experimentar al divisar desde estas atalayas balconadas la apariencia tan exacta, y con un abierto ángulo de visión, la traza y composición del templo todo.

Y en este cúmulo de asombros que nos deparan ambos edificios, surge también el misterio gravitatorio de sus similares armazones arquitectónicos. Para ojos y mentalidades anteriores al cemento, al hormigón armado y al cerramiento acristalado, el delirio estructural que dimanan las dos obras no fue en absoluto indiferente. Y si el viajado Alexandre Laborde en 1808 se asombró ante la Lonja valenciana por ser «una de las piezas más acabadas de la arquitectura gótica que sabía sostener moles inmensas y muy elevadas sobre columnas de cortísimo diámetro», el ilustrado deán de la catedral de Jaén, José Martínez de Mazas, como ha recordado Pedro A. Galera en el catálogo de la exposición, no dejaría de exclamar ante el espectáculo de sus arcos y bóvedas: «¡Qué arte será este que así enseña a voltear sobre unas Columnas delgadas tantos ramos de piedra de mil piezas y labores, sin que alguna se disloque».

Acaso, y como expresión de este cruce de paralelismos entre ambos edificios, sea válido citar los versos de Felipe Molina Verdejo, con una poética arquitectónica pocas veces lograda, dirigidos a la catedral de Jaén, y que bien pudiera entenderse también para la Lonja valenciana: «Piedras blancas, sagradas, / materia apenas; luz, luz aprehendida, / que se elevan, aladas, / toda gravitación ya suspendida [...] / Polígonos del aire, geometría / de la luz, concreciones / de espacio, de equilibrios, de armonía».

ANTONIO GILABERT,
O LA EXCELENCIA SEDENTARIA DE LO CLÁSICO

La casualidad y la efeméride han confluído este año para evocar y poner en valor la personalidad arquitectónica de Antonio Gilabert Fornés (1716-1792). En el ciclo de conferencias que la Real Academia de San Carlos de Valencia programó este año sobre la Catedral de Valencia, una de ellas estuvo dedicada a la desaparecida remodelación neoclásica de Gilabert. Entre otros azares evocadores de su arquitectura, la revista *Annali di architettura* del prestigioso Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, en su número 27 dedicado al arquitecto Vincenzo Scamozzi (Vicenza, 1548-1616), ha publicado este año en su portada

Posdata / Levante-EMV, 5 de noviembre de 2016.

la fotografía de una pilastra articulada con arco según el paradigma clásico de Scamozzi en la iglesia de la Natividad de Turís (Valencia). Sirve esta imagen como apertura visual a la internacional presencia de la obra de Scamozzi en la cultura arquitectónica europea. Con el encargo de esta portada cumplía con el deseo de rendir un pequeño e íntimo homenaje a la culta arquitectura de Antonio Gilabert, tan maltratada en el tiempo. Y también el Ayuntamiento de Pedreguer (Alicante), lugar de nacimiento de Gilabert, que entre los meses de octubre y febrero, ha programado visitas y conferencias conmemorativas del III centenario de su nacimiento.

Porque Antonio Gilabert Fornés, tras la indiscutible figura del arquitecto Pere Compte –el autor de la Lonja– es, sin duda, la segunda personalidad de mayor fuste en la arquitectura valenciana cuyo nombre adquiere el lícito reconocimiento del mañana histórico. Gilabert tuvo la fortuna de realizar las obras más monumentales de su tiempo, como fueron la iglesia de las Escuelas Pías (1767-72) y la remodelación neoclásica de la catedral de Valencia (1774 en adelante). Al lado de estas obras surge también en su trayectoria arquitectónica una constelación de iglesias parroquiales, capillas o colegios, entre las que sobresale la iglesia de la Natividad de Turís (1767-77). Director de la sección de arquitectura de la Real Academia de San Carlos, Antonio Gilabert fue el mejor intérprete del tránsito que, en la segunda mitad del siglo XVIII, se realizó desde la gran tradición clasicista valenciana de cuño *novator*, a la modernidad de la arquitectura que personifica la creación, en el año 1768, de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Gilabert, durante más de dos décadas, fabricó el suntuoso vestido clásico de la catedral de Valencia sobre el originario

núcleo medieval, a tono con el rumbo ilustrado y académico que requerían los nuevos tiempos. Movilizó pulcros y educados ordenamientos clásicos de pilastras por todo el interior del templo catedralicio, entonces un complejo enjambre de espacios litúrgicos. Concibió el cimborrio medieval como una gran cúpula, con un tambor articulado por columnas y arcos, asentado en una peana y sorteado por galerías que permitían gozar de la mirada interior y exterior del templo. Levantó capillas laterales generadoras de focos lumínicos y concebidas con una rutilante belleza clásica. Hizo suyos numerosos registros clásicos que convirtió en *leitmotiv* de su arquitectura, como la peculiar articulación de arcos del orden corintio con pedestales de Vincenzo Scamozzi. Tanto en los frentes de las naves como de la girola se valió de este recurso para estructurar –con una complejidad de lo clásico nada común– el gran espacio catedralicio. Como en la iglesia de nueva planta de Turís, donde también exprimió este motivo, un orden mayor aloja otro menor de pilastras adosadas cuyo capitel concluye en un riguroso trozo de entablamento que recibe el arco.

Es bien sabido que esta catedral se arruinó lastimosamente hace unos treinta años para sacar a la luz parte de su faz gótica. Acaso marca, sello, del dilema arquitectónico, hoy admiramos estas porciones de antigüedades neoclásicas esparcidas por la actual catedral embargados por una reciclada poética de la ruina, no muy lejana de la que debieron de sentir los contemporáneos de Gilabert ante otras antigüedades clásicas más pretéritas.

La otra obra de envergadura de Antonio Gilabert que mejor permite aquilatar su personalidad, y que aún subsiste, es la iglesia de las Escuelas Pías de Valencia (1767-72). Aunque

trazada inicialmente por el arquitecto José Puchol, fue proyectada de nuevo y construida por Gilabert, imprimiéndole un claro aspecto de «rotonda», según modelos de la antigüedad clásica. Con su amplio ámbito decagonal, de 24'35 m, emula desde un creativo sedentarismo el templo de Minerva Médica en la planta y, sobre todo, el Panteón de Roma en el alzado interior. Es, desde luego, la invención arquitectónica más contundente que desde la cultura valenciana se hizo de modelos extraídos de la Antigüedad.

Fue promovida en la década de los sesenta por el culto arzobispo Andrés Mayoral (1685-1769), hombre poseído por el arrebató de la arquitectura, inclinación sin duda exaltada hasta el punto de evocarnos el comentario de Fray José de Sigüenza a propósito de los impulsivos afanes de Felipe II en la construcción de El Escorial: «quien no ha fabricado no podrá entender cuán grande deseo es este». Hombre de su tiempo, Mayoral creó un temprano Museo de Antigüedades y patrocinó excavaciones de villas romanas en Valencia. Acaso este clima cultural y anticuario del propio Mayoral explique las directrices compositivas de este monumental mausoleo en forma de rotonda que es el templo de las Escuelas Pías, un caso bastante precoz en el panorama de la arquitectura española.

Erigida para perpetuar la memoria de escolapios ilustres y exaltar la misión educativa de la orden, este templo logró una atmósfera de plenitud clásica nunca vista en Valencia. Aún en la actualidad, cuando entramos en su interior, súbitamente nos vemos inmersos en su dilatado campo visual. Bajo su poderosa cúpula, tan majestuosamente ingrávida, pronto nos atrapa el esplendor de lo esférico, esa estructura cilíndrica salpicada por miniaturizados motivos palladianos

en el primer cuerpo o por el despliegue columnario entre pilares del segundo piso * al modo del Panteón de Roma, todos ellos bañados por brillos y penumbras, y, desde luego, con esa peculiar elegancia estucada de lo clásico que caracteriza a Gilibert. En el centro del pavimento aún puede verse la lápida sepulcral del padre escolapio Felipe Scio de San Miguel, sin duda antesala simbólica del subterráneo abovedado donde se encuentran los nichos de los miembros de la orden.

La aparatosidad sepulcral que inspiraba este templo, contribuyó a que durante las primeras décadas del siglo XIX fuera el marco escenográfico preferido por las instituciones para celebrar exequias fúnebres con motivo de óbitos regios e ilustres, tal como lo retratan diversos grabados. Es posible que fuera en estas ocasiones cuando la iglesia debió de mostrar la más cabal expresión de la honda impronta neoclásica de su arquitectura.

* * Publicado este artículo y pronunciada la conferencia sobre la remodelación neoclásica de la catedral de Valencia en el año 2016, tuve conocimiento a través de mi colega y amigo Rafael Marín Sánchez de la existencia de la tesis doctoral de Luis Cortés Meseguer (*La construcción del proyecto neoclásico de la catedral de Valencia*, leída en 2014), en la que se reproducen tres litografías del interior de la catedral valen-

ciana*, realizadas entre los años 1801 y 1803, atribuidas a François Ligier, imágenes que han permanecido inéditas para quienes nos hemos acercado al estudio de esta singular piel ilustrada arquitectónica de la catedral, sin lugar a duda, la más contundente expresión neoclásica de las catedrales españolas de su tiempo. No puedo por menos que expresar mi agradecimiento a la cortesía y generosidad de Luis Cortés al acceder de modo desprendido a que una de estas litografías se incorpore en este breve y entusiasta homenaje a Antonio Gilabert en su natalicio que reproduzco en el presente libro, primicia que aportará Luis Cortés en breve con la publicación de su tesis.

Aunque algo atirantada, la visión del interior catedralicio nos ofrece a la mirada la integridad clasicista de esta monumental catedral valenciana que, aunque ya hecha jirones en nuestra actualidad, reproduce el aquí y el ahora de su cabal y educado esplendor clásico una vez concluida, hasta la actualidad solo entrevisto por las fotografías antiguas, en especial las del Archivo Mas, de las primeras décadas del siglo XX, con su peculiar estética baritada en gris algo enmohecido. Sin quererlo estas fotografías nos trasladaban a una catedral que vislumbramos sumergida ya en una rutina del abandono, desarraigada de su tiempo; retratan un clasicismo espectral, sin los esplendores clásicos de sus años iniciales. Qué duda cabe que estas fotos nos han ayudado a extraer una información nutricia para ensamblar visualmente su pasado, pero ya estaban desprendidas del afán cultural ilustrado.

Venturosamente esta litografía nos restituye al presente el magnetismo de su vívido pasado clásico.

UN CLASICISMO VIVIDO TOLSÁ EN MÉXICO

Se cumple este año el 200 aniversario del fallecimiento de Manuel Tolsá Sarrió (Enguera, Valencia, 1757–México, 1816), la figura artística más relevante de la escultura y arquitectura del momento académico mexicano de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Si como nos recuerda Antonio Muñoz Molina a propósito de las vindicaciones póstumas de artistas y escritores, éstas suelen estar atravesadas por esa suerte melancólica de gloria que no llega a conocer quien ha muerto, en el caso de Tolsá hemos de convenir que tuvo la fortuna de conocerla con creces en vida, por más que sospechemos que no debió de vislumbrar esa posteridad casi sin límites otorgada a su legado artístico.

Posdata / Levante-EMV, 24 de diciembre de 2016; y *Proceso* (México), 25 de diciembre de 2016.

Autor de la colosal estatua ecuestre de Carlos IV, el famoso «Caballito», el monumental Colegio de Minería, los palacios del Apartado y el de Buenavista, todos en México, el famoso Ciprés de la catedral de Puebla, el hospicio Cabañas en Guadalajara o la espectacular remodelación exterior de la Catedral Metropolitana, pocos artistas de la época virreinal han gozado de su fortuna histórica. Y si Tolsá fue ya celebrado por sus contemporáneos como el «Fidias valenciano», o también como el «Padre de las Artes en América», también hay que decir que la imagen moderna e ilustrada de la ciudad de México, debida a su versátil actividad artística, especialmente la arquitectónica, tuvo ese raro privilegio de ser disfrutada, vivida, por todo tipo de públicos y, lo que es aún más decisivo, por todos los momentos históricos.

La firmeza en el tiempo de su obra sobrepasó sin fisuras el tránsito de la época virreinal a la del México independiente. A quienes en la actualidad nos acercamos a sus obras (en especial el Colegio de Minería o la Catedral), nos sorprende cómo Tolsá dota a sus edificios de una particular poética de arquitecto que fragua en un distintivo sello de ciudad, el «estilo Tolsá»; o también cómo consiguió infundir a estos mismos monumentos de ese aleatorio aura aglutinador de memoria ciudadana, con sus incesantes mutaciones, que va desde su originaria fisonomía ilustrada a la más actual de centro histórico.

Formado artísticamente en España, primero en los alejados de la recién fundada Real Academia de San Carlos de Valencia, y después en Madrid en la de San Fernando, Tolsá fue nombrado en 1790 director de la sección de escultura de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de México. La aventura americana de Tolsá también fue seguida por el

pintor Rafael Ximeno y el grabador José Joaquín Fabregat, lo que se tradujo en la instalación, casi simultánea, de tres valencianos en la dirección de la Academia de San Carlos de Nueva España.

Nada más arribar Tolsá a tierras mexicanas, en 1791, desplegó una intensa actividad que le llevaría a encargarse de las empresas artísticas más notables del último arte virreinal en México. Valenciano dispuesto, de talante emprendedor y resolutivo, en el que intuimos unas maneras sociales abiertas, sorprendió a la sociedad novohispana con la estatua ecuestre de Carlos IV*, alabada en el momento de su inauguración por el cosmopolita Alexander Von Humboldt, quien evocó al verla la estatua ecuestre en bronce de Marco Aurelio en el Capitolio de Roma, no solo por el paralelismo de su belleza escultórica, también por la dificultad de su fundición en bronce.

En el Colegio o palacio de Minería* (1797-1811) —«primer establecimiento del mundo consagrado a la ciencia de las minas» (Serge Gruzinski)—, Tolsá dejaría toda una lección del particular consumo de la arquitectura y del lenguaje clásico que podía alcanzar el profesional que era, avezado en las artes del diseño, con su distintiva síntesis de escultura y arquitectura. De grandioso volumen exento y fachadas articuladas en tres cuerpos, transitan por este edificio modos compositivos de un rotundo porte miguelangelesco, vitalizados en el lejano ámbito virreinal con una contundencia clásica insólita. La fachada principal*, con sus exhibicionistas columnas dóricas y jónicas, alojadas en silencios lumínicos del muro o resaltadas, es todo menos una fría lección académica del lenguaje clásico. En un día soleado vale la pena detenerse ante el espectáculo que depara la cambiante atmósfera

lumínica de esta fachada, esa capacidad que tuvo Tolsá para crear insólitas atmósferas arquitectónicas, con las sombras arrojadas en la representación del orden arquitectónico.

Nada más acceder al patio emerge la disciplinada monumentalidad de sus lienzos, auténticas fachadas balconadas volcadas al patio. Y, por supuesto, con la rutilante presencia de las columnas jónicas con volutas angulares por las que Tolsá sintió una particular atracción, extraídas de Sébastien Leclerc, con sus protagonistas festones que cuelgan, rectos –como bucles– del capitel. Coda del conjunto del Colegio de Minería, la escalera principal* transforma el patio en una majestuosa antesala. Ante el espectáculo de sus múltiples mesetas y tiros de escalera, poblados por columnas que fugan ópticamente con las del patio, pronto caemos seducidos por su dramatismo teatral y, por instantes, hace que nos sintamos habitantes de una estancia piranesiana.

Con la remodelación de la imagen externa de la Catedral Metropolitana, Tolsá daría un salto decisivo en sus cualidades de escultor y experto en el adorno arquitectónico. Entre 1797 y 1813 Tolsá desarrolló una nueva concepción compositiva y ornamental de la catedral que, sin alterar lo realizado por anteriores arquitectos, dio un giro a la fisonomía general del templo. Confirió una mayor visualización de la catedral desde la imponente Plaza Mayor, el actual Zócalo, para lo que resaltó el frente de la nave principal con una vigorosa plataforma a modo de atalaya, con balaustres y gigantescos pebeteros clásicos. En el centro dispuso un macizo cuerpo cúbico, en realidad caja del reloj, coronado por esculturas de las Virtudes Teologales. Concibió una nueva composición para la cúpula elevando el cuerpo de luces de la antigua cúpula de la catedral del siglo XVII, con alargadas ventanas de

resaltados frontones y columnas con el inconfundible orden jónico de volutas enguinaldadas y festones, y por encima de ella elevó la espigada linterna, que antes que una claraboya parece concebida como el cénit que emerge de una enorme peana. Y en las esquinas de la cúpula sus característicos balcones con vistosos balaustres.

Arquitectura, pues, de voluntad extrovertida, la composición de la catedral de México no fue solo una obra pasiva apta para ser mirada desde una complaciente perspectiva arquitectónica. También estuvo pensada como una activa y monumental atalaya desde la que gozar el paisaje circundante, la gran Plaza Mayor, el valle de México. Ver, emocionarse con la contemplación de la ciudad y sus contornos, desde la perspectiva elevada de las torres o de la azotea que remata la fachada, constituye uno de los temas más elocuentes del empeño arquitectónico de Tolsá.

Aún hoy, con la recuperación monumental del centro histórico de la ciudad de México, la catedral remodelada por Tolsá mantiene los cometidos para la que fue concebida, por más que haya cambiado la mentalidad artística que acompañó su construcción o los valores afectivos de la mirada sobre la ciudad y sus contornos. Como en un juego de espejos, seguimos sorprendiéndonos al contemplar –ahora también desde las elevadas terrazas de hoteles y restaurantes que perfilan el perímetro del Zócalo– la vigencia de este balcón cívico que es la catedral y su fachada. El espectáculo de la actual escenografía de la catedral adornada por Tolsá, con sus bóvedas y balcones frecuentados por curiosos turistas poseídos por una gestualidad jubilosa, sigue suscitando en nosotros una singular emoción, acaso la de testificar una vez más esa eterna e inconsciente liturgia humana, ávida, bulli-

ciosa o reflexiva, ante el placer, vértigo, de la mirada volcada al paisaje, miradas que Tolsá supo fabricar y escenificar desde un educado y jovial clasicismo.

Es casi seguro que para el propio Tolsá ese poderoso porvenir de su obra fue invisible, pero se nos antoja que quien llegó a concebirla con tan humano proceder arquitectónico («Da consuelo al triste, alivio al enfermo, al sano recreo y al afligido hace olvidar sus cuidados», deslizaría en su proyecto para la Alameda de la ciudad de México del año 1802), la mudanza perpetua de sus usos y modos de vivirlas, tan propia por otra parte del lugar, del natural mexicano, habría sido recibida jubilosamente. Incluido el jocoso comentario que hizo el escritor y cronista de sociedad Manuel Gutiérrez Nájera al Colegio de Minería en 1886, con motivo de la fiesta que se organizó al presidente de la República, Porfirio Díaz. Si los españoles –escribía– habían decidido que la única industria posible en México era la minería, «nosotros hemos resuelto que Minería es el único edificio en el que se puede bailar, comer, repartir premios... Minería –concluía– está condenada por el cielo a ser como un hospicio sempiterno de todas las solemnidades que no tienen domicilio».

HUELLAS DE LEYENDA
PHOTOGRAPHICA OVIDIANA

En el origen y gestación de las casi cincuenta fotografías que se presentan en esta *Photographica Ovidiana*, es preciso mencionar la anécdota de la conversación que mantuve hace años con Esteban Bérchez Castaño –hijo y, sobre todo, filólogo clásico–, sobre la realidad o ficción del exilio de Ovidio en la lejana Tomis, la actual Constanza en Rumanía. Acababa de leer su tesis doctoral sobre este tema y recuerdo que en charla informal coincidimos, pero desde puntos de vista diversos, que nunca se sabría a ciencia cierta si el exilio del poeta latino en Tomis pudo existir en la realidad. Desde mi

Preámbulo y nota, *Photographica Ovidiana, Tomis 2011 – Sulmona 2015*. Escolar y Mayo Editores, Madrid, 2017

condición interesada de fotógrafo le comenté que esa ficción poética del exilio acaso podría tener otra expresión diferente a la escritura académica. Me estaba refiriendo a la posibilidad de realizar su trasposición a la imagen, a la fotografía.

Y es a partir de esta sugerencia como en el verano del 2011 decidimos emprender un viaje de nueve o diez días por el paisaje ovidiano, esparcido desde la poesía del exilio (*Tristezas y Cartas desde el Ponto*) por tierras rumanas. Cuatro años más tarde, en el verano del 2015, volvimos a retomar el proyecto y encaminamos nuestros pasos a Sulmona, patria de Ovidio, en la provincia italiana de L'Aquila, ensalzada y recreada desde la distancia y el recuerdo.

En apariencia, la narración fotográfica de la huella de Ovidio en Tomis y Sulmona debía de trascurrir según las pautas de un género, ya consolidado, como es la fotografía de ciudades bañadas por la presencia o mirada de escritores, artistas. No obstante, gravitaba sobre esta empresa la tesis del falso destierro de Ovidio, con lo que nos encontrábamos ante una reduplicación del género, ante las huellas de una primera ficción, la poética, proyectada sobre un lugar. Y fue a esas huellas de leyenda, al presentido paisaje emocional del destierro motivado por la abrupta pérdida de presente, a las de la memoria reinventada, a donde sin duda dirigí mi cámara con el ánimo de narrarlas desde la fotografía.

Por estas fotografías discurre Constanza, su Piata Ovidiu, con la estatua de Ovidio de Ettore Ferrari (1887), escenografiada por la Gran Mezquita de Mahmudiya (1911), el Edificio Romano del Mosaico, o el Museo de Historia y Arqueología (1879); diversas placas alusivas a Ovidio del Bulevardul Tomis o la Strada Sulmona, localizadas a horas tempranas, entre paredes descascarilladas como si se tratara de piezas

arqueológicas encontradas en yacimientos; las anclas, ánforas y mosaicos del Edificio Romano del Mosaico; huellas periodísticas –*Dobrogea Literara*– de la recuperación ovidiana de la región en el Museo de Historia y Arqueología; el puerto y paseo marítimo con el Casino (Cazinoul) abierto al mar Negro –el Ponto Euxino–; presencias turísticas y onomásticas en la Insula Ovidiu. Igualmente aflora el paisaje de la Dobruja, con sus campos de girasoles salpicados de cromáticas colmenas movilizadas, y en los que parecen resonar los rumores ovidianos celebrados en el siglo XIX por Alexander Pushkin; el río Danubio –Istrio–, con sus deltas y canales en las inmediaciones de Tulcea, evocado elegíacamente en 1493 por Angnolo Poliziano; o los lacónicos sedimentos clásicos de frisos y lápidas griegas del Museo y Yacimiento arqueológico de Histria.

Y en este proceso de ida y vuelta que hicimos en el año 2015, visitando la ciudad natalicia de Ovidio, Sulmona, surgen fotografías de la réplica de la estatua de Ettore Ferrari en Constanza, erigida en 1925 en la vivida Piazza XX Settembre; de jubilosos usos cotidianos evocadores de la huella ovidiana, prodigados en placas urbanas, escaparates, maquetas artesanales, peladillas o licores locales; pero sobre todo emerge la libresca estatua de Ovidio* (1474), de cuerpo entero, con hábitos doctorales sobre un pedestal y aupado en un voluminoso libro, actualmente en el atrio del palacio de la SS. Annunziata, monumento-libro en definitiva al modo actual, actitud que podemos aventurar en connivencia con la obsesión de Ovidio por la posteridad de su obra poética, pero, ante todo, escrita, materializada en libro.

Llegado a este punto, tengo que admitir que sin el profundo saber y generoso entusiasmo de Esteban sobre el tra-

sunto del exilio ovidiano –para mí familiar, pero en absoluto especializado–, no habría sido posible esta empresa fotográfica. No se trató, pues, solo de un punto de partida compartido, ha sido también un progresivo y convivido desarrollo argumental que ahora se plasma en este libro. Y en este final de agradecida constancia debo mencionar también la impagable presencia de Juan Peiró, cómplice en este empeño fotográfico. No solo es autor de la maqueta del presente libro, también fue editor del vídeo que con el mismo título realizamos en el año 2015 y colaborador experto en la edición de numerosas fotografías que figuran en esta *Photographica*.

Sobre las imágenes y sus recorridos

Desde el año 2011 en que realicé las primeras fotografías de tema ovidiano hasta el presente, el recorrido visual de las mismas o de algunas de ellas ha tenido marcos muy diversos antes de llegar al formato monográfico en libro. De modo individual, en el año 2011, un fragmento de la fotografía titulada *Y construyeron casas los Griegos entre los Getas*, ocupó la cubierta de la revista *Annali di architettura* (Vicenza, nº 23, 2011); en el año 2014 la fotografía *En un abrir y cerrar los ojos* fue portada del libro de Victor I. Stoichita, *Oublier Bucarest* (Actes Sud, Paris, 2014); un año más tarde, diversas fotografías abrieron los capítulos del libro de Esteban Bérchez Castaño, *El destierro de Ovidio en Tomis: realidad y ficción* (Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2015); la foto *Pulsión arqueológica* aparece en el artículo de *Historia. National Geographic* (núm. 159, marzo 2017), «Ovidio, el poeta libertino desterrado por Augusto», de Esteban Bérchez. A su vez la fotografía del río Danubio *Y se dice que el Is-*

trio lloraba en medio de sus aguas figurará en la portada de la antología poética de Jaime Siles de próxima publicación en Chile. En el año 2015 y en el seno de la exposición *Ficciones arquitectónicas* que hice en la Sala de Exposiciones de la Escuela de Patrimonio de Nájera (Instituto del Patrimonio Cultural de España), adelanté una serie de nueve fotografías de tema ovidiano con el título ya de *Photographica Ovidiana*. Fue en realidad un prelude de la que con temática más amplia (*Photographica Ovidiana. Tomis 2011-Sulmona 2015*) se celebró en el siguiente año, 2016, en la misma Escuela de Nájera, en paralelo al curso «En el bimilenario de Ovidio: artes y arquitectura, ciudad y paisaje recreados desde la poesía», dirigido junto a Esteban Bérchez. Ambas actividades y con fotografías diversas de la exposición fueron recogidas en las páginas culturales de *Posdata / Levante-EMV* («El renacimiento del poeta Ovidio», Juan Lagardera, 26/3/2016). Del mismo modo y acompañando la exposición en Nájera se presentó un video de diez minutos con el mismo título, editado por Juan Peiró. En la actualidad *Photographica Ovidiana. Tomis 2011-Sulmona 2015* se expone en la Sala El Cub Museu de la Universitat d'Alacant (MUA) y en el mes de agosto, una selección de la misma se exhibirá en el Museo del Teatro Romano de Cartagena.

IR Y VENIR DE LA MEMORIA
HOTEL DO GOVERNADOR DA TORRE DE BELÉM

Hace aproximadamente un mes mi amigo, el arquitecto Jorge Cruz Pinto, me ofreció visitar el actual Hotel Palacio do Governador en Lisboa, antes antigua Casa do Governador da Torre de Belém. Junto a su esposa y arquitecta Cristina Mantas, había estado empeñado en esta obra desde hacía años. Apenas me había transmitido explicaciones, aunque sí algunas preocupaciones por la marcha demorada de su realización. Se acababa de inaugurar hacía unos meses y me pidió

A visão de Joaquim Bérchez, Palacio do Governador, Lisboa, 2016.

que le dedicáramos algunas horas antes de irnos a comer a uno de los populares restaurantes del antiguo puerto en el Tajo. Confieso que la visita, más bien el recorrido fotográfico por sus distintas dependencias, completadas luego más tarde con otras jornadas, supuso una experiencia singular, desde la fotografía pero, sobre todo, desde el placer de la arquitectura.

Durante la visita hablamos poco. Sin duda Jorge Cruz Pinto se hizo consciente de mi interés ante la potencia visual de lo que veía, respetó en silencio mi insistencia en demorados encuadres, en la captación de puntos de vista oportunos que saltaban por doquier. Debió darse cuenta de que los diversos hitos históricos que aglutinaba esta Casa del Gobernador despertaban mi interés, pero no era menor mi sorpresa ante ese entramado arquitectónico fabricado por él que articulaba y daba visibilidad —con pulcra y moderna prosa arquitectónica— a esa otra escritura que era la aportada por las diversas memorias históricas del lugar.

Porque a quien accede a este conjunto * sorprende gratamente la sobria, contenida elegancia, tan portuguesa de todos los tiempos, que depara contemplar la antigua capilla del palacio —siglo XVIII—, ahora vestíbulo * del hotel. Sus muros alicatados de azulejos de vibrantes azules y caligráficas historias de la Anunciación, los palcos y balcones abiertos con exultantes marcos del piso superior, la prestancia lígnea barnizada, casi acharolada, de la tablazón corrida con faldones inclinados de la techumbre rectangular *, dotan a este espacio de un culto intimismo cotidiano, hace que deseemos vivirlo, incluso como lugar de tránsito. Y no es menor el asombro ante el resplandeciente haz de tubos cilíndricos que preside el frente de la capilla * en sustitución del destruido retablo. Sus brillos acerados en apretados planos

curvilíneos o las afiladas hendiduras ovoides de su arranque, se nos antoja un moderno y feliz contrapunto compositivo, habitante ya, por derecho propio, de la antigua capilla.

Hay en este edificio un ir y venir de la memoria ante lo contemplado, que recorre con una soltura inaudita los tiempos, los múltiples palimpsestos que abriga. Y ello se materializa con una fugacidad extrema, como corresponde a las impresiones circunstanciales de los habitantes de un hotel. Bajamos al spa y descubrimos la inmensa carcasa arquitectónica que acoge la azulada agua de la piscina cubierta o el poderoso lienzo de sillares, todo un solemne frente vertical histórico, parcial sustrato material de las ruinas romanas de una antigua industria de conserva de pescado donde producían el delicioso *garum*, sacadas a la luz durante la construcción del actual edificio. Y pronto nos advertimos en tanto espectadores, casi de modo inconsciente, inmersos en esa particular atmósfera experimentada en los balcones* de la capilla, con nuestras miradas elevadas y divertidas, ahora desde esos modernos palcos que son los bloques trapezoidales de hormigón, de compactos volúmenes prismáticos y limpias aristas, que al modo de un visor fotográfico condensa su capacidad angular y perspectiva.

Por todo el espacio del hotel/palacio del Governador se esparce esta extraordinaria liturgia del ojo, de la mirada, no en balde nos encontramos en Lisboa, metáfora urbana de la mirada encumbrada. Gravita por doquier en huecos y ventanas abiertas a la Torre de Belém, a las ruinas termales presentes en el ingreso al hotel, al generoso y antiguo centro del Portugal navegante y descubridor que es el puerto de Lisboa. Acaso este particular clímax visual se presienta en el enigmático tragaluz ovalado que se abre al fondo del largo

pasillo de la segunda planta. Entre penumbras descubrimos su quietud oval, rugosa, casi orgánica, que nos deslumbra. En la distancia corta, este ojo arquitectónico se transforma en pupila feliz y extrovertida, detectando un fragmento de tejado de los almacenes portuarios atravesado por la catenaria metálica del Puente 25 de Abril.

La sombra del sustrato histórico del edificio cobra una especial densidad en las escaleras. La del siglo XVIII, a cielo abierto enfrentando visualmente la Torre de Belém, en un extremo del antiguo palacio, tiene una sobriedad clásica muy castrense, acaso pensada por alguien formado en una de las abundantes Aulas de Fortificación y Arquitectura Militar portuguesas. Con sus mesetas y desembarcos rectos, con sus también tramos ascendentes, articulados por pilastrillas a modo de balaustres rampantes declinados en una corrección oblicua obsesiva, con sus pasamanos agrietados, o con su remate oblicuo en lo alto en el cruce de boceles inclinados y rectos, atisbamos en ella, a pesar de sus deterioros, el latido cultural de un tiempo y lugar. Una cultura proclive a declinar la arquitectura según los rigores de los principios matemáticos en boga. Y en efecto, esta escalera con sus remates esféricos de manera semioblicua sobre planos semi-inclinados según la jerga matemática de la época, o sus pasamanos declinados rectos y oblicuos, recoge el eco directo de las teorías sobre la arquitectura oblicua de Juan Caramuel y Lobkowitz (*Architectura Civil Recta y Obliqua*, Vigevano, 1678) o también de su divulgador el matemático Tomás Vicente Tosca (*Tratado de la Monte y Cortes de Cantería*, Valencia, 1712), un episodio más de la cultura arquitectónica portuguesa del siglo XVII y parte de la del XVIII, la de ese barroco racionalizado

portugués llamado estilo *chão*, caracterizado por su severo geometrismo poligonal, por los «ángulos cortados», en el seno de un inventivo clasicismo.

Y es en la moderna escalera interior, la que enlaza los dos pisos, donde acaso podemos calibrar mejor la sutil impronta monumental de este edificio, que la tiene. Porque en esta escalera son los boceces, con sus sólidas curvas y contra curvas, contemplados en la escalera barroca, los que aportan la idea generatriz que monumentaliza su sugestiva oblicuidad a la vez que articula funcionalmente la escénica caja de la escalera, ya como pasamanos, ya como acotación del muro. Elogio, pues, del tacto, estos pasamanos son toda una fiesta sensorial. Sus suaves superficies curvas y nacaradas, casi mullidas, parecen pensadas para ser gozadas en movimiento inclinado por manos, dedos o, mejor, yemas de los mismos.

Esta escalera, como el espacio del spa, y otros tantos registros que alberga el nuevo edificio, sin duda nos pone en razón de que no son solo las presencias históricas —en ocasiones de un importante calibre cultural— las que determinan el carácter del edificio, también contribuye a ello y de modo decisivo ese ir y venir entre lo histórico y el presente arquitectónico de sus autores, lo que hace en definitiva que veamos y sintamos su pasado en nuestra actualidad, de un modo nuevo, fresco, vivible.

EL FULGOR DEL BOCETO
DE VIAJES

«Una obra silenciosa que guarda un secreto difícil de conseguir».
[Antonio López a propósito de un paisaje de Calo Carratalá]

Cuando nos encontramos ante los paisajes de Calo Carratalá —y los que contemplamos en *De Viajes* expuestos en el Castell d’Alaquàs se ofrecen a la vista desde una generosa variedad— nos asalta un cúmulo de emociones diversas, muchas de ellas inesperadas, que no provienen —o, al menos, no solo— de la heterogeneidad geográfica o de la impronta artística que transitan por sus lápices, tintas, pinceles. Tanto los dibujos sobre papel y tela de la sección «Selvas Negras» o los óleos de «Selvas Verdes» que nos sumergen en los adentros de la selva amazónica peruana, como sus óleos de gran

Calo Carratalá, *De Viajes*, Catálogo de la Exposición, Alaquàs, 2018; *Posdata / Levante-EMV*, 9 de septiembre de 2018.

formato con audaces visiones de las densas y nevadas orografías inspiradas en los Pirineos y en los Alpes («Montañas») y los sosegados parajes boscosos noruegos («Noruega»), constituyen fuera de toda duda muestras selectas que cifran la mejor producción de Carratalá en los últimos diez años. A las que se suman los acrílicos sobre plancha de hierro de sus coreográficos pescadores de Tanzania.

En todas ellas subyace con una admirable armonía la contemporaneidad de su mirada y de su ejecución, pero a la vez sentimos casi de manera insospechada los ecos de un gran aliento visual, pleno de rasgos y emociones que presentimos haberlos vivido en nuestros múltiples encuentros con el paisaje, pictórico sobre todo. Carratalá es indudablemente un pintor contemporáneo que se desenvuelve con una sutilidad imperceptible entre la figuración y la abstracción, es hijo de su tiempo, lo cual no excluye su profunda mirada sobre la gran tradición artística del paisaje. Martín López-Vega, poeta compañero de Carratalá, becados ambos en la Academia de España en Roma entre los años 2000 y 2001, nos ha recordado en un vivo retrato de aquellos instantes romanos, las conversaciones mantenidas sobre el interrogante de los beneficios artísticos de estar en una ciudad como Roma frente a otras con una vitola más moderna, ante lo cual Carratalá no dudó en afirmar: «cualquier ciudad que abunde en lecciones de los viejos maestros, y qué otra como Roma, sigue siendo el mejor manantial para un pintor que siempre dialoga con ellos, pinte lo que pinte». La mirada de Calo Carratalá, como concluye Martín López-Vega en la evocación de la estancia romana compartida, tiene en definitiva «esa sinceridad de buscar el diálogo no con nosotros... sino con esos antiguos maestros en los que ha apren-

dido que cada pincelada es lenguaje y cada punto de fuga, sintaxis de un idioma que se dice sin palabras para decir más de lo que podría decir con ellas».

Fue esa seductora aleación de contemporaneidad y de asombrosa tradición hecha presente que aflora en sus paisajes la primera impresión que tuve cuando hace años visité su estudio y me vi frente a su pintura. Allí, entre las múltiples tablillas con bocetos, libretas abiertas de apuntes del natural, repentes de un inmediato cromatismo, puras manchas, recogidas en diminutos tamaños, convivían óleos rectangulares de varios metros junto a tondos de gran diámetro que captaron de inmediato mi atención. Pertenecían a la serie «Selvas Verdes» que ahora reaparecen en esta exposición, resultado de los innumerables bocetos dibujados y pintados durante una nada desdeñable estancia en solitario de un mes en esa geografía extrema que es la Amazonía peruana.

Los azarosos adentros de la selva, su bosque y maleza, las aguas y sus reflejos prolongando los intensos verdes, la incertidumbre del lugar, la desorientación, ceden en estas obras a un medio idílico, ausente de paisanaje y pleno a la vez de una apacibilidad tropical insospechada, un meditado universo en calma, complaciente con los instantes neutros y amables de la vida, poblados de escuetos figurantes anecdóticos del lugar que discurren en canoas o barcas surcando las aguas en calma del río, con cautivadoras aposturas, suaves y ensimismadas, unos con sombrilla o protegidos por entoldados, otros pescando con caña, remando o al control del motor. Sentimos sin duda en esta protagonista presencia de abocetadas barcas con personas en actitudes cotidianas una inusual emoción al hacernos sentir en esa geografía extrema, aún exótica, que es el escenario amazónico, las suaves armo-

nías y bondades de la campiña italiana o de las orillas de sus ríos tan frecuentada por el paisajismo de los siglos XVII y XVIII. Acaso estas obras también podrían sugerirnos el apelativo de historietas amazónicas, si nos atenemos a la aproximación escrita que Antonio Palomino hizo en su *Museo pictórico y Escala Óptica* de 1724, a la pintura corográfica y de paisaje, al hablarnos de «historietas», en donde discurrían «aquellas casualidades que en el campo suelen ocurrir, merendando unos, y paseando los otros, ya a pie, o ya a caballo, observando los trajes de aquel tiempo, o estilo de tierra».

«Selvas Negras», aún incidiendo sobre un similar paisaje amazónico, nos advierte de la importancia que Carratalá asigna a las técnicas gráficas en su personal trasvase a la creación artística de sus paisajes. Dibujos sobre papel y tela trazan un paisaje plétórico de sugerencias selváticas con aguas remansadas, aislados palafitos, canoas surcando el río, enigmáticas y atirantadas arboledas, todas ellas escenificadas con un halo misterioso de opacas mallas de apretadas líneas, densos trazos verticales, que por momentos nos hacen pensar en una interpretación con el lápiz de las linealidades propias del aguafuerte, que de algún modo nos recuerdan recursos gráficos presentes en algunos aguafuertes de Giorgio Morandi, tan obstinados en evidenciar rayados en paralelo y entrecruzados, por más que aquí Calo Carratalá se mueva con una libertad absoluta en el dibujo del lápiz compuesto sobre papel o lienzo.

Otras impresiones, otras sorpresas, vinieron después de este encuentro con sus primeros lienzos y dibujos amazónicos. Como los que mostraban sus también experimentales series «Montañas» y «Noruega», tan pródigas en gigantescos riscos helados inspirados en los Pirineos y los Alpes, en

cumbres de rocosas oquedades y aristados pliegues curvos, de exaltadas concavidades, con laderas o basamentos de árboles que salpican de verde las grandes dimensiones de los montes nevados en sobrios blancos y grises. No podemos evitar el recuerdo de recorridos paisajísticos históricos diversos, como los del suizo Caspar Wolf, precursor del paisaje romántico, por la cordillera alpina, o los mares glaciares de Caspar David Friedrich. Pero tampoco cabe desdeñar la actualidad de sus insólitos puntos de vista, ya advertida por Armando Pilato, desde una perspectiva aérea, con una mirada encumbrada nueva, en la que se ubica al pintor «sobre la dinámica fragilidad del fuselaje de un avión comercial», frase que nos hace recordar el enardecimiento visual del paisaje al «modo aviador» con que premonitoriamente Manuel Chaves Nogales experimentó en 1928 al sobrevolar los Pirineos desde un Junker, descubriendo entre las nubes «el gran cuchillo de piedra de una montaña demasiado próxima».

O tampoco podemos sustraernos a sentirnos atrapados por esa persuasión del paisaje fílmico al contemplar los incommensurables lienzos de varios metros de longitud de Carratalá con su naturaleza helada de imponentes y cortantes cumbres envueltas por apagados cielos azulados y borrosas nubes. Como escribe Antonio Muñoz Molina, con su meditado sentido común, «no miramos a nuestro alrededor igual que miraban quienes no conocieron las imágenes veloces del cine» pues bien, al encontrarnos ante estas obras se entrecruzan en nuestra memoria *Los odiosos ocho* de Quentin Tarantino, rodada en Ultra Panavisión 70 mm, con sus grandiosas visiones de la ventisca de nieve con una amplitud montañosa nunca vista, solo respunteada por la serpenteante y minúscula diligencia.

Pero entre los diversos pliegues narrativos que nos sugiere la obra de Calo Carratalá, su pasión por el boceto sobresale de un modo indiscutible. Se tiene la impresión de que la plasmación en lienzos, papeles o planchas de hierro, una vez activo en su estudio valenciano, participa de una efervescencia, de un furor similar al que le embarga en ese trabajo de campo denso y dilatado, en la soledad de la selva o de las nieves o de las cálidas aguas tropicales, una experiencia artística en definitiva sin hiatos con la vivida y dibujada en multitud de bocetos, y cuadernos de apuntes. En las ocasiones que he tenido la suerte de asistir a verlo activo, creando sus bocetos al natural, no dejaba de sorprenderme la rapidez e inmediatez de sus miradas, ya al paisaje, ya a los borroncillos de su cuaderno, que se me antojaban casi similares a las prácticas fotográficas de quien salta de la visión rectangular y acotada del objetivo a la amplitud ocular del horizonte. Sus gestos, sus rápidos movimientos de la mano con los pinceles o con el lápiz, eran lo más parecido a ese trepidante clic del fotógrafo en la captura de instantes. Ocurría que en Calo esa captura era de colores, de masas, de perfiles, que en su posterior trasvase a la obra definitiva en su estudio seguía manteniendo todo el fulgor de la factura abocetada. El propio Calo lo ha manifestado en alguna ocasión, él se centra en el dibujo del paisaje en tanto obra acabada, obra definitiva, en sí misma, dan lo mismo los formatos, grandes o pequeños, no son obras preparatorias, ni trabajos previos de otros trabajos, el boceto, viene a decirnos, es el sustantivo sin más atributos.

Y es esta facultad de crear y explorar sus paisajes a partir del registro abocetado en tanto obra acabada —ese alcaolide pictórico tan específico de Carratalá— la que irrumpe con un protagonismo insólito en la sección expositiva «Tanzania»,

su última obra realizada en este mismo año 2018. Por estos acrílicos sobre plancha de hierro discurre la *historieja*, la visión corográfica de pescadores tanzanos extendiendo redes, desplazándose en canoa, regresando con las cañas o palos de pesca al cuello o en los hombros. Sus gestos abocetados, la vehemencia del apunte rápido y de la mano experta en el lapicero o en el pincel, nos hacen gozar la pureza de este paisaje humano sugerido, inmerso en imprecisas geometrías corpóreas, en gestualidades logradas con pinceladas rotas y oscuras, de duros y vagos límites, fundidos en una desleída naturaleza acuática o terrestre de ambiguos contornos.

Asombra el milagro de los insólitos cauces por donde discurren las formas artísticas que nos ofrece Calo Carratalá con ese camino de vuelta a un paisaje que no es otro que el de su mirada y sus pinceles, ajeno —acaso provocado— a las trasteadas impregnaciones turísticas de estos lejanos y perseguidos lugares. Ante estos acrílicos recordamos el aforismo del cineasta Robert Bresson, «el silencio fue inventado por el cine sonoro», y nos hace caer en la cuenta de esos admirables enigmas que envuelven sus paisajes, «ese secreto difícil de conseguir» que dijera Antonio López ante una de sus obras.

UNA URBANIDAD ARTÍSTICA: FERNANDO BENITO
(1949-2011)

A quienes tuvimos la inmensa suerte de conocer a Fernando Benito, de vivirlo como amigo, como colega, aun en esa media distancia elegante y plena de chispa irónica, su desaparición nos ha colocado frente a nuestra propia fragilidad, ante la caducidad inesperada de la vida. No era una persona al uso en la común cosecha cultural, ni del ámbito valenciano ni del español.

He de confesar que fuimos grandes amigos, una amistad que nació joven y maduró al calor de nuestras respectivas pasiones vitales e intelectuales, él con la pintura y yo con la arquitectura. Juntos escribimos artículos y libros, llegamos a dar conferencias al alimón, durante siete u ocho intensos años. Las peripecias de la vida universitaria nos llevaron, tras confrontarnos, a apartarnos durante un prolongado tiempo, eso sí, atravesado por fortuna con un intachable respeto, sin

Levante-EMV, 21 de mayo de 2011.

duda facilitado por esa impagable media distancia que genera la estima y el decoro profesional entre personas que aspiran, en términos orteguianos, a ejercer «obra de intelecto», y encumbra esta pasión a las personales.

Entre las últimas circunstancias de mi vida, que preservo con más honra, está sin duda la recuperación de esa amistad en estos últimos años. El descubrimiento personal de su deteriorada salud me sobrecogió, me hizo sin duda pensar en esas infrecuentes e intensas amistades, íntimas y silenciosas, que generan nuestras pasiones volcadas hacia las cosas de la cultura, del arte, por encima posiblemente de otras emociones de la vida.

No es muy pródiga la vida cultural valenciana en personalidades como la de Fernando Benito. Su persona no admitía medias tintas. Valoraba con fruición la amistad incondicional y él sabía serlo del mismo modo, sin caer en compadreo. De un refinamiento visual excepcional y elegante, además de la historia de la pintura –que convirtió en columna vertebral de su vida académica y universitaria– tuvo una exquisitez cinematográfica fuera de lo común. A mí, en nuestra joven amistad, me hizo descubrir tempranamente a Brian de Palma, en sus excesos pero también en el sólido cine que destilaban sus películas, o, sobre todo, las delicadezas sensoriales del cine de Max Ophüls.

Tenía arraigado en su ánimo el furor del arte y su historia, y lo tenía en la más alta consideración de sus valores como persona. Admiré en él su persistente empeño, su *savoir faire* para torear circunstancias que otros no hubiéramos tenido la paciencia o la humildad para llevarla a buen término, y si en algún momento transigió, ese «ceder» lo fue a favor de su

pasión por la pintura, por otorgar porvenir al Museo de San Pío V, al conocimiento de la historia del arte, a sus pintores de siempre. No fue desde luego «su porvenir» personal, y hoy tenemos la fortuna de que sus pasiones personales trascendiesen inteligentemente.

Supo poner en razón el Museo de San Pío V —por más detractores que surgieran en los últimos momentos de su vida— buscando crear un museo sensible, placentero en lo cultural, pensado como lugar para lograr las horas en la contemplación del arte, antes que para gastarlas banalmente, con esos simulacros harto frecuentes de la actual cultura consumista.

Que el mejor y postrero homenaje a su persona sea el de respetar su construcción historiográfica, llenando lagunas desde luego, pero prosiguiendo la madurez artística y museográfica que Fernando Benito supo infundirle de un modo intachable. Que su final, con el nada, polvo, ausencia, con el escalofriante «fuese y no hubo nada» que nos recuerda el soneto cervantino al túmulo sevillano de Felipe II, no se quede en cruda y patética expresión de la vida. Queda su obra, queda el museo, ese legado metafórico de su existencia al que se entregó con tanta urbanidad artística.

ESPEJO Y ESPEJISMOS DE ESPAÑA

Las visiones fotográficas de España que albergan los fondos de la Hispanic Society of America de Nueva York constituyen, sin duda, una de las mayores empresas fotográficas por abordar la imagen y cultura tradicional de España comprendida entre la segunda mitad del siglo XIX y las tres primeras décadas del XX. Debidas al entusiasta empeño compilador de lo español de su fundador –el multimillonario y filántropo norteamericano Archer Milton Huntington (1870-1955)–, transita por esta antología de más de trescientas fotografías, seleccionadas entre un conjunto de aproximadamente setenta mil imágenes, una generosa representación del acontecer español de su tiempo.

Muestras escogidas del ambicioso proyecto enciclopédico de Huntington, estas fotografías atesoran visualmente, desde ámbitos temáticos muy diversos, las tradiciones y

Atesorar España. Fondos fotográficos de la Hispanic Society of America. Valencia, Fundación Bancaja, 2011.

los vestigios de una España que voluntariamente se deseaba contemplar genuina y mítica, preservada en dispersas comunidades rurales, con la mirada focalizada en tipos y caracteres humanos, costumbres festivas y religiosas de una España exótica presentida en estado puro, prístino, autóctono, no trasteada aún por la irrupción de la modernidad industrial y urbana de su tiempo. Como si de microclimas culturales se tratase, en el afán coleccionista y, sobre todo, en el patrocinio de campañas fotográficas promovidas por Huntington jugó de un modo genérico el ideario de la generación del 98 y también, de modo más concreto, los intereses de las instituciones oficiales españolas de su tiempo, como la inicial Comisaría Regia del Turismo (1911), en torno al legendario patrimonio costumbrista español. A mayor abundamiento, intuimos en estos ideales el particular sesgo de la reinención lejana de la tradición española, el añadido de la mirada del otro, como pudo ser la del asombrado y benefactor neoyorquino, advertido sin duda por la cada vez más irreconocible epopeya –ya crepuscular– de su industrializado país.

No es nuestra intención incidir en los logros temáticos de esta voluntad de archivo fotográfico, de inscribir las imágenes obtenidas, bien por adquisiciones, bien por misiones fotográficas patrocinadas, en las ideas sobre España que anidaron en Huntington y que germinarían en la creación de la Hispanic Society en el año 1904. Su admiración por las zonas apartadas y rurales de España «habitadas por una población dispersa y cargada de tradiciones, donde se ha conservado el tipo auténtico mejor que en otros lugares»; la búsqueda de «fuentes de los valores nacionales», de la «sangre nacional, no diluida por contactos recientes con el mundo exterior», el deseo de consolidar un museo que «condensara el alma de

España», que fuese «compendio de una raza», lo mismo que las posteriores instrucciones para capturar fotográficamente los «objetos etnográficos» de España con la mayor exhaustividad posible, quedan hoy como expresiones añejas de un exaltado imaginario patrimonial de lo español sobre el que se deseó levantar acta notarial a través de la fotografía, y en el que participaron no solo el propio Huntington y su Hispanic Society, sino también instituciones oficiales españolas, escritores españoles y foráneos

Espejo pues y, a la vez, espejismo de lo español, junto a las directrices queridas por su fundador, conviven en esta colección con un calado excepcional, la crónica, el registro tasado en el tiempo de nuestras calles públicas, plazas y afueras de los pueblos; palacios, castillos o iglesias, monumentos mantenidos y no recuperados, con sus deterioros pero también con impregnaciones de vida; limpios y nítidos paisajes rurales, montañosos y marítimos; casualidades de la vida cotidiana y festiva, tanto civiles como religiosas, todo un mosaico de oficios e indumentarias, enseres de labranza y artesanías. Las intenciones de los promotores y de su acontecer temporal mutan con frecuencia, y de modo afortunado, en obras de arte. Y del mismo modo que la monumental *Visión de España* de Sorolla excedió artísticamente, desde la pintura, el encargo (1911) de reflejar la variopinta indumentaria histórica y regional de las provincias de España, el cúmulo de fotografías atesoradas por Huntington en la Hispanic Society sobrepasó con creces los originarios estímulos intelectuales y documentales de su motivación.

Quien se acerca a esta antología de trescientas fotografías, no puede por menos que estremecerse ante la inexorable multiplicidad de historias que atrapan nuestros sor-

prendidos ojos. Porque, atributo venturoso de la fotografía, la imagen de la España que transmiten estas fotografías se rebela de inmediato de sus originarias intenciones y, por su propia naturaleza unido a los múltiples focos de sus autores, cobran vida propia, ofreciéndonos en sus inquietantes instantáneas detenidas en el tiempo una existencia con toda seguridad más vigorosa, más minuciosa a la vez que distante, de la que con seguridad tuvo en su actualidad. Señorea por ellas el axioma de Roland Barthes: «lo que veo ha sido», un «ha sido» imperturbable y heredero del ensimismado *hic et nunc* que impregna todo acto fotográfico y, de modo más ceñido, buena parte de las fotografías presentes en esta selección de la vida española.

Admiramos el distinguido clasicismo fotográfico de las obras de Charles Clifford* (1819-63) y de Jean Laurent (1816-92), la urbanidad de la puesta en escena que descubre su temprana mirada fotográfica. Ciudades como Sevilla, Málaga, Cartagena, Murcia, Córdoba, Manresa, Toledo, Granada, Burgos, Benavente, Alicante, Elche, Orihuela, Barcelona o Segovia, se nos ofrecen a la mirada inmobilizadas felizmente en ese pasado sepia de los años sesenta y setenta del siglo XIX, inmersas en dilatados paisajes, de miniaturizadas arquitecturas, con casas aplanadas y esparcidas alrededor de enhiestas catedrales e iglesias, entre campos abiertos, cerros montañosos o diáfanas marinas con muelles y dársenas. Sus encuadres, austeros y compuestos a menudo de modo frontal, de una seductora literalidad óptica, juxtaponen y fusionan lo nuevo y lo antiguo, inciden en primeros planos de veleros y barcos de vapor, estáticos figurantes o modernas líneas de ferrocarril y puentes de hierro en acusado contraste con estribaciones montañosas, monumentos

significados en numerosas ocasiones, constatando su degradación y abandono. Sin duda nos aproximan a categorías más jubilosas de la prestancia monumental urbana de otros tiempos, anterior a la ruda metamorfosis urbana del siglo XX, tan adormecedora de atmósferas ambientales. Nos asoman a la cotidianidad de la vida en torno a plazas, templos y palacios, muchos de ellos en asombrosa ruina, como esa prolongada puerta al campo que fue la fachada translúcida del semiderruido palacio de los Momos de Zamora. O nos introduce en históricos templos que todavía amasan vida, poblados de enseres litúrgicos, de valores artísticos mantenidos y aún no recuperados (ermita visigoda de San Juan Bautista de Baños de Cerrato, Palencia). Afloran en estas fotografías, tras el espectáculo del monumento, el testimonio de lo fortuito, con siluetas humanas movidas, de ensimismada trepidación, viejos caseríos de al lado, carros incidentales o calles de habituales escombros y barro. Puntos de vista bajos, humanos, que descubren visiones fraccionadas del paisaje orquestado por laterales de casas destartadas y entoldadas, hoy inexistentes, que acotaban y escenificaban, encajonando, apariencias mutiladas del monumento o del paisaje de modo fragmentario, como observamos en las distintas imágenes del acueducto de Segovia. Y, por descontado, tipos humanos, escenas de género, experimentadas al aire libre según la moda de los estudios «*d'après nature*», como insiste reiteradamente Laurent en sus títulos.

Producto de adquisiciones y donaciones –como la muy generosa (más de 16.000 fotografías) de su amigo el marqués de la Vega-Inclán–, abundan en los fondos fotográficos de la Hispanic Society múltiples y misceláneas imágenes del siglo XIX y principios del XX, debidas a fotógrafos

españoles y extranjeros de gran calidad. Lucien Levy capta la puerta de Santa María y la catedral de Burgos (ca. 1888), con la plenitud panorámica de un telón escénico, poblado de sorprendidos figurantes escalonados, dispuestos en acelerada perspectiva hacia la puerta, con la anciana en primer plano, las dos mujeres en el siguiente plano, una de ellas –con nativa e inconsciente pose fotográfica– protegiéndose los ojos del contraluz o el arriero girado, todos ellos pendientes, curiosos, ante las novedosas y elevadas maniobras fotográficas. Sevilla se nos muestra en la fotografía de Emilio Beauchy Cano (1847-1927) desde un generoso inventario. Surge la crónica de sucesos, con el río Guadalquivir en reposado desbordamiento, atravesado por hileras de barcos de vapor y mástiles entre tinglados sumergidos; abunda en escenas taurinas de encierros y visiones de la Plaza de la Maestranza hasta la bandera, expectante ante el paseo de la cuadrilla, con aficionados fotografiados en los palcos y tendidos altos*; irrumpe su Semana Santa, discurriendo por espacios públicos emblemáticos y abiertos como la abarrotada plaza de San Francisco, o con apretados pasos procesionales, como el de María Señora de la Victoria, embutido en la estrechez de la calle con el gentío admirado, encaramado a las ventanas enrejadas o dispuesto en precavida postura fisonómica ante el objetivo. Es posible que Sorolla consultara sus fotografías, en especial esta del paso procesional de Nuestra Señora de la Victoria, tan sugerente para seguir algunas composiciones y detalles de los Nazarenos de la Semana Santa de Sevilla de su *Visión de España*, del mismo modo que José Gutiérrez Solana lo hizo, aunque de un modo más palmario, con otra de sus fotografías más famosas, el *Café Cantante* (ca. 1885).

La Cataluña finisecular, la de las bulliciosas calles en fiesta de Vilafranca del Penedés, con sus «dancers», «músicos», «castell» o el atronador *Drac* (1888-89), se nos ofrece a la mirada de la mano de Josep Maria Cañellas (1856-1902), ese premonitorio maestro de la captación fugaz, pionero de la imagen instantánea, nada envarada, activo durante buena parte de su vida en París. Su espontánea paralización del movimiento evoca experiencias similares a las de un James Annan Craig en escenarios venecianos o ingleses. Palpamos con la mirada sus convulsos y abocetados «dancers», ante la nítida presencia de los espectadores y el pormenor geométrico de la casa; o cobramos conciencia del instante perecedero y cinético en el vendedor ampurdanés empujando el carro repleto de coles de la plaza de Capuchinos de Figueres (*Álbum de Fotografía de Josep Rubaudonadeu l'Ampordà*, 1888-89). Afloran testimonios poco conocidos, como las dos vistas de Valencia (1885-1900) de Josep Esplugas Puig, hermano del más famoso fotógrafo catalán Antonio Esplugas Puig, que rotula sus fotos con el segundo apellido («J. E. Puig»). Tienen el interés de lo inédito y del dominio del retrato urbano de su tiempo, a través de versátiles puntos de vista encumbrados y a ras de suelo, con los puentes del Mar y de la Trinidad dominados por sus riberas monumentales, focalizando en la primera un atestado carruaje urbano de caballos, o en el segundo la belleza difuminada, casi espectral, del convento de San Pío V, en esos momentos Hospital Militar.

El fecundo puzzle argumental de la donación del marqués de la Vega-Inclán incluyó numerosas copias y negativos de cristal del famoso fotógrafo toledano Casiano Alguacil (1832-1914). Entre ellas apreciamos la vista de la catedral de Sigüenza, la elegante ortogonalidad del encuadre de la catedral,

el ángulo profundo y de tridimensionalidad óptica obtenidas de la confluencia de la calle empinada y el puente sobre el que se alza la torre central, la ausencia de contrastadas sombras que puedan hurtar el minucioso encaje de sillares y tejas, árboles y ventanas que horadan los muros. Casiano Alguacil, en otras imágenes, se nos presenta como un Alinari español, con pacientes puestas en escena urbanas de estratégicas presencias humanas en torno al monumento, como esa Plaza Mayor de Segovia (ca. 1866), con la gigantesca escultura monumental de su catedral, de desnudez cúbica salpicada de pináculos góticos, derredores de soportales y caseríos entoldados, lacónicas presencias humanas de gestualidad inmovilizada, plantadas como estatuas de marcadas sombras laterales. Una refinada educación perceptiva en la composición de figurantes impera en la fotografía *Bajo sus muros** (ca. 1914), de Georgiana Goddard King (1871-1939), con una formación artística nada desdeñable y cuya fotografía en formato pequeño tanto admiró Huntington. Un voluminoso castillo de Peñafiel (Valladolid) captado lateralmente, de rugosos sillares escuadrados y cilíndricas torres, nos introduce a las cautivadoras aposturas de sus visitantes: sombrillas en rítmicas posiciones, el *canotier* inclinado de un caballero, la silueta con leve contorno del otro. Ensoñamos la amable conversación al final del paseo, la urbanidad de la visita, todo un mundo gestual remansado que insufla de vida el inerme castillo.

Es ya este siglo xx, en el que nos ha introducido la fotografía de G. G. King, el que mejor va a reflejar los logros fotográficos del acendrado empeño recolector de imágenes de la Hispanic Society en torno a las tradiciones españolas. Junto a las grandes series de reconocidos fotógrafos, producto de adquisiciones –caso de Kurt Hielscher y de Anna

Christian— o de campañas sufragadas por la Hispanic —caso de Ruth Matilda Anderson—, nos asomamos en esta selección a una miscelánea de imágenes marcadas por la huella etnográfica y monumental, tanto de fotógrafos foráneos (Arnold Genthe, Kurt Schindler, E. M. Newman, Edith Lowber) como españoles, algunos tan conocidos como José Ortiz Echagüe y Francisco Andrada, o también Primitivo Carbal, Joaquín Arnau, Winocio, Cándido Ansede o Foto Soria. Es precisamente, entre estas espléndidas puestas en escena de trajes regionales, recios y sombríos rostros de ancianos anclados en pueblos castellanos, instantáneas de romerías, bailes populares y también ya de salón —estamos en los años veinte del siglo XX— en el fluir dominical de las afueras y eras de los pueblos, imágenes de lejanas y despejadas vistas de caminos y aldeas, de difuminadas siluetas de catedrales y poblaciones, donde brotan fotografías de una fuerza expresiva inusual. La titulada *Soria. Día de nieve** (ca. 1915), firmada por Foto Soria y donada por Vega-Inclán, ciñe en la nevada el argumento de la foto, sumergiendo todos sus registros en una inesperada atmósfera pictorialista, con un omnipresente ambiente aterido que discurre por mesas y sacos de patatas, mulas y madre e hija.

La conocida personalidad del fotógrafo alemán Kurt Hielscher (1881-1948) no necesita apenas presentación. Su visión fotográfica de España, recogida entre 1911 y 1918, está repleta de paisajes con barrancos y estribaciones montañosas, solitarios montes de prominentes picos nevados; templos y ermitas, palacios y plazas monumentales, todas aún en virginal decadencia; caseríos y caminos, ríos y albercas, contornos y puentes de poblaciones engastadas en pedregosas serranías; hitos arquitectónicos de la

historia de España, captados en solemnes exteriores o en la íntima memoria de su interior; meditadas ambientaciones humanas, tanto en el paisaje como en el monumento, escenas de excavaciones y ruinas romanas, y por supuesto el tipo humano regional, con sus indumentarias y abalorios, entre ellos, aunque con moderación formal, el traje de Lagartera o de La Alberca. Tal mirada no podía pasar desapercibida al coleccionismo de la Hispanic Society, que compraría más de 1.600 fotografías suyas al marchante alemán Berthold Hemme. Retenido en España durante la Primera Guerra Mundial, aprovecharía «el tiempo de mi involuntaria permanencia –confiesa Hielscher– para visitar y estudiar hasta los más desconocidos rincones de la tierra española. Recorrí el país en todas direcciones: desde las altas cimas de los Pirineos hasta las playas de Tarifa, desde las selvas de palmeras de Elche, hasta las olvidadas, primitivas aldeas de Extremadura». Sus fotografías, publicadas en 1922 en su libro *Das unbekannte Spanien [España incógnita]*, abrirían al mundo europeo y americano un imaginario español bien diferente del pintoresquismo de años atrás.

En ese «gran museo de arte abierto, que encierra la riqueza cultural de las épocas y los pueblos más diversos», que era para él España, abordó, con su riguroso cartesianismo fotográfico, frontales panorámicas de pueblos y paisajes históricos abarcadoras de densos y apretados registros, estudiadas perspectivas de ciudades amuralladas y atravesadas por ríos y montañas, posados humanos con la mirada fija en el objetivo y estratégicamente escenificados, plazas mayores, como la de Medinaceli, desde el ámbito claustral y aún religioso de sus pórticos. Y no descuidó someter la visión del monumento –desde la estrategia de la fotografía arquitectónica– al

clima y al contraste de sus usos, como ese altivo Palacio Real de Madrid elevado ante un mar blanquecino de saturados tenderos de ropa, o ese entrevisto acueducto de Segovia en sus opacas sombras arrojadas sobre la panorámica de la ciudad. Como tampoco eludió reflejar la distinción de las playas y paseos marítimos, de transeúntes y embarcaciones donostiaras, el jolgorio carnavalesco adueñado del Paseo de Recoletos de Madrid o la Barcelona modernista de Gaudí, incluidas sus farolas de la Plaza Real.

Acaso una de las presencias fotográficas más sorprendentes en esta selección de imágenes que se extraen de los fondos de la Hispanic Society sea la obra fotográfica de Anna M. Christian. Viajera por España en el año 1915, aconsejada por Sorolla, quien la conoce en Nueva York cuando visitó la Hispanic en 1909, esta distinguida y adinerada dama de la alta sociedad neoyorquina, con estudios universitarios de arquitectura y experta fotógrafa *amateur*, reunió una colección de fotografías de más de dos mil piezas sobre España, en las que se presiente la idea de la fotografía en tanto testimonio visual de sus viajes. Huntington, que admiró su obra, organizó a su regreso a los Estados Unidos una exposición de sus fotografías, y la Hispanic Society al año siguiente, en 1917, adquirió 631 piezas, volviendo a comprar 106 fotos nuevas en 1922. Debió regalar a Sorolla una copia de ellas, lo que explicaría la duplicidad de numerosas fotografías conservadas en la Hispanic y en el actual Museo Sorolla de Madrid.

Con independencia de sus calidades fotográficas, que las posee, estas imágenes tienen el singular valor documental de registrar visualmente el «ha sido» de la mirada y del inmediato entorno cultural y humano del propio Sorolla en el momento (1915) de la presencia de Anna M. Christian en

España, precisamente cuando estaba inmerso en la realización de la *Visión de España*. Como relata el corresponsal del diario *ABC* en Nueva York, Miguel de Zárraga, en el año 1929, en el artículo de sociedad que escribe sobre «Las amigas de España» [*ABC*, 13 de septiembre de 1929] y, más en particular, sobre Anna Christian: «su primer amigo allá lo fue el gran Sorolla, que la orientó en su deseo de conocer, no la España de pandereta, sino la real y maravillosa, inmortalizada en múltiples monumentos artísticos». Constatamos esta amistad, esta cercanía familiar, en los retratos del propio Sorolla y su familia en Jaca (Huesca), en las fotografías de su entorno amistoso y cultural (el taller del ceramista Daniel Zuloaga en Segovia), o en la presencia espontánea y casi anónima del propio Sorolla en algunas fotos, anotadas en el dorso de las mismas por la propia Christian, como la vista del *Arco que conduce a la plaza de Zocodóver de Toledo*, donde puntualiza «Sorolla visto de espaldas».

Pero más sugerentes son las imágenes, los lugares, o los pormenores de sus fotografías, muchos de ellos prolongados al dorso de las fotos con anotaciones que delatan su exquisita curiosidad de culta turista atenta a la memoria de los instantes. A través de ellas presentimos la proximidad de los consejos, una esponjada oralidad de los intereses culturales y artísticos de Sorolla, contagiada de temas e ideas que han sido ya pintados o están en proceso de creación, los cuales Christian simultanea desde el lado amable y aleatorio de la captación fotográfica. Nada más alejado de las simplificadoras deudas sorollistas con las fotografías de Christian, fechadas desde su anonimato en los años finales del siglo XIX, como en ocasiones se ha supuesto. De darse alguna influencia cabría pensarla en un sentido inverso, y en todo caso esa

sería la de la visión de España de Sorolla, una imagen antes meditada y sentida que pintada. No deja de ser revelador el encuadre fotográfico del Arco de Toledo, centrado en la piara de cerdos y en los porqueros, con un Sorolla de espaldas atento a la escena, justo dos años antes de pintar su *Mercado de Extremadura*.

Es en sus fotografías de temática valenciana, por ejemplo, donde mejor percibimos el contagio de la mirada de Sorolla. Por ellas discurren los escenarios de la vida moderna valenciana de su tiempo, que no son otros que los de Sorolla u otros pintores de su época. Contemplamos la playa de la Malvarrosa, con un marcado acento sorollista, pero también propio de una imaginería ya establecida, con instantáneas de sus barcas varadas* y velas hinchadas, con pescadores comiendo en ellas, el regreso de la pesca del *bou*, niños chapoteando en la orilla, con sombrillas; Godela, próxima a Valencia, en esos momentos una población de interior convertida en colonia de veraneantes de la nobleza y alta burguesía valenciana, con un panorama intelectual y artístico nada desdeñable, vista en este caso en el exotismo de sus cuevas, miradas en sus primorosos ajuares repartidos por apretadas salas de estar, cocinas y dormitorios –«colchones enrollados durante el día», anota Christian–; palacios como el de Albalat dels Sorells –«antiguo castillo del siglo xv»–, captado con exposición prolongada y sensible encuadre arquitectónico, o el de la Casa de la Duquesa de Pinohermoso de Xàtiva, puntualizado en sus peculiaridades históricas («imprensa en la sala árabe» o «depósito de agua de estilo primitivo») y así múltiples imágenes de embalaje de cebollas, barracas de la huerta, calles de Alicante o del Palmeral de Elche.

A la vista del periplo viajero y fotográfico de Anna M. Christian nos asombramos ante el complejo juego de espejos que la modelada imagen de España transmitida por Sorolla logró en Norteamérica. Si sus pinturas lograron despertar y crear una efervescente y admirada visión de lo español, su amistad e influencia intelectual sobre Anna Christian y sus fotografías, generaron también otros ecos, si se quiere menores y anecdóticos, de lo español en la sociedad neoyorquina. Una selección de las dos mil fotografías que Christian reunió de sus viajes a España, tan impregnadas de sorollismo hispano, fueron objeto de múltiples proyecciones al ampliarlas, colorearlas y positivarlas. Como nos detalla, admirado, el corresponsal de *ABC* en el año 1929, Anna M. Christian, multimillonaria norteamericana entusiasta de lo español, organizaba galas benéficas con la proyección de sus fotografías: «cuantos contemplan sus proyecciones sobre una pantalla se quedan deslumbrados. Porque en esa pantalla, que nada tiene que envidiar a la del más moderno teatro cinematográfico, hombres y mujeres desfilan en su tamaño natural, y los edificios que les rodean, destacándose con sus propios colores, producen la impresión de que asomándonos a un invisible ventanal, estamos contemplando a España».

La obra y personalidad de Ruth Matilda Anderson (1893-1983) es fuera de toda duda, coda de la selección de imágenes que integran los fondos fotográficos de la Hispanic Society. Sin la labor fotográfica de Anderson, sin sus diversas misiones por tierras de España entre los años 1923 y 1930, las expectativas de Huntington por el entendimiento enciclopédico de la tradición castiza española desde la imagen habrían quedado mermadas, diluidas en un coleccionismo global y neutro. Contemplado desde nuestra perspectiva, la ecuación Ander-

son/Huntington tiene un aire de familia análogo al que por esos mismos años estaba fraguándose entre fotógrafos y arquitectos. Tal es así que es posible afirmar que gracias al «objetivo» de R. M. Anderson, a su disciplinada estrategia fotográfica y también a su meticulosa sensibilidad, Huntington –junto al encargo de la *Visión de España* de Sorolla– pudo lograr modelar, dar contenido específico y posteridad a sus ideales museísticos y recopilatorios de las tradiciones españolas.

La ingente producción fotográfica de Ruth Matilda Anderson, que superó las catorce mil tomas, recorriendo zonas rurales, ciudades y pueblos de Galicia, Asturias, Salamanca, Zamora, Extremadura, La Mancha, Islas Canarias o Huelva, partía del imaginario español pintado por Sorolla en su *Visión de España*. Por sus series fotográficas transitan, pues, escenas de pesca, de ganadería, de descorches de árboles, almazaras, secaderos de jamones y un sinfín de labores agrícolas, con tipos humanos y oficios diversos, pescadores, mejilloneras, rastrilladoras de sal, cabreros, afiladores, hojalateros, vaqueros, lecheras, músicos y fotógrafos minuterios de pueblo, artesanías, indumentarias, todo un hábitat plural de interiores domésticos, fondas o almacenes, de capeas y novilladas lugareñas, fiestas, romerías y procesiones patronales, paisajes y ambientes monumentales en numerosos casos buscados desde puntos de vista similares a los adoptados por Sorolla. Pero a su vez, en muchas de estas fotografías se perfila con contundencia su singular ojo, marcadamente fotográfico, que con precisión admirable fija, excluye o amplifica, y nos permite admirar, además de otras miradas, su clarividente autobiografía escrita en la imagen. Advierte oficios no tan rurales, pero con un pie ya puesto en el ayer: el botones del casino, ceñido con polainas y zapatos de cue-

ro, cimbreado con la bandeja de cafés, posando sonriente en medio de una calle de Zafra (Badajoz) con el contrapunto del limpiabotas lustrando los zapatos del indolente alcalde, la ornamental «ama de cría» de La Coruña, el repartidor de hielo –en contraluz– de Vigo o el ademán hosco del albañil también coruñés, atosigado durante el almuerzo, sentado al pie de la pila de ladrillos, con su mujer y la cesta de mimbre. Arranca gestos imprevistos, algunos de una ternura intemporal, ausente de aspavientos sentimentales, o retrata oficios y trabajos con noble distancia, obteniendo una serena cercanía humana, sin forzar la glosa social. Anderson capta en ocasiones las afecciones humanas con una singular emotividad. Nos enternece la belleza del gesto sufrido de la niña de Mogarraz, soportando el temible bodegón que es ese, a todas luces, excesivo sombrero; el cansancio y acaloramiento del chico penitente de Jerez de los Caballeros, de impávida expresión, mezcla de dulzura y vivacidad, con el capirote levantado, mostrando el ademán inocente de su rostro, embutido en la espesa túnica blanca sobre un rudo adoquinado; las caras encendidas de los niños tras los cristales gastados de la ventana de un pueblo de La Coruña; o la gentil apostura, casi proustiana, del joven que aguarda, con los libros bajo el brazo, la salida del autobús en Vigo *. En otros retratos aprehende ensoñaciones cotidianas de una suavidad fotográfica insólita que traen a la memoria el aura intimista de la pintura de género holandesa: la seductora afabilidad de la vendedora de botones y pan de La Coruña, la insospechada naturalidad con que mira ladeada a la cámara la mujer de Montehermoso, o la envidiable naturalidad fisonómica de serena y familiar expresividad femenina de las tres hermanas y la madre de la taberna de Padrón *.

Discurren por algunas de sus fotos una visión cotidiana atenta al pormenor que se expresa desde la estrategia fotográfica más estricta. No importa el lugar o el paisaje, tampoco el oficio que desea documentar. Anderson por momentos se demora en escenas de una intensidad natural insólita, productos de felices acasos instantáneos, en donde la anécdota suplanta la descripción, como ocurre en la imagen de los dos vendedores de cántaros de Toro* (Zamora), en tranquilo diálogo, encajonados en sus claustrofóbicas covachuelas, casi féretros de ruda madera, o captura, entre el movimiento de los hábitos hinchidos y tocas almidonadas, el gesto mitad adusto, mitad sorprendido ante la presencia de la cámara, de las dos monjas de San Vicente de Paúl*, de Las Palmas de Gran Canaria (1930). En el discurrir de sus reportajes, saltan «instantes decisivos», que capta de un solo golpe fotográfico el clímax del tiempo y lugar, al yuxtaponer realidades rotundas en sus elocuentes silencios fotográficos, en esclarecedores plano y contraplano, como la imagen de la calle de La Corredera de Plasencia en la que simultanea el indolente discurrir de dos lugareños a caballo con el simétrico letrero que anuncia en lo alto del soportal la casa de coches «FIAT», o la paupérrima soledad de la biblioteca de Val de San Lorenzo, con aspecto de casalicio de estación de Vía Crucis, con el letrero y unos solitarios libros en el estante por únicas señas de identidad. Da valor objetual, casi metonímico, a utensilios, como el torno en primerísimo plano del molino de Jerez de los Caballeros, que una Mariana Yampolsky, unas décadas más tarde, no habría dudado en rotularlo como columna salomónica.

Acaso una de las fotos más sólidas de esta selección y que mejor cifra la épica reinención fotográfica que impregnaron los argumentos de su aventura española, sea la

perteneciente a la espectacular serie de la pesca del atún en la Isla Cristina* (Huelva). Me estoy refiriendo a la del pescador faenando, sorprendido en pleno fragor de la captura del atún, empapado y descalzo, en inestable equilibrio, casi resbalando en la borda del barco. La belleza frenética y exaltada del riesgo envuelta en la dureza visual de sus contrastados grises y fulgores metálicos nos aguijonea el ojo. Y es también el halo silencioso fotográfico el que nos precipita a sentir presencias ausentes, atronadoras voces, griteríos, aletazos bruscos y chapoteos, intensos olores salinos, densas espumas teñidas de rojo. Sentimos, desasosegados, el trepidar de la cámara, la zozobra de la propia Ruth M. Anderson. Evocamos las grandiosas escenas de la pesca del atún en Ayamonte de Sorolla, origen de esta fotografía. Y, afortunadamente, nos reconforta el milagro de las incontaminadas liturgias de las formas artísticas. Aquí, sin duda, asistimos también a la belleza formal de la representación y, además, al asombro de la fotografía, al de sus descaradas presencias sustraídas, al vigor irrepetible de sus ausencias, con su infinita capacidad de procrear en nosotros –privilegiados espectadores– otras vidas.

EL CABANYAL: LA PERSISTENCIA DEL TIEMPO

Acaso sea el núcleo de edificios de la antigua Sociedad de Marina Auxiliante en el poblado marítimo del Cabanyal, en las inmediaciones a la playa –la Lonja del Pescado, los establos de bueyes para el arrastre de las barcas, la conocida como *Casa dels Bous*, el almacén de cordelería para las redes, y la adyacente Fábrica del Hielo– construidos entre las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX, la imagen que mejor metaforiza aún en estos momentos, con sus muchos deterioros, la Valencia finisecular moderna. Piedra angular de un mundo que se nos ha escapado, el paisaje de esta Valencia volcada al mar, la de sus poblados pescadores, impera, a pesar de su quejumbrosa fisonomía, en el mapa de los múltiples episodios que abrigan la historia y los mitos urbanos de la ciudad de Valencia, en este caso moderna.

El Cabanyal. Patrimonio en riesgo, Editorial Universitat Politècnica de València, Valencia, 2013.

Tienen estos edificios, sumidos a día de hoy en el más absoluto abandono y en ciernes de desaparecer por calamitosas y desaprensivas políticas urbanísticas, algo de mimbres de la historia de un lugar. Un lugar donde la arquitectura, con sus mamposterías de piedras y ladrillos, cubiertas de armaduras de madera o cuchillos metálicos y tejas, carpinterías de hierro fundido, atildados pomos y cerraduras, atisbos escultóricos, alicatados y aún desconchados, se nos ofrece como historia consumida y también —no habrá que olvidarlo— como reminiscencia vivida y gozada desde la literatura o la arquitectura, la pintura o la fotografía, realidades en definitiva trascendidas reflexivamente en cultura.

César Antonio Molina¹ nos ha recordado que las culturas pueden caer en el más absoluto abandono pero jamás en el olvido, que por fortuna hay un ADN casi inmovible, que nos hace retornar, como absortos hijos pródigos, a un pasado que jamás nos abandonó o debimos abandonar. Siempre estará ahí El Cabanyal, los restos de la Sociedad Marina Auxiliante, a pesar de su malbaratada conservación. Y con ellos las exaltadas ausencias que resuenan de su pasado, aún vivo en la memoria de una generación ya casi extinta, también presentado en la actual mirada de sus deteriorados restos arquitectónicos, en las carencias convertidas en presencias que nos hacen presagiar su pasado.

Confieso que cuando con motivo de cumplimentar este reportaje —escrito y fotográfico— acudí hace un mes y medio a visitar este bloque de edificios, procuré desnudar de las discusiones las visiones, percepciones, de estos lugares, agrias polémicas surgidas en los últimos años en torno a este cuadrilátero arquitectónico que se proyecta desguazar para desembarcar al mar la Avenida de Blasco Ibáñez. Procuré

aventurarme en la casi imposible tarea de ensimismarme en lo que iba a percibir y en lo que me podría suscitar, descubrir, atravesado por la necesidad de la escritura y de las imágenes que iba a extraer del mismo.

Quien forastero del Cabanyal, sin un vínculo cotidiano, diario, transita al azar por la calle de Eugenia Viñes, no discierne con facilidad la amplitud arquitectónica de la Lonja del Pescado* que junto al almacén de Teñidores y la Fábrica del Hielo fueron construidas en el entorno de la *Casa dels Bous*, en la primera década del siglo xx. Extendida en un frente de cien metros y dividida por una retícula de casillas —veinte minúsculas casas por cada lado— con sus puertas y altas balconadas, algunas con cromática azulejería en sus jambas y recercados, pasamos desprevenidos por la destacada puerta lateral y central de esta Lonja, elevada y con un alzado arco central de esmerada decoración en ladrillo, como si se tratase de un almacén individual. No ocurre lo mismo cuando contemplamos sus fachadas principales, en los frentes menores de la manzana rectangular, o también cuando, encaramados a una ventana superior de la colindante *Casa dels Bous*, abarcamos la inmensa mole de cien metros que conforma su arquitectura.

Pero es, no obstante, la presencia en el interior de esta Lonja la que nos transporta en fracciones de segundos, con tan solo unos metros franqueados, a una insólita escenografía, a una repentina mutación de decorado. Ante su visión se agolpa un cúmulo de sensaciones encontradas. Abruma el despojado y verticalista cielo de madera de la armadura a dos aguas de la nave central, realzada de los muros por un transparente ático que filtra vigorosas luces rasantes sobre sus paredes blanquecinas, y cobran densidad arquitectónica las retículas de las antiguas oficinas laterales, hoy trasteras

de viviendas adosadas, divididas por escuetas y elevadas pilastras. Por momentos se cruza la historia de la arquitectura de este espacio, concebido por el arquitecto Juan Bautista Gosálvez, muy vinculado al poblado marítimo del Cabanyal, y nos hace recapitular en la persistencia de los usos arquitectónicos del pasado. No de otro modo pensé en la dilatada fortuna histórica de la definición de «lonja» que tres siglos antes –en 1611– Sebastián de Covarrubias había dado a las lonjas de comercio, y que este espacio, aún en particular sesgo marineró, recordaba en tanto lugar público destinado para juntarse en él tratantes y mercaderes «porque –nos advertía Covarrubias– negocian paseando», o en la llaneza con que describía su arquitectura y su tipo de dos o tres naves «que por ser largas se llaman lonjas, y qualquier lugar cubierto en esta forma y para este ministerio se llama lonja»².

Me hablan de sus diversos usos en la historia una vez ultimada su construcción en 1909, como el que se le asignó a este inmenso espacio, antes de inaugurarse, para Hospital de heridos repatriados durante la guerra del Rif. El deterioro actual de este espacio, desdibujado por el abandono, trae a la memoria parecidas sensaciones de infortunio que debieron tener los hombres del siglo XIX ante tanto convento, iglesia o claustro desamortizado, abandonados a la suerte de la especulación procaz del suelo, a usos imprevistos a sus cualidades artísticas o monumentales antes que a sus orígenes religiosos, y tal vez habitados por la pobreza. La percepción de la nave de una longitud de 100 metros por 9 de ancho parece una calle entoldada por el techo en cuña de madera, o mejor, un dilatado callejón convertido en improvisado trastero, con sus aceras y rodapiés en las puertas. Advertimos balcones de meticulosos forjados cegados y engarzados a ventanas de

moderna carpintería metálica, enmarcando cortinas de intimistas encajes. Sorprendemos en pleno desorden matutino el suelo poblado de lavadoras y armarios, bicicletas y diminutas sillas de plástico infantiles volcadas, dejadas con pueril desenfado tras el juego del día anterior, tableros y ristras de ropa tendida, cajones y cercados apuntalados de uralita, o la presencia vagabunda de un perro famélico. Huellas similares, esta vez sin presencia humana, saltan al visitar las amplísimas naves abandonadas de la antigua Fábrica del Hielo, la principal de agrietada armadura filtrando luces, con el desolado coche empolvado por años de abandono; la otra nave, antaño transformada en empresa de construcciones metálicas poblada de enhiestos peristilos metálicos, cables y grúas, escombros de ladrillos de cemento y caseta aún acristalada de oficinas en las que leemos olvidados encargos clavados en sus tableros; o también las no menos desvencijadas dependencias de la *Casa dels Bous*, con las carpetas revueltas por el suelo de pretéritas facturaciones en hojas amarillentas y mecanografiadas con desteñida tinta azulada.

Por momentos, este paisaje precario nos impulsa a sentirlo, algo narcotizados por su visión fragmentada, también neutralizada por la distancia histórica, en la actualidad estética de su ruina. Nos tienta la seducción contemporánea del espigador artístico al modo como Agnès Varda encuadra con la cámara exquisitos desechos, de una modernidad atenta a enmarcar la vida incrustada en los objetos como fantasmas del deterioro, de la marginalidad, absortos ante el aura residual inherente a estos espacios híbridos de nuestra sociedad contemporánea que, como comenta Joan Nogué, se mueven en usos inciertos, en límites imprecisos «entre lo que han dejado de ser y lo que no se sabe si serán»³.

Pero hay ciertamente otros testigos, vestigios de su ayer, en este espacio del Cabanyal que de modo particular, y si se quiere precario, advierten de pasados y devuelven visiones al presente, como esos diminutos ganchos metálicos y garruchas que persisten en las cornisas de las paredes de las múltiples casitas de la Lonja del Pescado. Presencia ínfima que amplifican la evocación de una imagen de la Lonja poseída de vitalidad marinera, poblada y camuflada en sus exteriores por mástiles y redes puestas a secar o reparar, y que nos transporta a un interior pletórico de trasiegos diarios propios de su condición de lonja del pescado, a un mundo de ausencias que rellenamos —en un involuntario *flashback*— de vidas, de horas y de días, de ruidos, voces y colores, por donde asoman multitud de rostros, fugaces gestualidades de personas maniobrando cestas y cajas de pescado, tasando y regateando precios, intensos olores marineros de redes embreadas y abundante pescado fresco, enjuagues de los mismos en pozos de manantial, casetas bajas para depósito de barcas, entrevistos contables y comerciantes en sus altas y laterales oficinas.

Leemos en *Flor de mayo* de Vicente Blasco Ibáñez descripciones del Cabanyal que nos acercan a esta particular e íntima topografía marítima que convierten estos signos de tan ínfima presencia —garruchas y ganchos— en claves escondidas de un tiempo, de un aroma urbano marinero que ya en esos años estaban impregnadas de recuerdos de la antigua vida de los propietarios de las barracas y casas marineras. En *Flor de mayo*, las atmósferas ambientales relacionadas con la trama argumental de sus personajes es todo menos un decorado, un telón de fondo aséptico. Alude al barrio llamado de las Barracas del Cabañal, al enjambre de

barracas con las nuevas casas de pisos altos y nos informa: «todas ellas estaban pintadas al barniz, lo mismo que barcos nuevos, con la fachada de dos colores, como si sus dueños no pudieran sustraerse en tierra al recuerdo de la línea de flotación»; refiere los adornos de talla que había sobre algunas puertas y concluye: «semejante a los mascarones de proa»; o menciona otras puertas y advierte: «subiendo hasta la altura del alero, estaban plantados fuertes mástiles con garrucha, como signo de que allí vivía algún dueño de pareja del bòu»⁴.

Es no obstante la *Casa dels Bous*^{*}, enfrentada a la Lonja, el embrión arquitectónico más elocuente de este núcleo. Concluida en 1895 ya es aludida por Blasco Ibáñez en su *Flor de mayo*, publicada en ese mismo año. «La Casa dels bòus —escribe— donde rumiaban en sus establos los enormes bueyes para el arrastre de las barcas, alzaba su cuadrada mole, con tejado rojizo y azules cuadrantes en sus paredes, sobre las filas de barcas puestas en seco»⁵. Queda en la actualidad su sencilla arquitectura con su corral vallado a modo de compás o atrio para el discurrir de los bueyes bermejos antes o después de faenar en el mar, con su rústica fachada de puerta con arco rebajado, balcón en lo alto y apoyado en dos cabezas de bueyes de pulcra talla, algunos restos de antiguos pesebres interiores en dependencias techadas con vigas de madera y bovedillas, o el mismo reloj de sol en la fachada lateral.

Aun hoy cuando contemplamos la *Casa dels Bous*, con las esculturas de las dos cabezas de bueyes a modo de zapatas sosteniendo la balconada, y a su vez amparada en esa constelación de edificios de la antigua Marina Auxiliante, se nos antoja que estamos ante un particular kilómetro cero de la imagen mediterránea del Cabanyal, que no es otra que la de

Valencia. Su arquitectura fragua una escenografía real, histórica, de la que es acaso la imagen más representativa del episodio marítimo —humano, artístico y literario— de la Valencia moderna, la de la pesca del *bou*. La imaginería de esta pesca del *bou* —centrada en el arrastre por yuntas de bueyes bermejos salpicados por la espuma de las olas de las características barcas de vela latina, tanto entrando al mar, como saliendo a la arena para vararlas, con el mayoral de espalda, sentado a horcajadas en los lomos de un buey de cara al mar, dirigiendo las maniobras— fue sin duda el principal *leitmotiv* de la vida marinera valenciana, en ella hollaron Blasco Ibáñez, Sorolla, José Navarro, o numerosos fotógrafos de la segunda mitad del siglo XIX y dos primeras décadas del XX, cuando esta práctica pesquera se eclipsó con la aparición de los motores de fuel.

De la significación que esta imagen desempeñó en la pintura de Sorolla hablan no solo sus múltiples obras con esta temática, también la conciencia de su engranaje específico en este paisaje de la Valencia finisecular. Blasco Ibáñez en su tardío prólogo —1923— a *Flor de mayo* evocando a Sorolla, fallecido años antes, y al espíritu de amistad y encaje con el espíritu de su novela, confesaba: «Muchas veces, al vagar por la playa preparando mentalmente mi novela, encontré a un pintor joven —solo tenía cinco años más que yo— que laboraba a pleno sol, reproduciendo mágicamente sobre sus lienzos el oro de la luz, el color invisible del aire, el azul palpitante del Mediterráneo, la blancura transparente y sólida al mismo tiempo de las velas, la mole rubia y carnal de los grandes bueyes cortando la ola majestuosamente al tirar de las barcas»⁶. Metáfora fotográfica de la pesca del *bou* de la playa del Cabanyal, pero a través de los ojos y pinceles de Sorolla,

la revista *La Fotografía* editada en Madrid en el año 1906, por J. Fungairiño, utilizó el término «sorolleando» para rotular la fotografía del arribo a la playa de una barca con bueyes⁷. Fue a su vez la mirada y el inmediato entorno cultural y humano de Sorolla lo que llevó a Anna M. Christian, amiga culta y acaudalada dama norteamericana vinculada a la Hispanic Society de Nueva York, excelente fotógrafa *amateur*, a realizar una de las más importantes series sobre la playa del Cabanyal* inmerso en los gustos de la moderna sociedad valenciana de su tiempo, desfilando por ellas, con un marcado acento sorollista, instantáneas de sus barcas varadas y velas hinchadas, con pescadores comiendo en ellas, el regreso de la pesca del *bou*, niños chapoteando en la orilla, con sombrillas. Y fueron estas fotografías de las playas del Cabanyal y de sus menesteres marineros, entre muchas otras visiones de la España de su tiempo, las que ampliadas, coloreadas y positivadas fueron objeto de múltiples proyecciones en salones neoyorquinos con motivo de galas benéficas. Como narra un sorprendido corresponsal español en el año 1929, «cuantos contemplan sus proyecciones sobre una pantalla se quedan deslumbrados. Porque en esa pantalla, que nada tiene que envidiar a la del más moderno teatro cinematográfico, hombres y mujeres desfilan en su tamaño natural, y los edificios que les rodean, destacándose con sus propios colores, producen la impresión de que asomándonos a un invisible ventanal, estamos contemplando a España»⁸.

En su *Córdoba de los Omeyas*, Antonio Muñoz Molina nos avisa que para escribir sobre una ciudad es necesario haber sido poseído por ella, y nos previene que de ese encuentro apasionado entre memoria y palabra, entre escritores y ciudades han surgido «algunos de los más altos

episodios de la literatura»⁹, y nos cita a Baudelaire y París, Dickens y Londres, Bassani y Ferrara, Juan Marsé y Barcelona. Y de la mano de Walter Benjamin recuerda una obviedad de ese intercambio de posesiones que con frecuencia olvidamos, que, por ejemplo, el París de Baudelaire tuvo existencia propia años después de que Baudelaire hubiera muerto. Pues bien, de este Cabanyal, frontera marítima de Valencia, y en particular de este cuadrilátero en ciernes de desaparecer, podríamos decir algo similar respecto a Blasco Ibáñez y Sorolla. El Cabanyal mediterráneo y pesquero, aún persistente en su escenografía arquitectónica, siempre estará ahí, real y trascendido en la experiencia cotidiana de la cultura y las artes.

1 Molina, César Antonio, *Donde la eternidad envejece*. Barcelona, Destino, 2012, p. 283.

2 Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, 1611, p. 772.

3 Nogué, Joan, *Paisajes residuales*. En *Revolviendo en la basura. Residuos y reciclajes en el arte actual*. Huesca, CDAN, Centro de Arte y Naturaleza, 2009.

4 Blasco Ibáñez, Vicente, *Flor de mayo* (1895), Madrid, Cátedra, edición de José Mas y María Teresa Mateu, 1999, pp. 128-129.

5 *Ibidem*, pp. 121-122.

6 *Ibidem*, p. 61.

7 Debo a mi buena amiga Concha Baeza la comunicación de esta noticia.

8 Bérchez, Joaquín, “Espejo y espejismos de España”, Catálogo exposición *Ate-sorar España. Fondos fotográficos de la Hispanic Society of America*. Valencia, Fundación Bancaja, 2011, pp. 12-13.

9 Muñoz Molina, Antonio, *Córdoba de los Omeyas* (1991). Barcelona, Seix Barral, 2008, p. 283.

FOTOGRAFÍA, TAUROMAQUIA Y ARQUITECTURA

Dos apuntes personales

No son frecuentes las alusiones a los vínculos entre la arquitectura y la tauromaquia. La mayoría de ellas está relacionada con la arquitectura –real y construida– de las plazas de toros. Si a esta peculiar dualidad añadimos la fotografía, el cerco se estrecha. Pensar la posible ligazón que en determinados momentos ha acontecido entre tauromaquia y arquitectura desde la fotografía, teniendo en cuenta sus dispares cuando no opuestas estrategias –movimiento/inmovilidad–, acaso no sea tan descabellado, al permitir un proceso de comprensión inversa, un aprendizaje en el esclarecimiento de su contrario. Al invitarme mi amiga y colega Fátima Halcón a estas jornadas, he hecho memoria de estos

Tauromaquia: historia, arte, literatura y medios de comunicación en Europa y América, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, Fundación de Estudios Taurinos, Sevilla, 2016.

nexos —a veces expuestos por mí de modo misceláneo y oral en alguna conferencia sobre la fotografía de arquitectura o también experimentado, de modo sin duda atrevido, en algún momento de mi actividad fotográfica— y me he animado a lanzarme a divagar en clave de tertulia amistosa, con dos breves apuntes personales sobre esta posible confluencia de tauromaquia, arquitectura (o sus arquitectos) y fotografía.

Como ocurre con los múltiples géneros de fotografía, en la de toros ha predominado la que documenta y registra, con literalidad óptica y desde los argumentos disciplinares del aficionado, a modo de acta notarial, los momentos sublimes de las suertes taurinas, la estampa del torero en la lidia. También ha ocupado buena parte del quehacer fotográfico de los toros retratar la particular atmósfera de la fiesta, con su fecundo puzzle argumental, desde los específicos de las suertes de los toros, hasta el de las «afueras» taurinas: el antes y el después en el ruedo —el toro en el campo, en la dehesa, en el «domicilio y asiento» (Cossío) de las ganaderías de toros bravos, la de su crianza, las pruebas de bravura en tentaderos y tientas tanto en campo abierto como en corrales, la de su conducción a la plaza, con sus encajonados y desencajonados en los corrales, la del sorteo de los toros entre los matadores, las más íntimas del torero en la soledad de la habitación del hotel, la de sus rezos, la del momento de vestirse—, sin olvidar ese brillante anecdotario adherido a la fiesta taurina, como el del paseíllo con el que se inicia la fiesta en el ruedo, con sus alguacillos, matadores, banderilleros, picadores a caballo, en cuadrillas, los mozos o monosabios, los areneros, cerrando el cortejo las mulillas enjaezadas, la del público de sol y sombra, en las barreras y tendido, en los palcos, con sus variopintos y fascinados estados de emoción¹.

Al lado de estos argumentos, se alzan otros que, sin desdeñar el contenido taurino, permiten introducir en la mirada fotográfica volcada a la tauromaquia otras categorías desde una lícita inventiva artística. Dicho de otro modo, hay a la vez una generosa producción fotográfica donde el objeto retratado es desde luego lo taurino, aunque lo que sustantiva la mirada de esta fotografías dista mucho de basarse en los reverenciados argumentos del aficionado y cumplido seguidor de la tauromaquia, disyuntiva ésta a la que no es ajena la esencia misma de la fotografía desde sus inicios, asociada por lo general a la representación documental de la realidad retratada.

Voy a detenerme muy brevemente, en dos instantáneas, más conocidas en la historia de la fotografía que en la específica de los toros. Ambas ayudan a comprender la premisa de la apropiación argumental de la fiesta taurina por parte del fotógrafo desde su personal mirada. Una es la foto titulada *El toro**, del año 1906, de Alvin Langdon Coburn², donde la desintoxicación de los atributos del toreo alcanza un alto grado de abstracción artística, que permite transformar la realidad del toreo desde un punto de vista ajeno a lo representado, abriendo nuevos diálogos con el mismo. Hay laconismo en la desnudez lograda por las luces y sombras, con ese albero sobreimpresionado donde el toreo de capa queda atrapado entre espesas y negras penumbras. Nos asombra el espectáculo de su claroscuro, a contraluz, con las saturadas sombras arrojadas del torero y su capote, del toro, y aun de la misma arquitectura con sus afiligranados arquillos y fustes de los balcones de la plaza, haciéndonos presentir lo no visible, el restante ámbito de la plaza. Sol y sombra, paradigma de lo taurino, encuentran en esta fotografía un valor metonímico elocuente, inesperado.

La otra fotografía, *En la corrida**, del húngaro Martin Munkácsi, disparada en 1930 y publicada un año más tarde en *Modern Photography* (1931), nos muestra la búsqueda de argumentos específicos —y también universales— alejados de la mera apariencia documental. *En la corrida* se publicó con el comentario «un estudio de la expresión del público en un momento excitante»³. Sensaciones y afectos de la faena taurina, que quizás no estén muy alejados de los provocados en los espectadores por las corridas de toros de los siglos XVIII y XIX. La irrupción de las ligeras y pequeñas cámaras aptas para captar en pequeñas fracciones de tiempo, liberó de artificio no solo al fotoperiodismo, también a la fotografía taurina, facilitando ese sorpresivo e instantáneo mosaico de rostros poseídos de estupor, alivio, admiración o sufrimiento singular, acaso suscitado por un sobrecogedor muletazo.

Arte del movimiento, entre la fotografía y la arquitectura

Mi primer apunte se centra en comentar algunos aspectos del entorno cultural y arquitectónico que pudo propiciar uno de los momentos estelares de la fotografía taurina como es el que se desarrolló en la Barcelona de los años sesenta y setenta. Me estoy refiriendo a las fotografías taurinas del célebre arquitecto José Antonio Coderch, a la insólita Casa dels Braus de Barcelona (1958-1960) del también arquitecto Antoni Moragas, y a la abundante producción fotográfica de Francesc Català-Roca volcada en lo taurino*, en buena parte provocada por la amistad y afición a los toros de Moragas. Dicha coyuntura ofrece argumentos para reflexionar sobre el extraño maridaje entre tauromaquia, fotografía y arquitectura que se produce en esos

años y en ese entorno barcelonés, circunstancia en la que fragua –desconozco si de un modo totalmente consciente por parte de sus protagonistas– ese hito fotográfico de lo taurino hasta entonces inédito, que narra en imágenes lo que podríamos considerar piedra de toque del toreo moderno, esto es, el movimiento horizontal y curvilíneo del toro contrastado con el empaque vertical del torero, anclado en sus pies estáticos, fijos.

Porque si fue en los años sesenta cuando se produjo una indudable irrupción fotográfica, creativa, artística en el mundo taurino⁴, las aportaciones de Català-Roca y de Corderch afectaron directamente a ese concepto medular de la representación de la lidia como pudo ser la captación fotográfica del singular arte del movimiento de la moderna tauromaquia. Es evidente que no se trató de una mera representación del movimiento. Los toros, como el baile, la danza o los deportes, tienen su razón de ser en el movimiento. Y si la percepción del movimiento está ya presente como objeto de estudio y sorpresa desde los orígenes de la misma fotografía, en la de toros va a ser determinante tanto en la captura de la realidad instantánea y congelada de lo representado (la más frecuente) como en la capacidad de abstraer y sugerir dicho dinamismo por medio del objetivo. Entre las diversas observaciones que se han realizado sobre este dilema, escojo la de Andrés Amorós, cuando nos dice: «La fotografía taurina –y su justa estimación– se enfrentan a un problema teórico evidente: la inmovilidad de la instantánea fotográfica no parece adecuada para reflejar un arte basado en el movimiento»⁵, argumento que como el mismo Amorós se encarga de apuntar, descalificaría todas las pinturas, dibujos, esculturas y grabados de tema taurino.

Y, sin embargo, de la misma forma que Velázquez en el muy conocido ejemplo de la rueca de *Las hilanderas* optó por representar, en su más pura expresión cinemática, el movimiento mismo —con giros desdibujados— de la rueda de hilar que, por ejemplo, asombraría la percepción artística y fotográfica del movimiento a finales del siglo XIX⁶, en la fotografía taurina también esa voluntad de representar el movimiento silueteado, con formas borrosas, lograría sugerir en imágenes la expresión más cabal del arte del toreo desde el «muy sobrado calibre» cultural de los toros que ya Ortega y Gasset reclamaba en 1950 al referirse a su «geometría actuada», a su «extraña inspiración cinemática que es... el más sustantivo talento del gran torero»⁷. Pues bien, podemos apuntar que ese calibre cultural taurino al que se refería Ortega, encontró su corolario fotográfico en la fortuna con que contados fotógrafos —Català-Roca sobre todo, y Coderch también— alcanzaron a representar el movimiento que lleva implícito lo taurino desde sus personales premisas artísticas.

Voy a comentar las fotografías taurinas de José Antonio Coderch en primer lugar siguiendo el tono de apunte, de experiencia personal con el que he empezado mi charla, dado que sus fotografías fueron las primeras que despertaron mi curiosidad en el contexto de la fotografía de arquitectura. Al contemplarlas tanto en el libro *Del toreo* (1977)⁸, como en *Coderch, fotógrafo*,⁹ publicado tras su fallecimiento, surgió pronto el interrogante: ¿qué se esperaba de un arquitecto de la finura y creatividad contemporánea de José Antonio Coderch fotografiando toros?¹⁰ La respuesta era evidente: movimiento, absoluto movimiento. A ese interrogante se sumaba la extrañeza de que fuera su afición a los toros, o el retrato de familiares y amigos, también algunos paisajes, los

temas que animaron su voluntad fotográfica: en absoluto la arquitectura y menos la propia, registro este último que por lo general delegó en su amigo Francesc Català-Roca.

Realizadas entre los años 1970-75, la visión que Coderch arroja sobre las suertes taurinas nos lleva al terreno de la autonomía de lo retratado desde la más absoluta individualidad del fotógrafo. La abstracción de lo taurino en el movimiento es tal que se nos antoja alegoría de las consideraciones ya comentadas que hiciera Ortega y Gasset dos décadas antes: pura inspiración cinemática, geometría actuada, en una sugerente combinación con su formación arquitectónica en el Movimiento Moderno, tan proclive al esencialismo de la arquitectura en tanto atributos inmemoriales de la Naturaleza y la Vida. En algunas de ellas (las que titula *Juego de formas, torero, toro y capote* o *Juego de formas a secas*) Coderch explora la abstracción más excesiva del movimiento, algo ya explícito en sus títulos; pero en las restantes, que son mayoría, recorre los pases taurinos (*Verónica, Quite de frente, Cargando la suerte en una verónica, Galleo, Toro, capote y torero, Derechazo, Ayudado por lo bajo* o *Revolera*), con una exposición prolongada de décimas de segundo que fija la estampa móvil del toro en contraste con la más ralentizada del torero. Desfila por nuestros ojos un inesperado y armónico muestrario de movimientos de inequívoco cuño taurino. La apremiante búsqueda conceptual del movimiento se fortalece por el trabajo de laboratorio donde, con la colaboración de su amigo Luis Gardeta, manipula el contraste hasta el punto de minar todo lo accesorio: nada de público, ni burladeros, hasta el albero desaparece y queda reducido a una mancha gris. Las series fotográficas se acompañan de escuetas frases —«Blanco y negro», «Vertical y horizontal» o

«Registros ancestrales»— con las que Coderch, al alimón con su amigo el crítico de arte y gran aficionado taurino Rafael Santos Torroella, rotula conceptualmente sus fotografías taurinas, títulos nada parasitarios de las imágenes y sí, por el contrario, esclarecedores de su particular liturgia arquitectónica, pura sinécdoque del ritual taurino, en donde el «menos es más», tan afín a la arquitectura como a la fotografía, logra una vigorosa aleación.

«Sin una sola fotografía de edificios, también es, de alguna manera, un libro de arquitectura», nos recuerda ya en su primera línea Carles Fosch en el texto del catálogo de su obra fotográfica. Y en efecto, Coderch construyó, fabricó, con la cámara su mirada taurina. Y por la depuración formal, elección de temas, encuadres y contrastes, pero sobre todo, por «la constante preocupación por captar el movimiento — considerado como generador de la forma—»¹¹, tan protagonista en su mirada taurina, aplicó a la fotografía los mismos criterios, gustos y exigencias que a su arquitectura.

Tengo para mí que en el fotógrafo ocasional de toros que fue Juan Antonio Coderch de Sentmenat —junto con Antonio Gaudí, no hay que olvidarlo, los dos arquitectos catalanes más emblemáticos del siglo XX— además de su excepcional horizonte arquitectónico, influyó de manera decisiva la experiencia fotográfica en el ámbito de los toros de Francesc Català-Roca y también el revuelo cultural que ocasionó en el medio taurino de su tiempo.

Diez o quince años antes de que Coderch llevara a cabo sus imágenes taurinas, Francesc Català-Roca, fotógrafo por excelencia de la obra arquitectónica de Coderch, y de la de otros arquitectos asimilados al llamado Grupo R¹², había pu-

blicado sus famosas fotos del libro *Tauromaquia* (1962). El éxito de sus fotografías fue inmediato al apreciarse en buena parte de ellas una inédita tensión taurina. Conocemos generosamente el acercamiento de Francesc Català-Roca a la fotografía de toros gracias al propio Català Roca y a los recientes estudios del arquitecto e historiador Jaime Sicilia Fernández-Shaw¹³. Por ellos sabemos el carácter casual del mismo, y su deuda con el arquitecto Antoni de Moragas. «Debió de ser por el año 1950 o 1951 —escribe Català-Roca— Antoni Moragas había visto unas fotos mías del templo de la Sagrada Familia, y me propuso fotografiar una casa suya recién terminada. Así comenzó mi relación con los arquitectos ya que poco después, al formarse el Grupo R, acabaría trabajando para todos ellos. Además de introducirme en el mundo de la arquitectura, Moragas me contagió su afición por algo tan diferente a la arquitectura como la tauromaquia. Un día me propuso instalar una serie de fotos taurinas en la fachada de una casa que estaba proyectando muy cerca de la plaza de toros Monumental». Unos años más tarde, en 1954, surgió la conocida anécdota de su colaboración fotográfica para una guía de Cuenca y su visita al pueblo de Carrascosa de la Sierra donde coincide con la celebración de un festejo taurino en donde torea Luis Miguel *Dominguín*, Domingo Ortega y Antonio Bienvenida. Allí, según confiesa Català-Roca, realizó por vez primera fotografías de tauromaquia. Podemos presuponer que siguió fotografiando toros a la vista del encargo de Antoni Moragas para la Casa dels Braus (Barcelona), construida entre los años 1958 y 1960, la cual acogería en los techos de sus balcones la inmensa serie de fotografías taurinas realizadas por Català. También podemos colegir que muchas de estas

fotos engrosaron la famosa obra de la *Tauromaquia*, con texto de Néstor Luján, publicada por Ediciones Nauta en Barcelona (1962).

La repercusión de las fotos de Català-Roca no se hizo esperar. Juan Perucho y Gutiérrez Duque escribieron cómo gracias a este «gran artista del objetivo» se había abierto al ojo «el misterio de un arte que es espectáculo, atavismo, inteligencia, lujo y muerte, juego y pasión»¹⁴. Pero quien proyectó un ojo reflexivo desde la tauromaquia sobre sus fotos fue Antonio Abad Ojuel, Don Antonio. En la revista *El Ruedo* (1962)¹⁵ dejó claro que el trabajo fotográfico de Català-Roca, no era solamente ilustración y complemento (en alusión al texto de Néstor Luján), «sino invención y sustancia en esta suntuosa Tauromaquia». Y la invención, novedad, de sus fotos, alabadas también por su valor plástico, la centró en aquellas que descubrían «el modo de poner la técnica fotográfica moderna al servicio de un concepto actual del toreo». En particular se refería a aquellas en las que tanto los cuerpos estáticos como los móviles «están recogidos con un einsteiniano sentido de la relatividad». Antonio Abad ponía la mirada en las fotos de Català que captaban «la verónica, la larga cambiada, el parón a pies juntos, el ayudado por alto», «justo cuando el torero ha estado inmóvil ante el dinámico impacto del toro, que ataca ciego y se mueve, dejando una estela temerosa en la emulsión fotográfica del film». Abad Ojuel resumió en una frase la fotografía taurina al uso: hasta ahora, vino a decir, en la instantánea normal la labor de los fotógrafos taurinos había consistido en recoger, inmovilizados todos los actores, el centro o culminación de las suertes desde el ángulo de encuadre más favorable. Català-Roca, por el contrario había acompasado el ritmo de su

disparador a la original concepción de su Tauromaquia. Con figuras plenas —las del torero—, y siluetas esfumadas —las del toro—, concluía, Català-Roca inventa el «fototoreo», «un nuevo y sorprendente modo de criticar las suertes y estimar la verdad de las mismas».

No es de extrañar que Català-Roca en sus memorias rindiera homenaje a este Don Antonio que firmó el texto en *El Ruedo*, no solo reproduciendo íntegramente su texto, sino también concluyendo —emocionado— con las siguientes palabras: «Este artículo, firmado por un tal don Antonio, me ha ayudado mucho a no ceder nunca, a no dejarme arrastrar por las modas, a hacer siempre lo que consideraba justo para la fotografía. Tan malo es saber poco como saber demasiado, de cualquier tema, y si muchas veces estoy en desacuerdo con editores, grafistas, programadores, comisarios, conservadores, etcétera, del mundo de la fotografía, siempre pienso en la humilde persona anónima que supo valorar justamente el trabajo bien hecho con simplicidad y honradez. Gracias, don Antonio, gracias»¹⁶. De modo simultáneo, también insistió en desarrollar desde su perspectiva fotográfica la captación del movimiento que había dado lugar a ese clamor admirado por sus fotografías taurinas. «La fotografía —escribió— es capaz de congelar totalmente un cuerpo en acción, o bien puede captar su trayectoria. De la combinación de ambas posibilidades se puede impregnar la imagen de dinamismo, pues una de las definiciones de movimiento es que algo se desplaza en relación a un punto que consideramos fijo, por eso en las fotos en movimiento me gusta que haya un elemento estático», o también «la combinación de una mano quieta y un brazo en movimiento produce la sensación de dinamismo en la larga afarolada»¹⁷.

¿Fue mérito de Català-Roca tematizar visualmente la moderna manera de torear? Sin duda, aunque también habría que añadir que esta nueva visión fotográfica taurina no puede inferirse de modo exclusivo de la acción de una sola persona, antes bien podemos presumir que en ella confluyó la acción combinada de otros procederes desde diversos recursos culturales. Plasmar el movimiento sugerido de un cuerpo en acción en contraste con un punto fijo, estático, aspecto sobre el que Català-Roca insistiría en sus memorias, fue ya desde el siglo XIX uno de los hitos de la fotografía en su desenvolvimiento técnico y plástico. Sin necesidad de acudir a ejemplos foráneos, en la fotografía española se cuenta con el precedente tempranísimo del fotógrafo catalán Josep María Cañellas (1856-1902), maestro pionero de la imagen instantánea, activo durante buena parte de su vida en París, quien con su espontánea captación del movimiento, un movimiento insinuado, en absoluto congelado, antecedente de experiencias similares a las de un James Annan Craig en ámbitos venecianos o ingleses. Y todavía hoy día nos sigue sorprendiendo el movimiento de sus convulsos «Dancers» de Vilafranca del Penedés, abocetados, difuminados, ante la neta presencia de los espectadores o de la limpia geometría estática de la casa al fondo¹⁸. El mismo Català-Roca frecuentaría estos registros como observamos en su conocida foto de Salvador Dalí, saltando a la comba en el Parque Güell de Barcelona (1952), con el cuerpo nítido y congelado en alto en contraste con la turbia visión de la comba, las manos de los niños, incluso los pies del propio Dalí. No hay duda que Català-Roca exprimió y volcó en estas fotos taurinas, desde su versátil y creativo quehacer fotográfico, una de esas potencialidades latentes de la fotografía toda.

Cabe señalar igualmente que los mencionados recursos fotográficos empleados por Català-Roca estaban en el ambiente fotográfico y taurino de los años cincuenta, y participaban de los ensayados por Ernst Haas o Ramón Masats, de manera simultánea en sus fotografías taurinas, con antecedentes reconocibles también en la experiencias de la vanguardia futurista de las primeras décadas del siglo XX y sobre todo en la obra del fotógrafo italiano Anton Giulio Bragaglia tan proclive a la trepidación fotográfica con exposiciones lentas de sujetos dinámicos¹⁹. Ernst Haas en sus fotografías de toros introdujo de modo innovador, mediante el color y con exposiciones extremadamente lentas, toda una explosión estética de cromatismo y movimiento sugerido que atemperaba, a ojos de los no aficionados, los aspectos más crudos de la fiesta taurina. Publicadas a todo color en el año 1957, en la prestigiosa revista *Life*²⁰, Haas abundaría en esta misma técnica para fotografiar otras actividades en movimiento como el deporte²¹. Ramón Masats por su parte expuso, meses antes de publicar Haas sus fotos en *Life*, estampas taurinas con acusados desenfoques de una indudable plástica, y donde la acción movida del toro o del torero en unos casos, en otros la captación fotográfica en su conjunto, domina la representación taurina. Masats publicó cinco de estas fotografías en un reportaje titulado «Radiografía del toreo», en la *Gaceta Ilustrada*, en el año 1959. Dos años más tarde una de estas fotografías, la de la suerte de banderillas conseguida a través de un poderoso barrido fotográfico, figuró con su lacónica abstracción en la cubierta del catálogo sobre su obra, diseñado por el escultor José Luis Sánchez²², o ya en el libro *España diversa*, del año 1982, introdujo, ahora con fotografías en

color y una buscada diagramación seriada a doble página, escenas taurinas del encierro de San Fermín en las que Masats ahondó en los efectos plásticos de la captación del movimiento²³.

Sin embargo, es preciso señalar que frente al colorinismo de Haas o la plasticidad de Masats, en buena parte de las fotografías de Català-Roca apreciamos una radical diferencia: el movimiento borroso de las fotos de Català-Roca sumerge lo taurino en su meollo conceptual, mientras que el de Haas o Masats lo lanza a una estética que lo diluye.

En esa acción combinada de proceder que envuelven las fotos de Català-Roca brilla de modo destacado la mirada lúcida del ya mencionado Don Antonio, firma bajo la que se encuentra la figura de Antonio Abad Ojuel (1911-1989), periodista, ensayista y guionista de cine, desde muy joven afín al mundo de los toros. A su manera y con su polifacética personalidad, Don Antonio nos evoca desde la inmediatez de lo periodístico rasgos de esa deseada figura del «analizador de humanidades» que reclamara Ortega y Gasset para la cultura taurina. Hombre versátil, a su ágil pluma se debe no solo sus numerosas colaboraciones en *El Ruedo*, una tauromaquia basada en el toreo de Domingo Ortega, la obra *Estirpe y tauromaquia de Antonio Ordóñez* (1987), así como también numerosos guiones de cine entre ellos el de *Currito de la Cruz*, película de toros dirigida por Luis Lucia en 1948, que rebajó considerablemente la ficción melodramática de versiones anteriores para realzar la descripción narrativa de los toros, desde la tienta en plaza o en campo abierto hasta las pormenorizadas secuencias de la plaza de toros con las suertes de los tres tercios²⁴. Y hay que colegir que esta formación en la imagen, por muy cinematográfica que fuera, de

Antonio Abad, es la que sin duda explica la elocuencia de sus comentarios a la novedad de las fotos de Català-Roca.

Contemplar las fotografías de Català-Roca bajo el atento prisma de las notas de Abad Ojuel, equivale a visionar las categorías del toreo moderno, la quietud vertical del torero, de sus pies reposados e inmovilizados en constante contraste con la acometida templada, la embestida pausada del toro en perpetuo y contenido ligazón de movimientos. Nueva modalidad de la tauromaquia que estaba en el ambiente y a la que se refirió también, abreviadamente, Néstor Luján, en el texto que acompañó las fotos de Francesc Català-Roca: «El toreo actual... tiene su mayor mérito en ejecutar con una plástica peculiar el contraste entre el movimiento del toro y la inmovilidad del torero»²⁵.

También y de modo inverso, el imaginario taurino de Català-Roca y de Coderch, con ese mañana inagotable que avala la fotografía, logra ilustrarnos mentalmente lecturas presentes sobre el arte de los toros. Personalmente y durante la preparación de esta charla, experimenté una singular hipnosis visual al venirme de modo inopinado a la memoria el latido de sus fotografías durante la lectura de diversas reflexiones escritas sobre el concepto moderno de la tauromaquia que presagia el arte de Belmonte. Escojo al azar las precisas palabras de Francis Wolf: «En el toreo, arte del movimiento, el hombre está paradójicamente inmóvil o casi. Lo importante no son los movimientos que ha de hacer (adelantar la pierna, rectificar su posición, retroceder el cuerpo, recuperar espacio, dar un paso o dos a un lado, cambiar de terreno, etcétera), sino el punto de referencia fijo o mejor dicho, inflexible, que tiende a ser. El ideal de ese arte es una inmovilidad que fuera por sí sola el motor de la embestida móvil»²⁶.

Coda arquitectónica de la peculiar mistura que se generó en la Barcelona de los años sesenta en torno a la tauromaquia y su fotografía, fue la Casa dels Braus* (Barcelona) (1958-1960), de Antoni de Moragas y Francisco de la Riba de Salas. Conjunto de 178 viviendas situadas en la Gran Vía, a cien metros de la ya ex-plaza de toros Monumental, Francesc Català-Roca, por encargo expreso de Moragas, gran aficionado, realizó para ellas una de las series más completas de fotografía taurina que se conozca. En blanco y negro y en tamaños de tres metros por uno, se ubicaron, plastificadas, en los techos de las terrazas abalconadas. Lo que para algunos puede parecer una extravagancia arquitectónica desde un autocomplaciente desapego colectivo por lo taurino, a otros nos resulta una insólita y jubilosa encuadración arquitectónica de la fotografía taurina que recorre —a una escala inusual para su tiempo y con el timbre de calidad de Francesc Català-Roca— todas las fases de la corrida de toros, de la fiesta nacional, desde el paseíllo hasta el toro arrastrado por las mulas.

Contemplar hoy día esta arquitectura-libro que es la Casa dels Braus, fruto de la complicidad taurina entre el arquitecto Moragas y el fotógrafo Català-Roca, nos sugiere recursos visuales de la arquitectura de otros tiempos, como el de las fachadas retablo de templos medievales y barrocos, con su particular extroversión de la función doctrinal desplegada en acotados registros. Y si miramos al presente, también provoca afinidades con las múltiples variantes de frentes verticales en modernas edificaciones que articulan en sus alzados jardines, esculturas, relieves, pinturas, grafitis, pantallas *led* o luminosas. Ocurre, no obstante, que la Casa dels Braus al maquetar estos primeros planos fotográ-

ficos de las suertes taurinas en los altos de las terrazas, con un punto de vista inusual, oblicuo y de abajo arriba, en absoluto frontal, nos deja con el interrogante de pensar si, en esos intercambios taurinos, fotográficos y arquitectónicos que animaron su gestación, pudo brillar la idea de fabricar desde la arquitectura ese insólito marco para la mirada taurina basado en el contrapicado fotográfico, algo que se nos antoja plausible, sobre todo cuando lo admiramos en las fotografías que el mismo Català-Roca hizo de la Casa dels Braus recién inaugurada.

Apunte fotográfico. Apostura salomonista

En estas relaciones, acercamientos, entre tauromaquia y fotografía bajo el tamiz, sustrato, de la arquitectura, surge este segundo y último apunte taurino. Y me vais a permitir que sea a propósito de unas fotografías propias. Antes de seguir adelante he de confesar una obviedad: desde hace años voy con mi cámara a los toros, pero no sin cierto descreimiento fotográfico derivado de la consciencia de que el acto de fotografiar me sustraía de la concentración visual que exigía la liturgia de los toros. La misma consciencia que me ha llevado en alguna ocasión a pasar la cámara de fotos a la voluntariosa persona que me acompañaba a los toros —compañía solidaria antes por un sentimiento amistoso que taurino— al verla removerse ante un espectáculo que no sentía, o lo que es peor, que lo vivía en la dureza de las escenas de quien no es aficionado. El efecto anestésico que se operaba en ella era inmediato, una sedación similar a la que experimentamos en las películas de acción: la sangre, los rugidos, la realidad en definitiva, cobraba en ella una entidad aletargada, ficticia.

Rastreando en google textos e imágenes sobre tauromaquia me topé hace unos días con un artículo periodístico de *La Vanguardia* del año 1995, escrito por José Luis de Vilallonga²⁷, sobre Juan Gyenes, que compendia la común consciencia de la parálisis emocional que origina el acto de fotografiar la escena taurina. Narra Vilallonga cómo en cierta ocasión el famoso fotógrafo húngaro le comentó una entrevista que tuvo con el general Franco en el palacio del Pardo. El objeto de la misma era entregarle el primer ejemplar de su álbum sobre la tauromaquia²⁸. El general tras hojear rápidamente el libro le preguntó: «¿A usted, Gyenes, le gustan los toros? Con toda franqueza le contesté que no. Entonces Franco cerró el álbum y murmuró con cierta impaciencia en la voz: Pues se nota ¿sabe?, porque si a usted le gustasen los toros hubiese estado un poco más pendiente de la faena y menos de su cámara». Si obviamos la cortante adustez castrense de la respuesta, hemos de concluir de dicha anécdota que como aficionado el general no iba desencaminado en su comentario.

Mi acercamiento fotográfico a los toros ha sido, no me cabe duda, tangencial y a lo sumo se ha manifestado desde un voluntarioso carácter amateur. No obstante, y de un modo imprevisto, fotografié hace solo unos años unas estampas taurinas que de algún modo me sugirieron otras fotos más de arquitectura. Me estoy refiriendo a la serie de fotos que realicé hace tres años en la plaza de toros portátil de Chiva, en el festival taurino a beneficio de la Asociación Española contra el Cáncer, donde tomaron parte el rejoneador Manuel Manzanares, los matadores de toros Julio Aparicio, Enrique Ponce, Vicente Barrera, Cayetano Rivera y el novillero Cristian Climent. Gravitaba en el ambiente una gran emoción,

dado que el festival celebraba de manera indirecta la cuna del torero Enrique Ponce, Chiva. Como corresponde a estos festivales los toreros vestían de corto y entre el público se palpaba la expectación ante la figura de Cayetano, vestido como los demás toreros de corto, pero con el distintivo sello de su figura y la impecable confección del traje, con unas hechuras —intuyo— en la línea de la firma Armani. Recuerdo que entre un público enfervorecido, mayoritariamente femenino, Cayetano realizó su faena con una apostura torera singular. Me encontraba en barrera y disparé con el teleobjetivo numerosas fotos* desde una posición casi frontal. Fue no obstante al visionar las fotos en mi casa, cuando reparé que su figura enroscada al toro desprendía una portentosa estampa taurina muy rondeña. La ambivalencia de la imagen con su coruscante apostura me hizo rememorar el giro de significados que años atrás obtuve, valiéndome de la fuerza bidimensional del teleobjetivo, en las fotografías que hice de las columnas salomónicas de la iglesia de San Bartolomé en Benicarló (Castellón), fotos (algunos de los presentes en la sala lo saben bien) que se encuentran en la raíz de mi vocación fotográfica. A su vez, la particular coreografía de movimientos de toro y torero, con el cuerpo helicoidal, en ajustada calzona de rayas como si se tratara de retorcidas estrías helenísticas —una segunda piel de la pierna y cadera torsionada— me llevó a afirmarme en el salomonismo corpóreo de su gesto torero. Mis columnas, que habían suscitado diversos comentarios por su impronta carnal —«fiesta dionisiaca de la carne pétrea», escribió Luis Fernández-Galiano²⁹—, palidecían ante el juego apretado del torero inmerso en el circunvalación del toro, con el cuerpo modelado por la acometida, un toro embistiendo que además había captado casi silueteado por su movimiento.

Ante algunas de las fotografías de Cayetano Rivera inmerso en la suerte de muleta, recordé la alusión que José Antonio del Moral, con su pulcra prosa taurina, hace a la singular contorsión corpórea del toreo de Emilio Muñoz: «el estilo de su toreo parece ‘barroco’, incluso ‘salomónico’»³⁰. Y también (disculpad mi entusiasta deformación por la arquitectura), evoqué el insólito apunte o, si se prefiere, culta ocurrencia de Eugenio D’Ors, escrita en el año 1945, con una latente visión noucentista, al carácter elocuente de los órdenes clásicos de la arquitectura desde la tauromaquia. D’Ors adscribió el orden dórico al austero y esencial estilo «aplomado» de Manolete, —ese «empaque de obelisco» que escribiera Adriano de Valle—; el orden jónico a «la madurez de la maestría» de Domingo Ortega, sin duda para D’Ors más grácil y equilibrado en lo clásico; o el «vistoso corintio» al toreo adornado, de un «impresionismo demasiado fugado», «galardonado por mil orejas»³¹.

Es en el marco de esta ocurrencia clásica de D’Ors, acaso la última en la historia del lenguaje clásico de los órdenes que desde su creación no cejó en permutar el simbolismo de los órdenes arquitectónicos al compás de los tiempos —deidades paganas en la Antigüedad romana, cristianas en la Época Moderna—, donde desearía ubicar estas fotografías taurinas de Cayetano Rivera, obtenidas en Chiva. Antes de situarlas en la boga fotográfica actual, por otra parte lícita, que impera en revistas de modas y anuncios publicitarios, con una escenografía de estudio, actitudes mimetizadas a lo «Romero de Torres», actores inmovilizados y teatralizados en un erotismo convencional, se me antoja vindicar de estas capturas fotográficas su vitola salomónica. Y de este modo ampliar —a la vista del íntegro paroxismo corporal del torero

amasado al toro enroscado en busca del engaño— el horizonte modal taurino abierto por Eugenio D'Ors, con una variante moderna del orden salomónico, pero al modo español y desde el estremecido ímpetu «entero» con que lo meditara nuestro tratadista barroco Fray Juan Andrés Ricci de Guevara: convulso, sin ceder un ápice a la silueta ondulada de la totalidad de sus miembros.

1 Manuel Durán Blázquez y Juan Miguel Sánchez Vigil, *Historia de la fotografía taurina*, 2 vols., Espasa Calpe, Madrid, 1991.

2 Horacio Fernández, *Variaciones en España. Fotografía y arte 1900-1980*, Fundación Marco, Vigo, p. 20.

3 *Ibidem*, pp. 38-41.

4 Manuel Durán Blázquez y Juan Miguel Sánchez Vigil, *Historia de la fotografía taurina*, vol. 2, Espasa Calpe, Madrid, 1991, pp. 169 y ss.

5 Andrés Amorós, *Mitos de Cano*, ROM Editors, Valencia, 2009, p. 17.

6 A finales del siglo XIX, en medios académicos europeos, ante las imágenes del movimiento provocadas por la fotografía ya se mencionaban paralelismos con la pintura como el citado torno de hilar de Velázquez o la lluvia. Véase, Aaron Scharf, *Arte y fotografía*, Alianza Editorial, Madrid, 1994, p. 229.

7 José Ortega y Gasset, *Sobre la caza, los toros y el torero*, Alianza Editorial, Madrid, 1986, p. 121.

8 *Del torero*, Fotografías de José Antonio Coderch, con la colaboración de Luis Gardeta, texto preliminar de José Bergamín y aguada y tapas de Antoni Tàpies, Barcelona, 1977.

9 Carles Fochs, *Coderch, fotógrafo*, con textos de Carles Fochs, Elvira Coderch Giménez, Daniel Giralt-Miracle y Helio Piñón, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2000.

10 Que yo sepa, Coderch sería el primer arquitecto en plasmar artísticamente, a través de la fotografía, el mundo taurino. No obstante, con un carácter esporádico hay que señalar cómo la afición taurina de dos arquitectos contemporáneos como Jean Nouvel y Rafael Moneo, han dejado constancia de su visión taurina en tanto diseñadores de carteles taurinos, unidos a la saga artística de pintores contemporáneos volcados al cartel taurino, y en los que podemos apreciar rasgos elocuentes de ese ámbito de la estética arquitectónica como es el singular tratamiento de las sombras en ambos carteles.

11 *Ibidem*, p. 6.

12 El Grupo R, estuvo inspirado en el ejemplo del GATCPAC, a través del cual numerosos arquitectos de la generación de posguerra buscaron recoger su herencia y reanudar las directrices de las vanguardias arquitectónicas.

13 Francesc Català-Roca, *Impressions d'un fotògraf. Memòries*, Edicions 62, Barcelona, 1995; *Foto-grafías A-cromáticas*, Tibidabo Ediciones, S.A., Barcelona, 1995; *Tauromaquia*, Fotografía de Francesc Català-Roca, Catálogo Exposición, Museo Picasso, Barcelona, 1982; M. Durán Blázquez y J. M. Sánchez Vigil, *Historia de la fotografía taurina...*, vol. 2, pp. 169-173; y, sobre todo, Jaime Sicilia Fernández-Shaw, «Francesc Català-Roca, el fotógrafo y los toros», en *La mirada taurina de Francesc Català-Roca*, Plaza de Toros de las Ventas, Centro de Asuntos Taurinos, Madrid, 2012, también, del mismo autor, «La Tauromaquia de Català-Roca», *El Mundo*, 10 mayo 2012.

14 Véase, Jaime Sicilia Fernández-Shaw, *opus cit.*

15 Don Antonio [Antonio Abad Ojuel], «Notas a un libro, Un inciso: El fotoreo», *El Ruedo*, nº 967 (año 1962).

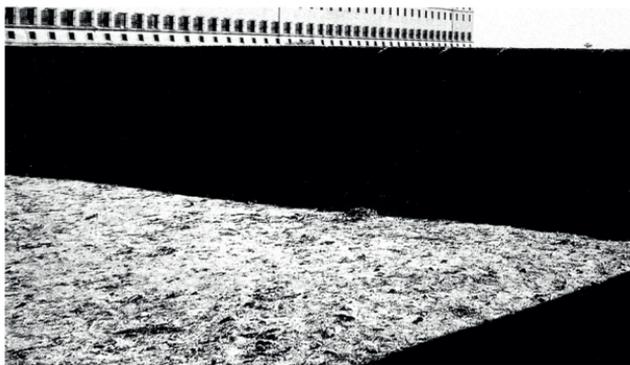
16 Francesc Català-Roca, *Impressions d'un fotògraf. Memòries*, p. 119.

- 17 Francesc Català-Roca, *Foto-grafías A-cromáticas*, Tibidabo Ediciones, S.A., Barcelona, 1995.
- 18 Joaquín Bérchez, «Espejo y espejismo de España», *Atesorar España. Fondos fotográficos de la Hispanic Society de Nueva York*, Fundación Bancaja, Valencia, 2011, p. 11.
- 19 Jaume Fuster, *La edición fotográfica en Ramón Masats. Jugando por los lindes entre fotografía, cine, cómic y literatura*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2012, pp. 62-65.
- 20 Ernst Haas, «Beauty in a Brutal Art», *Life*, vol. 43, núm. 5 (29-July-1957), pp. 56-65.
- 21 Bryn Campbell, «Un color para la naturaleza», *Ernst Haas*, Orbis, Barcelona, 1990.
- 22 *Fotos&libros. España 1905-1977*, edición de Horacio Fernández, Centro Nacional de Arte Reina Sofía y Acción Cultural Española, Madrid, 2014, p. 60.
- 23 Jaume Fuster, *La edición fotográfica en Ramón Masats...*, p. 64.
- 24 Luis Gómez Mesa, *Toros y toreros en la panalla*, ed. de Carlos Fernández Cuesta, San Sebastián, 1963.
- 25 *Tauromaquia*, Fotografías de Francesc Català Roca, texto de Néstor Luján, Ediciones Nauta, S.A., Barcelona, 1962, p. 90.
- 26 Francis Wolf, *Filosofía de las corridas de toros*, Ediciones Bellaterra, Barcelona, 2010, p. 209. También, entre otros autores, François Zumbiehl, *La voz del torero*, Alianza Editorial, Madrid, 2002 o George Didi-Huberman, *El bailar de soledades*, Pre-textos, Valencia, 2008.
- 27 José Luis Vilallonga, «El fotógrafo», *La Vanguardia*, 20 febrero 1995.
- 28 *Tauromaquie. Biographie d'une course*, Art et Industrie, París, 1957.
- 29 Luis Fernández-Galiano, «Joaquín Bérchez, el placer de la arquitectura», *Arquitectura, placer de la mirada*, Valencia, 2010, pp. 5-7.
- 30 José Antonio del Moral, *Cómo ver una corrida de toros*, Alianza Editorial, Madrid, 2001, p. 286.
- 31 «Eugenio D'Ors de la Real Academia Española, sobre la perfección y sobre Domingo Ortega», *Arriba*, 19 de junio de 1945: «... Solo Domingo Ortega me ha dado en la arena los diez minutos de perfección cumplida y sin falla que en este arte mi apetencia por lo bien logrado podía esperar. Entre el orden dórico, representado aquí por el aplomado Manolete, y el impresionismo demasíadamente fugado, de tanto corintio matador galardonado por mil orejas, Ortega y su orden jónico alcanzaban la madurez de la maestría». Texto recopilado en Eugenio d'Ors, *Teatro, úteres y toros. Exégesis lúdica con una prórroga deportiva*, Biblioteca de Rescate, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2006, pp. 178-179.

FOTOGAFIAR LA ARQUITECTURA HISTÓRICA

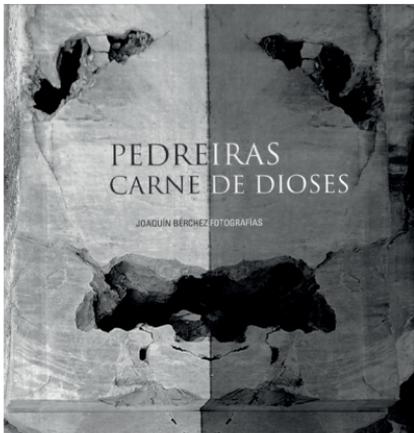
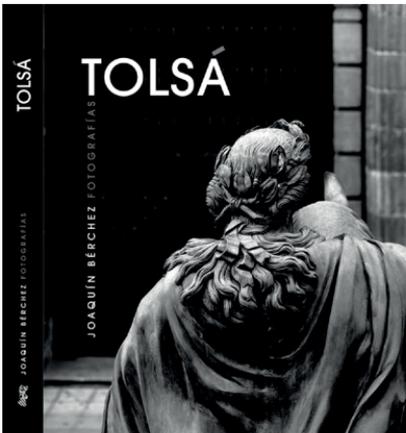
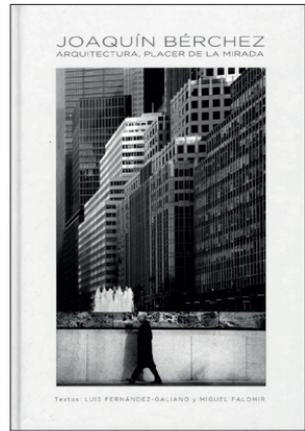
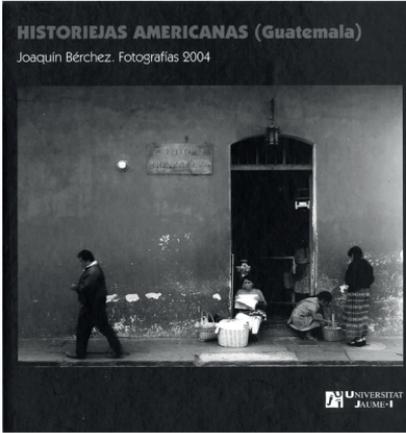


Frederick H. Evans, *Mar de escalones*, catedral de Wells, 1903



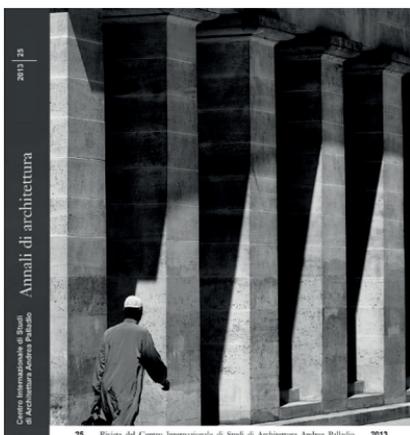
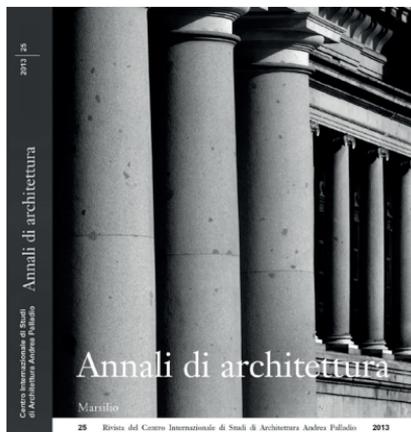
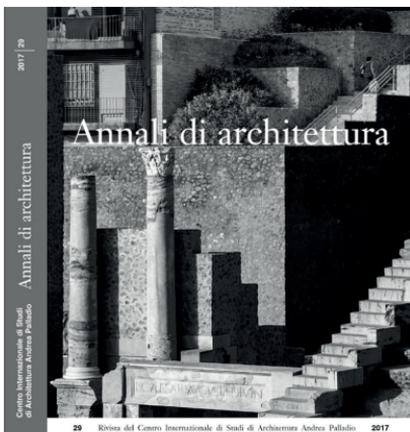
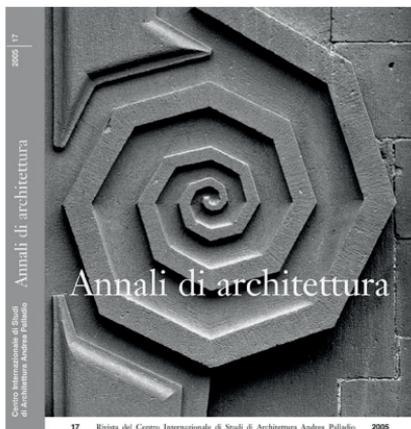
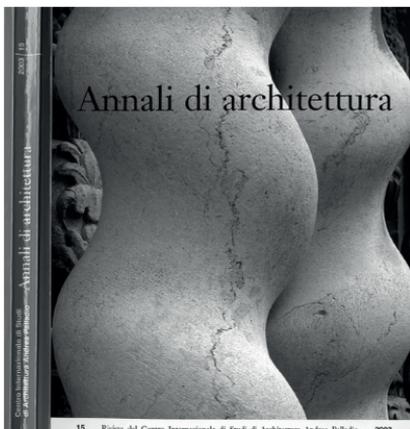
Lucien Hervé, *El Escorial*, 1959

FOTOGRAFIAR LA ARQUITECTURA HISTÓRICA

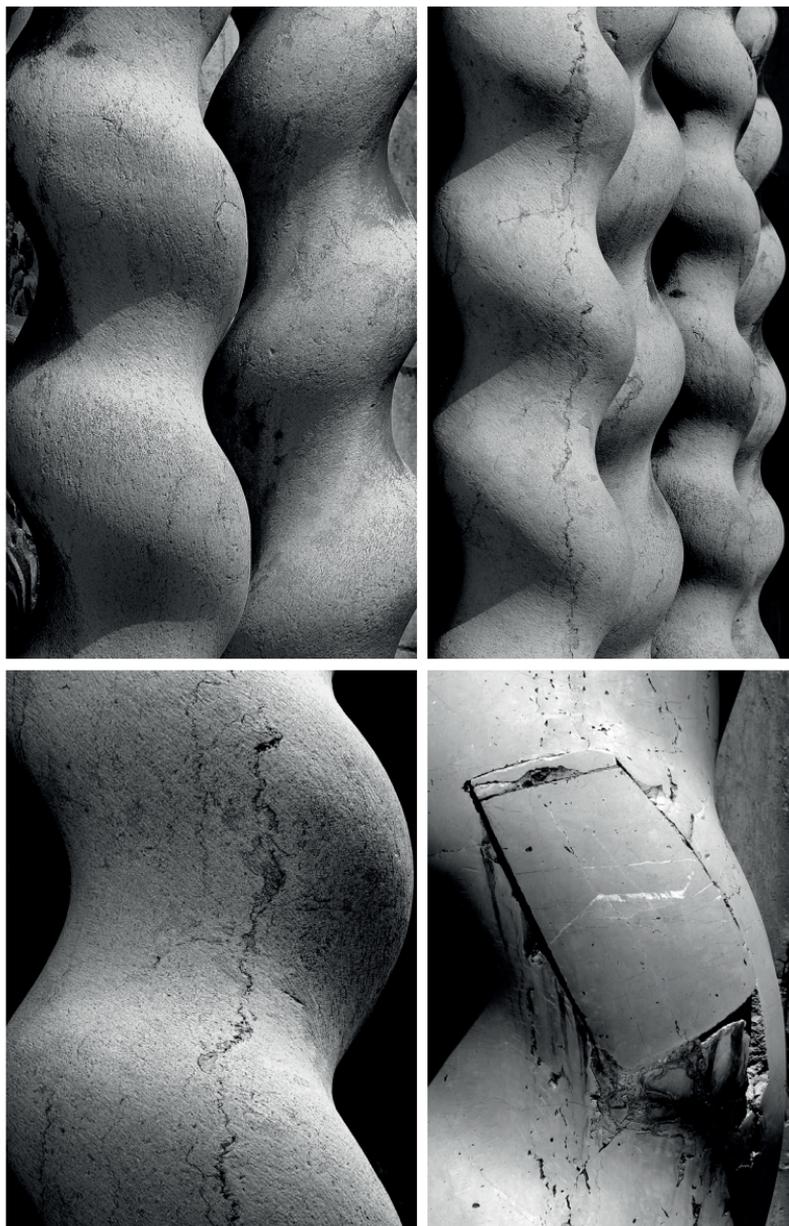


Catálogos de exposiciones fotográficas de J. Bérchez

FOTOGRAFIAR LA ARQUITECTURA HISTÓRICA

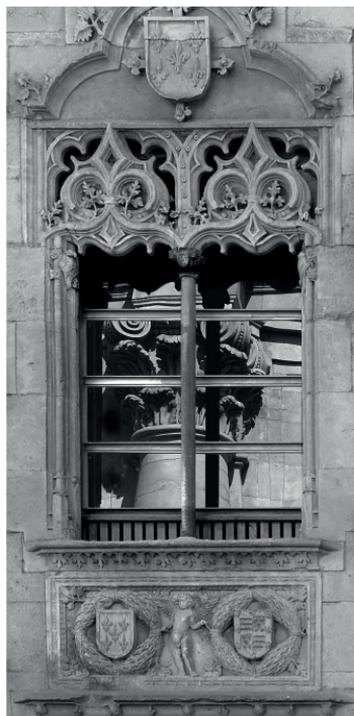


Portadas de la revista *Annali di Architettura*, del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio de Vicenza



Serie «Cuerpos salomónicos (2003)», Iglesia de San Bartolomé. Benicarló (Castellón) (a, b y c); Iglesia parroquial de Vinaroz (Castellón)

FOTOGAFIAR LA ARQUITECTURA HISTÓRICA



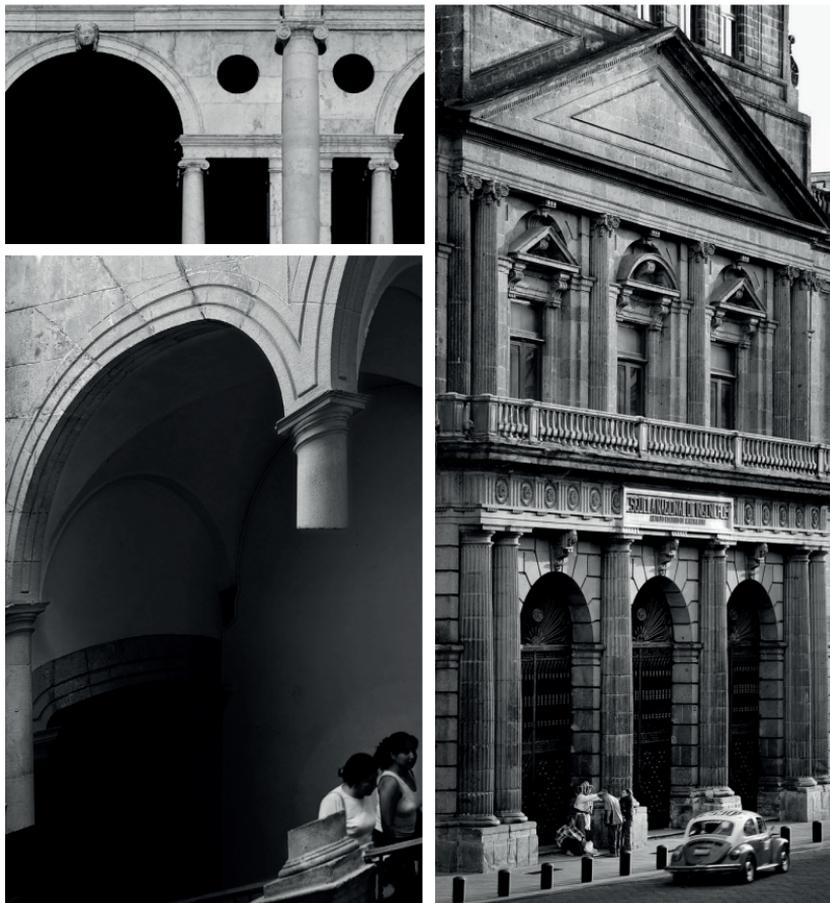
Yo fui primero. San Ambrosio, cortile de la Canonica, Milán, 2006; *Ajuste de cuentas.* Casa de las Conchas, Salamanca, 2005; *Corcheas,* Vestíbulo de la Biblioteca Laurenziana, Florencia, 2006; *La intimidad del ángulo.* Monasterio alto de San Juan de la Peña (Huesca), 2004

FOTOGRAFIAR LA ARQUITECTURA HISTÓRICA



Carril bici al cielo. Fachada de la catedral de Vigevano, Pavia (Italia), 2006; *Historieja mosaica.* Mezquita-Catedral de Córdoba, 2010; *Brindis barroco.* Avenida Hidalgo, México D.F., 2008; *Ledoux colonial.* Barrière de La Vilette, Paris, 2005

FOTOGAFIAR LA ARQUITECTURA HISTÓRICA



Variaciones sobre un tema de Palladio. La Basílica, Vicenza, 2005; Hurtos matemáticos. Casa Mercader. Barcelona, 2003; La abominación de la desolación. Palacio de Minería, México D.F., 2008



Toledo. Pilastras estriadas y anguladas del crucero de la Iglesia del Hospital Tavera, Toledo; detalle del lateral del retablo de la capilla Oballe de San Vicente Mártir de Toledo. *El entierro del señor de Orgaz* (1586-1588), en la capilla de N^o S^o de la Concepción de la parroquia de Santo Tomás; Toledo, interior de la iglesia Santo Domingo el Antiguo. (Fotografías J. Bérchez, 2012)

Antonio Gilabert
interior de la catedral de San Carlos

Antonio Gilabert, o la excelencia sedentaria de lo clásico

Se cumple este año el 100 aniversario del nacimiento del arquitecto Antonio Gilabert (1874-1974). En la actualidad figura en el programa de la Comisión de Honor de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, que en el año 1974, durante el mandato de su presidente, el arquitecto Juan de Oñate, se acordó celebrar el centenario de su nacimiento.

Antonio Gilabert nació en San Carlos de la Riberita, provincia de Zaragoza, el 10 de febrero de 1874. Su familia era de origen aragonés y se trasladó a Barcelona en 1885. Estudió en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Barcelona, donde se graduó en 1900. Fue discípulo de Antoni Gaudí y de Josep Puig i Cadafalch.

Antonio Gilabert
En la actualidad figura en el programa de la Comisión de Honor de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, que en el año 1974, durante el mandato de su presidente, el arquitecto Juan de Oñate, se acordó celebrar el centenario de su nacimiento.

En 1900 se trasladó a Barcelona, donde se incorporó al estudio de Antoni Gaudí. Participó en el concurso para el diseño de la Sagrada Família, aunque no fue seleccionado. Posteriormente colaboró con Josep Puig i Cadafalch en el diseño de la Catedral de San Carlos de Borromeo.

En 1905 se trasladó a Madrid, donde se incorporó al estudio de Juan de Oñate. Participó en el concurso para el diseño de la Catedral de San Carlos de Borromeo, que ganó. Fue el arquitecto principal de esta obra, que se inauguró en 1913.



Detalle del interior de la catedral de San Carlos de Borromeo, mostrando la gran nave con sus columnas y arcos.



Homenajes en San Carlos, Pedreguer y las Escuelas Pías
En la actualidad figura en el programa de la Comisión de Honor de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, que en el año 1974, durante el mandato de su presidente, el arquitecto Juan de Oñate, se acordó celebrar el centenario de su nacimiento.



Interior de la catedral de San Carlos de Borromeo, mostrando la gran nave con sus columnas y arcos.



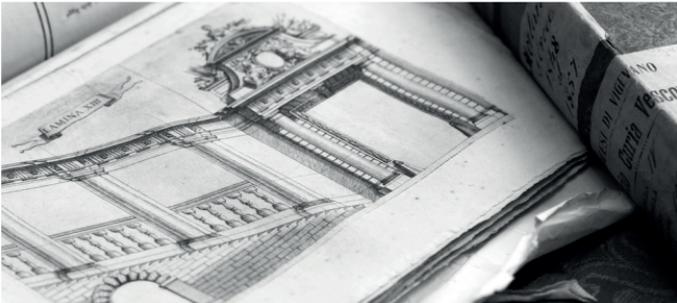
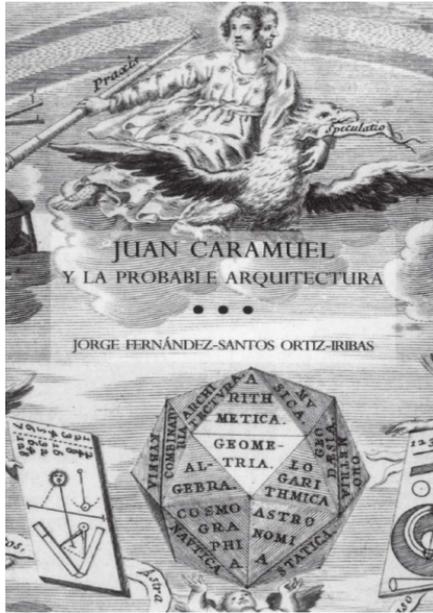
Interior de la catedral valenciana, según litografía realizada entre los años 1801 y 1803, atribuida a François Ligier. (Izquierda) Interior del templo de las Escuelas Pías de Valencia (fotografía J. Bérchez, 2016).

TOLSÁ EN MÉXICO



Estatua ecuestre de Carlos IV, *El Caballito*; portada del Colegio de Minería de México; vista general del Colegio de Minería; en la derecha escalera principal del Colegio de Minería (Fotografía J. Bérchez, 2008)

TRATADÍSTICA OBLICUA



Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas, *Juan Caramuel y la probable arquitectura*, Madrid, 2014; pliegos de la edición original de la *Architectura civil, recta et obliqua...*, de Juan Caramuel (Biblioteca diocesana, Vigevano)

GOZAR DE TODA SU HERMOSURA



GOZAR DE TODA SU HERMOSURA



Catedral de Jaén y Lonja de Valencia (fotografía de J. Bérchez)

Calo Carratalá o el fulgor del boceto

Josepina Berchez

Cuando nos encontramos ante los paisajes de Calo Carratalá nos asalta un cúmulo de emociones diversas que no podremos —o, al menos, no sólo— de la heterogeneidad geográfica o de la impronta artística que transmiten por sus líneas, tintas, pinceles. Tanto los dibujos sobre papel y tela de la sección «Selva Negra» en los últimos dieciséis años, que nos sumergen en la selva amazónica peruana, como sus oleos de gran formato de las nevadas andinas (instaladas en los Pirineos y en los Alpes (Montaña)) y los sumergidos paisajes boscosos noroccidentales («Noruega»), constituyen

La exposición «De Viajes» (2008-2018) de Calo Carratalá en el Castell d'Alaquàs acerca paisajes lejanos en la mejor producción del artista en los últimos diez años.

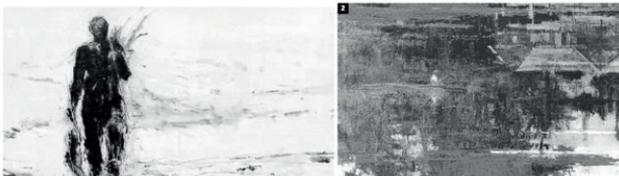
De Viajes
Calo Carratalá
Sala Nova del Castell d'Alaquàs.
Hasta el 17 de noviembre

presencia de abocetadas bucas con personas en actitudes cotidianas una fortísima emoción al hacernos sentir en esa geografía extrema, las suaves arrugas y bondades de la campiña italiana o de las orillas de sus ríos tan frecuentadas por el paisaje de los siglos XVII y XVIII.

Otras impresiones, otras sorpresas, vienen después como las que mostraban sus también experimentales series «Montañas» y «Noruega», tan prodigiosas en gigantescos ríos helados inspirados en los Pirineos y los Alpes, en cumbres de rocosas oquedades y arriales pliegues curvos, de exaltadas concavidades. No podemos evitar el recuerdo de recorridos paisajísticos históricos diversos, como los del Suroeste

al sobrevolar los Pirineos desde un hangar, desdibujado entre las nubes —el gran cuchillo de piedra de una montaña densa— de niebla. O tampoco podemos nos traeramos a sentirnos atrapados por esa persuasión del paisaje fílmico al contemplar los brazos de varios metros de longitud de Carratalá con su naturaleza helada de cota altas cumbres. Como escribe Antonio Muñoz Molina, con su meditado sereno común, «no miramos a nuestro alrededor igual que miraban quienes no conocieron las imágenes veloces del cine», pues bien, al encontrarnos ante estas obras se entrecruzan en nuestra memoria. Las odiosas ochocientos Quarenta Tarantini, rodadas en Ultras Panatibón 70 mm, con sus grandiosas visiones de la ventrera de nieve con una amplitud montañosa nunca vista, solo puntuadas por la serpiente y minúscula diligencia.

Pero entre las diversas capas narrativas que nos sugiere la obra de Calo Carratalá, sobresale su pasión por el boceto. Se tiene la impresión que la planeación en lienzos, papeles y tablones de hierro, una vez hecho en su estado valenciano, participa de una irreversibilidad similar a la que ha embargado en la soledad de la selva o de las nieves. Y



muestras selectas que cifran la mejor producción de Carratalá en los últimos diez años. A las que se suman los acrílicos sobre plancha de hierro de sus conflagrantes pescadores de Tarantini.

En todas ellas sobrevive con una admirable armonía la contemporaneidad de su mirada de observación, pero a la vez sentimos casi de manera insospechada los ecos de un gran talento visual, pleno de rasgos y emociones que presenciamos haberlos vivido en nuestros múltiples encuentros con el paisaje, primero y sobre todo. Fue esa seductora abstracción de contemporaneidad y de soledad una medición hecha presente la primera impresión que tuve cuando hace años visité su estudio y vi frente a mí pinturas. Frente a estas «Selvas Verdes» que ahora resplandecen en esta exposición, resultado de los inmensables bocetos dibujados y girados durante su estancia en estudio de su mesa en esa geografía extrema que en la Amazonia peruana.

Los azarosos senderos de la selva, su bosque y maleza, las aguas y sus reflejos, la inestabilidad del agua, la desorientación, orden en estas obras a un medio idílico, susurro de paisaje y plomo a la vez de una agudeza técnica insospechada, pobladas de figurantes anecdóticos que discurren en canchales o bucas sumando las aguas en calma del río, con cautiverios apuntes. Sentimos en esta protagonista



► UN RECORRIDO POR LA SELVA. Las aguas y el paisaje místico de Calo Carratalá (Torres, 1976). ■ De la serie «Noruega». ■ De la serie «Selvas Verdes». ■ De la serie «Montañas».

esta facultad de crear sus paisajes a partir del registro abocetado en tanto obra acabada —es el aludido pincelito tan específico de Carratalá— la que irrumpe con un protagonismo insólito en la sección «Tarantini». Por estos acrílicos discurre la visión corográfica de pescadores tarantinos extendiendo redes, desplazándose en canoas, regresando con las cañas o palos de pescar al cuerpo o los hombros. La vehemencia del apunte rápido no hace ganar la pureza de este paisaje humano sugerido, inmerso en impresiones geométricas con pinceladas, en generalidades logradas con pinceladas finas y oscuras.

Recordamos el fulgor de las formas artísticas que nos ofrece Calo Carratalá en ese camino de vuelta a un paisaje que no es otro que el de su mirada y sus pinceles, ajeno a las tratadas interpretaciones históricas de estos lejanos lugares. Ante estos acrílicos recordamos el alfarero del momento Robert Bresson, «el silencio fue inventado por el cine

Entre las diversas capas narrativas de Carratalá sobresale su pasión por el boceto

sonoro», y nos hace caer en la cuenta de esos admirables enigmas que envuelven sus paisajes, ese secreto difícil de conseguir —que dijera Antonio López ante una de sus obras.

por Wlad, precursor del paisaje romántico, por la collindera alpina, o los mares glaciares de Caspar David Friedrich. Pero tampoco cabe desdeñar la actualidad de sus inolvidables puntos de vista, al «modo aviator», con que premonstramente Manuel Chaves Nogales experimentó en 1928

EL CABANYAL: LA PERSISTENCIA DEL TIEMPO



J. Béchez, *Nostalgia zurcida*, 2009; Panel cerámico de una casa del Cabanyal; Casa dels Bous desde la calle Pescadores (Fotografía J. Béchez, 2012)

EL CABANYAL: LA PERSISTENCIA DEL TIEMPO



Lonja del Pescado y Casa dels Bous; diversas vistas de la Lonja del Pescado
(Fotografía J. Bérchez, 2012)

EL CABANYAL: LA PERSISTENCIA DEL TIEMPO



Lonja del Pescado y Casa dels Bous (Fotografías J. Bérchez, 2012); Anna M. Christian, *Varar la barca* (Valencia, 1915) (cortesía de la Hispanic Society of America de Nueva York)

ESPEJO Y ESPEJISMOS DE ESPAÑA

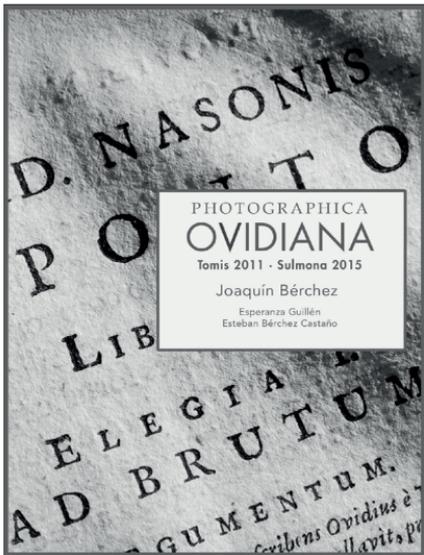


(De izquierda a derecha) : Charles Clifford, 1858 (?) *Puente del Diablo*, Cataluña; Martorell; Emilio Beauchy, 1885. *Plaza de Toros*. Sevilla; Foto Soria, ca. 1915, Soria. *Día de nieve*; Anna M. Christian, 1915. *Barca de pesca*, Valencia; Georgiana Goddard King, 1914. *Bajo sus muros*. Peñafiel, Valladolid.
Cortesía de la Hispanic Society of America de Nueva York

ESPEJO Y ESPEJISMOS DE ESPAÑA



(De izquierda a derecha): Ruth Matilda Anderson: Vigo. *Autobús a Santiago* (1924); Padrón (La Coruña). *La señora de la taberna con sus tres hijas* (1924); Mercado de alfarería, vendedores. Toro (Zamora) (1926); Las Palmas de Gran Canarias. *Hermanas de San Vicente Paúl* 1930; Isla Cristina (Huelva). *Almadraba de buche. Pescador intentando coger un atún* (1930) Cortesía de la Hispanic Society of America de Nueva York



PHOTOGRAPHICA OVIDIANA
 Tomis 2011 - Sulmona 2015
 Joaquín Bérchez
 Esperanza Guillén
 Esteban Bérchez Castaño



prodata | MARZO DE 2015

Josep Escrivà
 100 (2015)



El filólogo eligió para exponer el epigrama de Ovidio en la exposición de la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca. Los autores de la muestra son el profesor de la asignatura de la materia sobre el poeta latino que es responsable de la exposición, José Escrivà, y Esteban Bérchez, el primer responsable de la historia de la arquitectura de la Universidad de Salamanca y responsable de la exposición. El epigrama de Ovidio es un poema que se encuentra en el libro de la Antología Latina de la Universidad de Salamanca, donde puede leerse Ovidio.

La figura del poeta Ovidio en Tomis. Desde aquí, el poeta, cuando se le dio a conocer, se fue a vivir a Tomis, donde se encuentra el epigrama que se muestra en la exposición. Este epigrama, que se encuentra en el libro de la Antología Latina de la Universidad de Salamanca, donde puede leerse Ovidio.

el renacimiento del poeta Ovidio

A poco de conmemorarse en 2017 el segundo bicentenario de la muerte del poeta latino Ovidio, una exposición fotográfica sobre los pasajes actuales, que recorren el conocimiento sobre los metamorfosis, y un curso dedicado a su obra y la repercusión que su legado clásico ha ejercido sobre las artes y la literatura europea se van a concretar, a partir del próximo 30 de marzo, en la localidad rojana de Nájera.



El curso organizado en torno a Ovidio comienza con una conferencia sobre el poeta latino en la ciudad rojana de Nájera, en el marco de la celebración de la Semana Cultural de Nájera. El curso se celebrará el próximo 30 de marzo en la localidad rojana de Nájera, en el marco de la celebración de la Semana Cultural de Nájera. El curso se celebrará el próximo 30 de marzo en la localidad rojana de Nájera, en el marco de la celebración de la Semana Cultural de Nájera.

El curso se celebrará el próximo 30 de marzo en la localidad rojana de Nájera, en el marco de la celebración de la Semana Cultural de Nájera. El curso se celebrará el próximo 30 de marzo en la localidad rojana de Nájera, en el marco de la celebración de la Semana Cultural de Nájera.

El curso se celebrará el próximo 30 de marzo en la localidad rojana de Nájera, en el marco de la celebración de la Semana Cultural de Nájera. El curso se celebrará el próximo 30 de marzo en la localidad rojana de Nájera, en el marco de la celebración de la Semana Cultural de Nájera.



El curso se celebrará el próximo 30 de marzo en la localidad rojana de Nájera, en el marco de la celebración de la Semana Cultural de Nájera. El curso se celebrará el próximo 30 de marzo en la localidad rojana de Nájera, en el marco de la celebración de la Semana Cultural de Nájera.

El curso se celebrará el próximo 30 de marzo en la localidad rojana de Nájera, en el marco de la celebración de la Semana Cultural de Nájera. El curso se celebrará el próximo 30 de marzo en la localidad rojana de Nájera, en el marco de la celebración de la Semana Cultural de Nájera.

El curso se celebrará el próximo 30 de marzo en la localidad rojana de Nájera, en el marco de la celebración de la Semana Cultural de Nájera. El curso se celebrará el próximo 30 de marzo en la localidad rojana de Nájera, en el marco de la celebración de la Semana Cultural de Nájera.

El curso se celebrará el próximo 30 de marzo en la localidad rojana de Nájera, en el marco de la celebración de la Semana Cultural de Nájera. El curso se celebrará el próximo 30 de marzo en la localidad rojana de Nájera, en el marco de la celebración de la Semana Cultural de Nájera.

El curso se celebrará el próximo 30 de marzo en la localidad rojana de Nájera, en el marco de la celebración de la Semana Cultural de Nájera. El curso se celebrará el próximo 30 de marzo en la localidad rojana de Nájera, en el marco de la celebración de la Semana Cultural de Nájera.

El curso se celebrará el próximo 30 de marzo en la localidad rojana de Nájera, en el marco de la celebración de la Semana Cultural de Nájera. El curso se celebrará el próximo 30 de marzo en la localidad rojana de Nájera, en el marco de la celebración de la Semana Cultural de Nájera.

PHOTOGRAPHICA OVIDIANA



MUA. Museo de la Universidad de Alicante. Sala EL CUB (2017). PHOTOGRAPHICA OVIDIANA. TOMIS 2011 – SULMONA 2015; (izquierda) Estatua de Ovidio (1474) en el palazzo della SS. Annunziata, Sulmona, 2015



Alvin Langdon Coburn, *El toro*, 1906; Martin Munkacsy, *En la corrida*, 1930



Antoni Moragas. *Casa dels Braus* (Barcelona) (1958-1960) (Foto F. Català Roca
© Fondo Fotográfico F. Català-Roca - Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes
de Catalunya)



UNA ENTREVISTA

La entrevista con Juan Belmonte se hizo en un momento de gran actividad para el torero. El día anterior había corrido un toro en la plaza de Madrid, y el día siguiente se esperaba que corriera otro en la plaza de Valencia.

Belmonte, que se encontraba en Madrid, fue a la plaza de Valencia a ver el toro que iba a correr el día siguiente. Él mismo se encargó de la lidia, y salió a la plaza con un toro de la ganadería de Belmonte.

El toro salió a la plaza con un aire de desafío, y Belmonte se lanzó a la lidia con un toro de la ganadería de Belmonte. Belmonte salió a la plaza con un toro de la ganadería de Belmonte.

de Juan Belmonte. La verónica de Juan Belmonte era un dilema, con tramado oscuro para alcanzar la más profunda belleza plástica. El *façón* y patético trazo se colaba con de frente, recia al toro con sus brazos, y, con un movimiento de ritmos hondos y palante, lo después en un vuelo súbito. Quería vencer tras de él el vacilar de sus hondas cascaladas patéticas, de su valor y trazo de su estructura física. Fueron meditaciones pausadamente su posición al citar, y, al tomar esta ventaja, empezaron a tacer con las manos bajas. De esto fue maestro Francisco Vega de los Reyes, llamado «Catalán de Triana», y también «Corro Puyos». «Catalán de Triana» no estaba en absoluto en la línea de cuando por primera vez se puso delante del toro ya supo... partimos intuitivos... cómo tenía que resolver la verónica. «Catalán de Triana» tocaba con las manos bajas, pagolaba negligentemente, y acompañaba la suerte con un movimiento lento, impalpable. ¿o una insidiosa negación, el conjunto de su lance tenía un ritmo extraordinario, y todo su cuerpo, con el leve movimiento que le animaba, después al toro en la sujeción, era un espectáculo que profusión los verónicas de «Manolete», «Manolete», en su momento, toros a la verónica de una manera depurada, con las manos bajas, lenta y misteriosamente.



PRIMER TRAZO: LA BIRRECHA

La verónica es el primer trazo de la lidia, y es el que más importancia tiene. El torero debe salir a la plaza con un toro de la ganadería de Belmonte. Belmonte salió a la plaza con un toro de la ganadería de Belmonte.



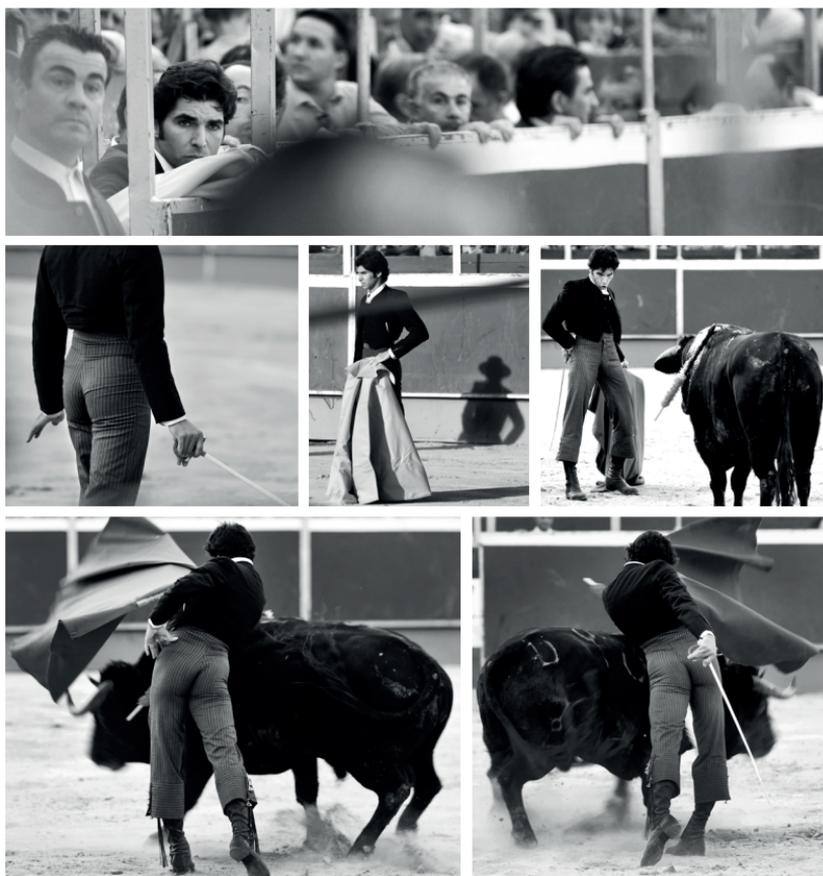
UNA NOTA: EL FOTOTOREO

El fototoreo es el arte de tomar fotografías de los toros en la plaza. El fotógrafo debe estar en un lugar que permita tomar fotografías desde una distancia adecuada. El fotógrafo debe tener un buen conocimiento de la lidia y de los toros.

El fotógrafo debe tener un buen conocimiento de la lidia y de los toros. El fotógrafo debe tener un buen conocimiento de la lidia y de los toros.

F. Català Roca (1962) © Fondo Fotográfico F. Català-Roca - Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya); (abajo) Don Antonio [Antonio Abad Ojuel], "Notas a un libro, Un inciso: El fototoreo", El Ruedo, nº 967 (año 1962)

FOTOGRAFÍA, TAUROMAQUIA Y ARQUITECTURA



Cayetano Rivera. Festival taurino en Chiva (Valencia) 2011. Fotografías: J. Bérchez



Fotografías de prensa de José Aleixandre



José Alexandre, *El Mossen* y la mendiga en la procesión de la Mare de Déu dels Desamparats en la calle de la Bosseria, 11 mayo 1988, y Gitano tocando la trompeta con una cabra encima de una escalera y niños pasando el plato en la esquina de las calles Universidad con Comedias. Levante, 26 mayo 1988



... que se había dividido. En la noche del 19 de diciembre se celebró el acto de entrega de la medalla y el premio Borrell de la mano de Cicciolina. En el momento de la entrega, Cicciolina se puso a llorar y se abrazó a Borrell. El momento fue muy emotivo y se grabó en vídeo. Este momento fue muy emotivo y se grabó en vídeo. Este momento fue muy emotivo y se grabó en vídeo.

VOTA

... que se había dividido. En la noche del 19 de diciembre se celebró el acto de entrega de la medalla y el premio Borrell de la mano de Cicciolina. En el momento de la entrega, Cicciolina se puso a llorar y se abrazó a Borrell. El momento fue muy emotivo y se grabó en vídeo. Este momento fue muy emotivo y se grabó en vídeo.

... que se había dividido. En la noche del 19 de diciembre se celebró el acto de entrega de la medalla y el premio Borrell de la mano de Cicciolina. En el momento de la entrega, Cicciolina se puso a llorar y se abrazó a Borrell. El momento fue muy emotivo y se grabó en vídeo. Este momento fue muy emotivo y se grabó en vídeo.

... que se había dividido. En la noche del 19 de diciembre se celebró el acto de entrega de la medalla y el premio Borrell de la mano de Cicciolina. En el momento de la entrega, Cicciolina se puso a llorar y se abrazó a Borrell. El momento fue muy emotivo y se grabó en vídeo. Este momento fue muy emotivo y se grabó en vídeo.

José Alexandre, Cicciolina recibe la medalla de la falla de Na Jordana de la mano de su presidente Pere Borrell, Levante, 19 marzo 1988; Historia de la fotografía en España de Publio López Mondéjar, Lunweg Editores

SOCARRONERÍA FOTOGRÁFICA NOSTALGIA DE LOS OCHENTA

Hay que agradecer a José Aleixandre que, siendo una persona de una trayectoria tan volcada en la fotografía de prensa, en el fotoperiodismo, ejercido durante más de treinta años, se haya atendido cabalmente y sin excesiva alharaca —sin ese a veces superávit especulativo al que nos tienen acostumbrados las incursiones en la reflexión fotográfica—, al fluir histórico de la fotografía de prensa en Valencia, un discurrir dicho sea de paso en el que ha figurado como protagonista de excepción desde los años ochenta.

Contestación al discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia del Académico Numerario electo José Aleixandre Porcar, celebrado el 26 de febrero de 2019.

Contestar al discurso que acabamos de escuchar, podía (o debería) ir acompañado por mi parte de un adorno erudito de su más que amplio currículum, que enumerase los múltiples libros, artículos, críticas periodísticas o exposiciones —que las tiene, propias y en calidad de comisario—. Debiera dar cuenta de su afán coleccionista de fotografías antiguas (posiblemente sea su colección una de las más importantes de Valencia); de sus hondos conocimientos históricos de la fotografía de prensa en Valencia —fue el primero en desarrollarla allá por los años ochenta y nos lo ha vuelto a demostrar en su discurso—; de su larga trayectoria en el oficio de fotógrafo de prensa, a través de agencias de fotografía o diarios y revistas como *El País*, *Diario 16*, *Mundo Obrero*, *Diario de Valencia*, *El Periódico de Cataluña*, *La Vanguardia*, *El Caso*, *El Sol*, y así un largo etcétera para recalcar a partir de 1984 en la plantilla de *Levante-EMV*, donde ha trabajado 32 años.

Nos ha recordado en aquella parte de su discurso que abarca los años ochenta —pura autobiografía— los sucesivos avatares que irrumpen en la escena de la fotografía de prensa: la entrada en vigor del editor gráfico, la generalización de los grandes angulares en la captación del plano corto, los primeros planos que originaron los potentes teleobjetivos, la estética del tri-x, de grano duro y contrastado, que desplaza el neutro aplastamiento visual del *flash*, la implantación de los telefotos... Recursos que hoy quedan en una de las tantas prehistorias de la fotografía de prensa pero que contextualizan unas imágenes directas, un clasicismo conciso del blanco y negro, de contrastes firmes y elocuentes, como pedía el destino de estas fotografías, llamadas a volcarse con sus gruesos tramados en el papel poroso, absorbente y casi amarillento de la prensa diaria, en el frenético ritmo de impresión en *offset*

de la rotativa. No en balde él mismo llama a estos años «la nueva edad de oro del fotoperiodismo valenciano».

No sigo esta glosa de su discurso y de su currículum. Quien desee una visión pormenorizada del mismo puede acudir a la web de la academia donde encontrará cumplida cuenta de su densidad y diversidad en lo fotográfico. Pero me van a permitir que evite el tradicional formato de este particular género académico que es la contestación, casi epilodal, del discurso de ingreso al recipiendario de dicha distinción. ¡Cómo no hacerlo si nos encontramos ante alguien que por vocación, profesión y obra ha vivido, ha estado empapado por la pasión de la fotografía, una fotografía además sujeta a sus múltiples azares, y no solo al trajín noticiable del día a día, también a los humores de los diagramadores o del editor gráfico!

Mi presencia en este acto, dando la bienvenida a José Aleixandre, que dicho sea sin reparos es un alto honor a la vez que un acto de amistad agradecida, me obliga a una aclaración, acaso por lo inopinado de mi presencia académica en la contestación a este discurso. Pertenezco a la Sección de Arquitectura, y no a la Sección de Artes de la Imagen que es donde se enclava la disciplina fotográfica en esta Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Ciertamente soy, además de historiador del arte y de la arquitectura, fotógrafo, como algunos de los presentes saben bien.

Creo que debió de ser por el mes de junio del año anterior cuando en sesión académica el presidente y miembro principal de la sección de Artes de la Imagen, don Manuel Muñoz, presentó la candidatura de José Aleixandre con el objeto de cubrir la vacante dejada por fallecimiento del muy querido y admirado Francisco Jarque Bayo. Comentó nues-

tro presidente en el momento de poner a disposición de los académicos su currículum, que había solicitado previamente la opinión sobre su incorporación a D. José Huguet Chanzá, académico de honor y reconocido especialista en fotografía histórica y a D. Joaquín Collado, sagaz fotógrafo y académico de número de la sección de Artes de la Imagen, quienes manifestaron su unanimidad en dicha elección.

Fue en ese momento cuando nuestro presidente, al que tengo que agradecer que siempre ha estado atento a mis inquietudes fotográficas, se dirigiera a mi persona, al sugerir que acaso, aun perteneciendo a una sección distinta, debía haber recabado también mi opinión. Yo era sabedor de la propuesta pero no pensaba que me sentiría invitado a opinar.

Pedí pues la palabra y en esa oralidad coloquial propia de las sesiones académicas, improvisé un razonamiento breve, producto sin duda no meditado de mi doble condición: la de historiador del arte que había dedicado muchos años a la gestación dieciochesca de nuestra academia, y a su vez la del fotógrafo admirador de la obra de José Alexandre.

Me pareció oportuno en primer lugar vindicar para la academia de hoy la presencia en su sección de Artes de la Imagen de la Fotografía de prensa, con mayúsculas, de ese quehacer fotográfico que es realidad cultural y social aún antes que artística —en tiempos como los actuales, tan dados a preguntarse por la vigencia cuando no por el fin de las varias formas artísticas. Quehacer de todo un colectivo que una figura concreta, en este caso la de José Alexandre, representa de forma modélica como símbolo que es de un modo de ejercer un noble y difícil oficio desde el tesón, la oportunidad y el talento.

Posiblemente en esta demanda de la presencia de la Fotografía de prensa en nuestra institución académica, expresada casi al repente, se cruzó el conocido ensayo de Walter Benjamin —*La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*—, en donde, como Uds. saben, se reflexiona, no solo sobre la pérdida del «aura» o la singularidad de la obra de arte, sino que se abordan otras cuestiones como las consecuencias que para el arte moderno trajeron aparejadas la difusión y la reproductibilidad hasta el infinito de las imágenes a través de su generalización mecánica, imbricando lo bello y lo útil en un nuevo lenguaje visual que, ya anticipado por el grabado, fue masivamente desarrollado por la fotografía hasta límites entonces insospechados.

Ampliando el breve comentario que hice a este respecto, he de decir que la evocación del lugar reservado al grabado en la fundación de la academia al plantearse ahora la entrada en la misma del fotoperiodismo, no partió de ninguna consideración artística, ni de antes ni de ahora. Era sin más un reconocimiento —he de confesar que entusiasta— de la silente labor civilizadora, diría incluso que democratizadora, que nos llegaba de la mano de la imagen y su reproductibilidad a gran escala. Así, pensé yo, el grabado en tanto ilustración de libros y estampas, santo y seña de una academia enraizada en la historia, y la fotografía como ilustración y parte sustantiva de la prensa, venían a mancomunarse en la voluntad de fomentar la comunicación social de las imágenes, sin excluir por ello lo artístico.

Presumo que pudo venirme a la memoria esa voluntad práctica anclada en el gran impulso dado al grabado durante la Ilustración, y que en Valencia estuvo muy presente desde los primeros pasos de la gestación del academicismo ilustra-

do y artístico, y de manera muy particular en esta casa de San Carlos. Recordemos que ya en 1740 Antonio Bordázar, editor comercial y erudito, gestó una academia de matemáticas, que no llegó a cuajar aunque sí se materializó en un opúsculo en el que, de un modo radical, asignaba a las artes del dibujo y del grabado una misión práctica, útil, beneficiosa para el comercio, enraizada en definitiva en los anhelos reformistas de la sociedad de su tiempo, nada que ver con el estatus auto-complaciente y exclusivamente esteticista de las artes.

Una actitud similar volvió a emerger en la temprana Academia de Santa Bárbara en el año 1757 cuando se exaltaron las «demostraciones del buril» en la propagación de las Matemáticas, Geometría, Hidráulica, Arquitectura civil y militar, Astronomía, Náutica o Botánica, renegando de paso de los establecimientos académicos que se circunscribían solo a la pompa, ostentación y entretenimiento, olvidando el bien público. Estas «demostraciones del buril» como se decía en esos tiempos fundacionales –el grabado en definitiva–, en tanto que imagen reproducible en libros y estampas impresas encomendadas al provecho público, cobró su más alta expresión en los años primeros de esta Real Academia de San Carlos, a través de Manuel Monfort, acaso una de las mentes más preclaras del sentir ilustrado del academicismo valenciano. Al redactarse sus estatutos en 1766 insistiría en dar al grabado la misma entidad institucional que a las tres restantes artes en aras de lograr «los aumentos que se desean y necesita el público». Activo en la Corte, Monfort fue nombrado director de la Imprenta Real, y dio a la estampa en 1788 un *Plan de grabadores del rey*, embrión de la Real Calcografía creada en 1789, la institución que sin duda más contribuyó a la consolidación del grabado en la España

ilustrada y regeneracionista de su tiempo, abarcando, como nos ha recordado Juan Carrete Parrondo, disciplinas científicas y técnicas, tratados de botánica, arquitectura, arte militar, reproducciones de las más famosas pinturas, planos, atlas, vistas de ciudades, libros ilustrados de historia, hasta incluir las modas, estampas de devoción, la tauromaquia, o las noticias de actualidad.

Observemos una selección que he hecho de algunas fotografías de prensa de Aleixandre, un pequeño *collage** de esa gran masa crítica fotográfica generada por más de treinta años de oficio. En ella está un Felipe González en la botadura de un submarino pre-nuclear en la base naval de Cartagena en el año 1983; el regreso de los 600 soldados españoles desplazados en el norte de Irak, con ese beso de película que se rotula *Amor después de la guerra*; el juez Manglano y las conversaciones grabadas en el caso Naseiro; la monja vidente de Benaguacil afirmando haber estado en el infierno y sorprendida fotográficamente en gesto amenazante, arrojando tejas desde el balcón; una seductora Madonna ante 50.000 entregados valencianos en el circuito de Cheste; el cuerpo inerte del jubilado asesinado a golpes en Almacera con la policía levantando el atestado; el derribo de la estatua ecuestre de Franco en la plaza del Ayuntamiento, con los altermcados de protesta y la noticia del fallecimiento por infarto del excombatiente que contempla la imagen por los suelos; o el cadáver yacente y contraído de un heroinómano sobre un destartalado colchón de espuma en el barrio del Carmen...

Crónicas negras, políticas, de ocio de masas, en escenarios a cada cual más insólito e incómodo, del transcurrir de unos convulsos años ochenta, en sus marcos periodísticos, delimitados por titulares, columnas, faldones, en donde se

pone de relieve el instantáneo ojo y clic del oficio, cazador de esos diarios y noticiables aconteceres humanos.

Miramos estas fotos —mejor dicho, volvemos a mirar— en sus contextos periodísticos y barruntamos, a pesar de la reconocible urgencia por noticiar hechos a diario, una presunción de posibles horizontes que no se alcanza a controlar... para percatarnos, ya desde la atalaya no menos azarosa de nuestra actualidad, que no pocos de esos presagios, debidos a la cámara de Alexandre, son ya realidades. Intuimos, con tan solo unas décadas de distancia, devenires insólitos dada esa insaciable «virtus» seminal que tiene la foto, vislumbramos marcos y tiempos, imprevisibles tanto por quien realizaba la foto como por nosotros mismos, receptores o espectadores de un tiempo y de un contexto mutables, imposibles de atrapar en una totalidad intemporal.

Nunca acabaremos de discernir del todo los plurales futuros de esta memoria a granel y de fronteras borrosas, basada en los instantes que notician y en los que se refleja la sociedad en cada momento, y que es la sustancia misteriosa de la mejor fotografía de prensa, pero no creo que estemos nunca más cerca de asomarnos a ellos si no fuera por el disparo inspirado de profesionales del calibre del que hoy recibimos.

Hay no obstante algunas fotografías de José Alexandre, en especial las de los años ochenta, y —afinaría aún más— las del año 1988, ese *annus mirabilis* en su quehacer fotográfico, que cobran una dimensión más eufórica, más risueña a la vez que artística, que la que podría deducirse de su agitado desempeño en la fotografía de prensa diaria.

Su famosa *Cicciolina en la falla de Na Jordana*, *El Mosen* y *la mendiga en la procesión de la Virgen de los Desam-*

parados, y *El gitano y la cabra equilibrista en el quicio de las calles de la Universidad y Comedias*, todas del año 1988, nos sobrecogen, nos punzan el ojo, como diría Barthes, por el espectáculo, no recreado, sino captado por su objetivo fotográfico en su más intangible y mordaz realidad. Desgajadas ya de la maqueta foto-periodística, sin esa impronta telonera respecto a la noticia escrita, tienen no obstante la marca del oficio, capturando con una pasmosa facilidad, ágil y veloz, la memoria instantánea de la realidad humana en sus múltiples facetas, desprovista —acaso venturosamente— de esquemas teóricos previos.

Fue a esas fotografías a las que ligeramente me referí en segundo lugar en mi breve apelación a la entidad fotográfica de José Aleixandre para formar parte de esta academia, a esa mirada suya, desacostumbrada en la fotografía de su momento, en donde se entremezclaba (creo recordar que dije), junto a un innegable clasicismo fotoperiodístico, la mirada sarcástica del cine del Berlanga de los sesenta en una suerte de curioso y ambiguo trasvase.

Y en efecto, obra maestra de batiburrillo humano empapado en el ceremonial popular, *El Mossen y la mendiga en la procesión de la Virgen de los Desamparados**, participa de una escenografía coral espontánea, capturada en el preciso instante, cazada y no escenificada como en el cine, de una intensidad natural insólita, producto de felices acasos instantáneos, en donde la anécdota suplanta la descripción, una disección pletórica de humor negro y esperpento. La engolada expresión beatífica y pudorosa del Mossen interrumpido por una anciana y harapienta mendiga que le pide limosna, se ambienta en el fragor procesional, pleno de exaltados y divertidos asistentes, con periodistas interpuestos,

o también con esa insólita y presumible turista con cámara súper 8 en la mano, pendiente con la mirada (no con el objetivo) de la escena. La mirada baja del Mossen, que parece musitar gestualmente «no es el momento», desplaza nuestra atención hacia la mendiga, una auténtica mendiga, mantenida en pie a duras penas por unas muletas hechas jirones, palos rotos y recosidos con cordeles, muletas que dejan muy atrás los quejumbrosos cayados de los famosos mendigos de Jacques Callot de principios del siglo XVII.

O el desenfado gozoso de los rubios y vivarachos gitánillos de *El gitano y la cabra equilibrista en el quicio de las calles de la Universidad y Comedias**, uno sentado y regocijado en un destartelado carricoche acoplado en la abolladura del capó de un automóvil, el otro avisgado y sonriente con el platillo. En el centro de la escena y no exento de trascendencia emerge el gitano con la trompeta y la vara de rigor, dando énfasis a la cabra equilibrista que cual ídolo profano se alza sobre la copa invertida en lo alto de la escalera al son de la trompeta.

Habita en esta foto una yuxtaposición de escenas que dialogan en sus diferencias o contrastes. Porque la escena, un clásico aún de nuestros barrios y pueblos, se despliega justo en el quicio urbano de las calles de la Universidad y Comedias (atravesada esta última, por cierto, por un recién estrenado carril bici), entre los vetustos muros de la Universidad de Valencia, en los que se alojó su importante biblioteca y también la portada y fachada principal del Colegio del Patriarca, instituciones ambas tan reacias a ruidos y chanzas, a la vez que proclives desde sus albores al *decorum* de la meditación cultural y religiosa.

Hay pues en esta foto una evidente intención visual bidimensional al contrastar dos escenarios tan diversos, opuestos, pero también es en definitiva una bidimensionalidad de la vida misma, de la sociedad y de su tiempo, que en algún momento puede hacernos evocar al Nietzsche apesadumbrado ante el interminable acarreo humano de conocimientos y a la vez admirador del estímulo del instante, de la dicha desmemoriada.

Y surge por último la fotografía de *Cicciolina en la falla de Na Jordana**, foto que es en sí misma una falla, una falla fotográfica donde los personajes se convierten en ninots, con toda su carga burlesca. No es (o no solo) Cicciolina la protagonista, o sus senos semidesnudos, es el juego de miradas alegres, cómplices con el destape: la del presidente de la falla Na Jordana, que maniobra jocosamente con la medalla por los entresijos del escote móvil de la palabra de honor; la ironía solemnizada del joven locutor de la SER, de negro con sus chapas y tirantes jaspeados; la fallera mayor, presumiblemente de mirada escrutadora, retada antes que escandalizada ante los atributos exhibidos.

Consigue Alexandre una escenografía coral espontánea donde nada distrae, un juego de miradas compenetradas, un exacto sentido de la composición que nos lleva a pensar-nos de modo inconsciente antes como espectadores de una película que de una fotografía, que nos coloca ante actores profesionales y no entre protagonistas de sus propias vidas, entre gentes susceptibles, como nosotros mismos, de ser capturadas en un fugaz disparo callejero.

Es esa socarronería mediterránea interpretada en clave de *instante decisivo* —máxima con la que el analista fotográ-

fico Manuel Falces tan certeramente acotó la fotografía de Aleixandre ya en 1989— la que se enseñoorea de esta foto. Y ello por más que se nos insinúe también esa otra sorna mordaz, casi neorrealista en clave de humor negro, propia del también valenciano Berlanga, o de su tándem con Azcona, o que rememoremos también ese aroma cinematográfico de contrastados brillos nocturnos en blanco y negro de *La dolce vita* de Federico Fellini, sensación sugerida, más que por el baño en la Fontana de Trevi de una espléndida Anita Ekberg, por esa apostura fotográfica de *paparazzi* que sorprende instantes decisivos de la noche en este caso, no romana, sino valenciana.

No es de extrañar que su fotografía *Cicciolina en la falla de Na Jordana* sea la foto que más fama le ha dado: la *Historia General del Arte del Summa Artis* en su tomo XVII, o la *Historia de la fotografía en España* de Publio López Mondéjar*, de la prestigiosa Lunwerg Editores, entre otras, la reproducen de modo emblemático en el panorama del quehacer fotográfico de los años ochenta. Y acaso sea en esa otra diagramación del libro histórico de la fotografía donde esta foto cobre su mayor esplendor visual, confrontando el jolgorio fallero de Na Jordana con la foto de la izquierda, con un Felipe González, Alfonso Guerra y Pilar Miró en pleno ajetreo de la campaña electoral de 1977. Es sin más la España de la transición, de los ochenta, trasvasada de la prensa al libro en un afortunado diálogo, en un díptico elocuente.

Bienvenido a esta casa, y gracias amigo Aleixandre, gracias por habernos dado estas visiones de la Valencia de los ochenta. Sin ellas nuestras miradas de ese periodo habrían perdido esa inesperada atmósfera socarrona, tan humana

y tan de toda la vida que atraviesa la vida española. Gracias por ayudarnos a desempapelar humanamente este período, desde el presente que vivimos, de tan tornadiza memoria o quebradiza desmemoria; gracias por esas impagables fotografías que nos ayudan a poner en razón ese ya no tan inmediato pasado nuestro, posiblemente hoy más vivo en la interpretación reflexiva a la que nos invita el presente que en el discurrir de lo ya visto y vivido.

SOBRE JOAQUÍN BÉRCHEZ

por Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas

Nada fácil resulta condensar el *iter* académico y creativo de Joaquín Bérchez en una fórmula sencilla. Cordobés de nacimiento (Montilla, 1950), salmantino de formación y valenciano de elección y ejercicio, su vinculación con la ciudad del Turia, desde 1975, se acerca ya al medio siglo. Catedrático de Historia del Arte en su literaria Universidad y académico de número de San Carlos, la docencia emprendida con talante investigador y la exigente labor científica, la personal y la que se ramifica a través de un selecto discipulado, se han plasmado en publicaciones, conferencias y congresos nacionales e internacionales. Tema de predilección, la historia de la arquitectura y las artes figurativas valencianas entre los siglos XVI y XIX se ha abordado en una dimensión cosmopolita, que les es y le es propia y consustancial. En clave vivencial y viajera Bérchez ha ido enriqueciendo sus estudios con amplias panorámicas hispánicas que abarcan la realidad histórico-artística peninsular, ultramarina y, no se olvide, mediterránea. Su atención especial a la tratadística de la arquitectura y de las artes le ha dotado no tanto de seca erudición libresca cuanto de una sensibili-

dad que, con la pluma o con el objetivo, descubre filiaciones insospechadas, no pocas veces de ida y vuelta, en geografías pretéritas o distantes que de su mano se tornan actualísimas y cercanas. Su en realidad antigua vocación fotográfica ha cuajado en estas últimas décadas en numerosos ensayos y exposiciones en donde la cámara se posiciona entre la narración y la creación formal adentrándonos en los plurales sedimentos de la Historia: *Proposiciones arquitectónicas*, *Arquitectura*, *placer de la mirada*, *Traer a la memoria*, *Tolsá*, *Por la Historia de España*, *Photographica Ovidiana* o *Por el Prado de Moneo*. Su obra fotográfica está recogida en diversas revistas especializadas (*Annali di Architettura*, *FMR*, *Arquitectura Viva*, *ArsMagazine*) o en páginas culturales (*Posdata*) y ha sido expuesta en diversos centros españoles e internacionales (*Queen Sofía Spanish Institute*, Nueva York; *Palladio Museum*, Vicenza; *Colegio de Minería*, México; *Real Academia de España*, Roma; *Centro del Carmen de Valencia*; *Universidad Politécnica*, Valencia; *Photoencuentros*, Murcia; *Museo Nacional del Prado*, Madrid).

ÍNDICE ONOMÁSTICO Y ANALÍTICO

- Aalto, Alvar, 46
 Abad Ojuel, Antonio (Don Antonio), 13, 147-148, 151-152
A modo de teatro, 64
ABC (diario), 121
 Academia de Bellas Artes de Santa Bárbara (Valencia), 167
 Accro, Vicente, 45
 Ahmedabad (India). Institute of Management, 48
Ajuste de cuentas (J. Bérchez), 10, 31
 Albalat dels Sorells (Valencia). Palacio, 120
Álbum de Fotografía de Josep Rubaudonadeu L'Empordà (Josep Maria Cañellas), 114
 Aleixandre Porcar, José, 13, 162-174
 Alejandro VII, pontificado, 52
 Alguacil, Casiano, 114-115
 Alicante, 111
 – Calles, 120
 – Sala El CUB Museu de la Universitat d'Alacant (MUA), 88
 Alinari, hermanos, 115
 Alpes, 97, 99
Alla michelangiolesca, capitel, 11, 61
 Almacera (Valencia), 168
Ama de cría (Ruth M. Anderson), 123
 Amazonía peruana, 96, 98
 Amorós, Andrés, 13, 142
Amphiteatro Oval (Columnata de S. Pietro, Caramuel), 52
Andalucía Barroca (Antonio Bonet Correa y Xavier Miserachs), 22
 Anderson, Ruth Matilda, 12, 116, 121-125
 Ando, Tadao, 10, 42, 48
 Andrada, Francisco, 116
 Annan Craig, James, 114, 149
Annali di Architettura, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, 29, 70, 87, 177
 Anse de, Cándido, 116
 Antonioni, Michelangelo, 38
 Aparicio, Julio, 155
 Archivo Mas, 11, 75
Arco que conduce a la plaza de Zocodóver de Toledo (Anna M. Christian), 119
Arquitectura civil, recta y obliqua... (Juan Caramuel Lobkowitz), 50, 53, 93
 Armani, 156
 Arnau, Joaquín, 116
Arquitectura obliqua, 10, 93
Arquitectura para solemnidades sin domicilio, 82
Arquitectura, placer de la mirada (Joaquín Bérchez), 26, 177
Arquitectura Viva (revista), 177
Ars Magazine (revista), 177
 Asociación Española contra el Cáncer, 155
 Asturias, 122
 Azcona, Rafael, 173

- Bacza, Concha, 136
Bajo sus muros (Georgiana Goddard King), 115
 Baños de Cerrato (Palencia). Ermita de San Juan Bautista, 112
 Barcelona, 111, 136, 141
 – Casa dels Braus, 141, 146, 153-154
 – Casa Mercader, 37
 – Parque Güell, 149
 – Plaza Real, farolas, 118
 – Plaza de toros Monumental, 146
 Barrera, Vicente, 155
 Barthes, Roland, 111, 170
 Basilico, Gabriele, 32
 Bassani, Giorgio, 136
 Baudelaire, Charles, 136
 Beauchy Cano, Emilio, 11, 113
Bel composto berniniano, 44
 Belmonte, Juan, 152
 Beltramini, Guido, 29
 Benavente (Zamora), 111
 Benito Doménech, Fernando, 104-106
 Benjamin, Walter, 136
 Benicarló (Castellón). Fachada de la iglesia de San Bartolomé, 9, 28, 156
 Bérchez, Joaquín, 7-14, 176-177
 Bérchez Castaño, Esteban, 84, 86
 Berlanga, Luis García, 173
 Bernini, Gian Lorenzo, 24, 43
 Bienvenida, Antonio, 146
 Blasco Ibáñez, Vicente, 12, 132-134, 136
 Bonet Correa, Antonio, 8, 18, 22, 28, 52, 53
 Bordázar, Antonio, 167
 Borromini, Francesco, 21, 24, 43
Borromini (Paolo Portoghesi), 22, 23
 Boullée, Etienne-Louis, 46
 Bragaglia, Anton Giulio, 150
 Bramante, Donato, 30
 Bresson, Robert, 102
 Breton, André, 35
Brindis barroco (J. Bérchez), 34
Brise-soleil, 42, 47
 Buonarroti, Michelangelo (ver Miguel Angel)
- Burgos, 111
 – Puerta de Santa María y catedral, 113
- Cabanyal, El, (Valencia), 12, 127-136
 – Almacén de Teñidores, 129
 – Antigua Sociedad de Marina Auxiliante, 127, 128, 133
 – Barrio llamado de las Barracas, 132
 – Calle de Eugenia Viñes, 129
 – Casa dels Bous, 127, 129, 131, 133
 – Fábrica del Hielo, 127, 129, 131
 – Lonja del Pescado, 127, 129, 132
 – Playa, 134, 135
Café Cantante (J. Gutiérrez Solana), 113
 Calderón de la Barca, Pedro, 67
 Callot, Jacques, 171
 Cámara de placas ICA Cupido, 21, 42
 Cambridge (Estados Unidos). Centro Carpenter para las Artes Visuales, 45
 Campaña electoral de 1977, 173
 Cano, Alonso (pintor y escultor), 43
 Cañellas, Josep Maria, 114, 149
 Caramuel Lobkowitz, Juan, 10, 28, 31, 35, 50-53, 93
 Carbajal, Primitivo, 116
 Carrascosa de la Sierra (Cuenca), 146
 Carratalá, Calo, 11, 12, 96-102
 Carrete Parrondo, Juan, 168
Carril bici al cielo (J. Bérchez), 35
 Cartagena, 111
 – Base naval, 168
 – Museo del Teatro Romano, 88
 Català-Roca, Francesc, 13, 141-154
Cartas desde el Ponto (Ovidio), 85
 Cataluña, 114
Cicciolina en la falla de Na Jordana (J. Alexandre), 13, 169, 172, 173
 Chandigarh (India). Palacio de Justicia, Secretariado y Asamblea, 47
 Chaves Nogales, Manuel, 100
 Cheste (Valencia), circuito de, 168
 Chicago, silos, 8, 23

- Christian, Anna M., 12, 116,
118-121, 135
- Chiva (Valencia), 156
- Plaza de toros portátil, 155
- Clasicismo castrense*, 93
- Clifford, Charles, 11, 111,
- Climent, Cristian, 155
- Coburn, Alvin Langdon, 13, 140
- Coca-Cola, anuncio, 34
- Coderch de Sentmenat,
Juan Antonio, 13, 141-145
- Coderch, fotógrafo* (Carles Fochs,
Elvira Coderch Giménez, Daniel
Giralt-Miracle, Helio Piñón), 143
- Collado, Joaquín, 165
- Comisaría Regia del Turismo, 109
- Compte, Pere, 26, 71
- Constanza (Rumanía), 85
- Bulevardul Tomis, 85
- Casino o Cazinoul, 85
- Edificio Romano del Mosaico,
85, 86
- Estatua de Ovidio de Ettore Ferrari
(1887), 85
- Gran Mezquita de Mahmudiya, 85
- Insula Ovidiu, 83
- Museo de Historia y Arqueología,
85, 86
- Piata Ovidiu, 85
- Puerto y paseo marítimo, 86
- Strada Sulmona, 85
- Córdoba, 111
- Mezquita-Catedral, 36
- Córdoba de los omeyas* (Antonio
Muñoz Molina), 135
- Corcheas* (J. Bérchez), 10, 32
- Cortés Mesguer, Luis, 74, 75
- Cortona, Pietro da, 43, 52
- Cossío, José María de, 139
- Covarrubias, Sebastián de, 130
- Creta, isla de, 58
- Cruz Pinto, Jorge, 90, 91
- Cúpulas de doble casco con arranque
común y linterna entre ambas*, 62
- Currito de la Cruz* (Luis Lucía), 151
- Dalí, Salvador, 149
- Danubio, río. Deltas y canales, 86
- D'apres nature*, 112
- Das unbekannte Spanien [España
incógnita]* (Kurt Hielscher), 117
- De Palma, Brian, 105
- Del toreo, Fotografías de José
Antonio Coderch, con la colabora-
ción de Luis Gardeta* (texto preli-
minar de José Bergamín y aguada y
tapas de Antoni Tàpies), 143
- Demostraciones del buril*, 167
- De Viajes* (C. Carratalá), 96
- Dhaka, Bangladesh.
Asamblea Nacional, 48
- Diario 16*, diario, 163
- Diario de Valencia*, diario, 163
- Dickens, Charles, 136
- Dobrogea Literara* (periódico), 86
- Dobruja (región de Rumanía), 86
- Dominguín*, Luis Miguel, 146
- Don Antonio (véase Antonio Abad
Ojuel)
- Duca, Giacomo del, 45
- D'Ors, Eugenio, 157, 158
- Ecosistema y explosión de las artes*
(Juan Antonio Ramírez), 22
- Efecto *blow up*, 38
- Einsteiniano sentido de la
relatividad*, 147
- Eisenman, Peter, 10, 53
- Elche (Alicante), 111
- Palmeras, 117, 120
- El bailaor de soledades*
(George Didi-Huberman), 160
- El Caso*, semanario, 163
- El destierro de Ovidio en Tomis:
realidad y ficción* (Esteban
Bérchez Castaño), 87
- El fotógrafo* (José Luis Villalonga,
La Vanguardia), 155, 160
- El gitano y la cabra equilibrista en el
quicio de las calles de la
Universidad y Comedias*
(J. Aleixandre), 13, 170, 171
- El Mossen y la mendiga en la
procesión de la Virgen de los
Desamparados* (J. Aleixandre),
13, 170
- El País*, diario, 163
- El Periódico de Cataluña*, diario, 163

- El renacimiento del poeta Ovidio*
(Juan Lagardera), 88
- El Ruedo*, revista, 149, 151
- El Sol*, diario, 163
- El toro* (Alvin Langdon Coburn), 140
- En la corrida* (Martin Munkácsi), 141
- En un abrir y cerrar los ojos*
(J. Bérchez), 87
- Enguera (Valencia), 75
- Escombrado, espacio, 66
- Escorial, El, monasterio de (Madrid), 8, 19, 20, 51, 73
- Fachada al Jardín de los Frailes
y la Galería de Convalecientes, 21
- España diversa* (Ramón Masats), 150
- Estética baritada*, 11, 75
- Ekberg, Anita, 173
- España de la Transición, 13, 173
- Espuglas Puig, Antonio, 114
- Espuglas Puig, Josep
- Estilo chão*, 93
- Estilo Tolsá*, 78
- Estirpe y tauromaquia de Antonio*
Ordóñez (A. Abad Ojuel), 151
- Evans, Frederick H., 8, 19
- Extremadura, 117, 122
- Expulsión de los mercaderes del templo* (El Greco), 55, 58
- Fabregat, José Joaquín, 77
- Falomir, Miguel, 26, 31
- Falces, Manuel, 173
- Felipe II, 73, 106
- Fellini, Federico, 173
- Fernández-Galiano, Luis, 9, 26, 28, 156
- Fernández-Santos Ortiz-Iribas,
Jorge, 50-53, 62, 64
- Ferrara (Italia), 136
- Ferrari, Ettore, 85, 86
- Ficciones arquitectónicas*
(Joaquín Bérchez), 88
- Fidias valenciano*, 74
- Figueres. Plaza de Capuchinos, 114
- Filadelfia. Laboratorios Alfred
Newton Richards, 48
- Flor de mayo* (Vicente Blasco
Ibáñez), 132-133, 134
- Florenia. Vestíbulo de la Biblioteca
Laurenciana, 10, 32, 42
- FMR* (revista), 177
- Fonction oblique*, 53
- Fosch, Carles, 145
- Fort Worth, Texas. Museo de Arte
Kimbell, 48
- Fotografía de prensa, 165, 166
- Foto-grafías A-cromáticas*
(Francesc Català-Roca)
- Fototoreo, 13, 148
- Foto Soria, 116
- Fotos&libros. España 1905-1977*
(Horacio Fernández), 159
- Francesc Català-Roca, el fotógrafo y los toros* (J. Sicilia
Fernández-Shaw), 159
- Franco Bahamonde, Francisco, 155
- Freund, Gisèle, 8, 21
- Friedrich, Caspar David, 100
- Frons scenae*, a modo de, 56
- Fungairiño, J., 135
- Gaceta Ilustrada* (revista), 150
- Galera, Pedro A., 67
- Galicia, 122
- Gardeta, Luis, 144
- Garum*, ruinas romanas (Lisboa), 92
- GATCPAC, 159
- Gaudí, Antonio, 145
- Genthe, Arnold, 116
- Gilbert Fornés, Antonio, 11, 70-74
- Goddard King, Georgiana, 115
- Godella (Valencia), 120
- Gómez-Ferrer, Mercedes, 26
- Geometría actuada*, 13, 143
- Goya, Francisco de, 38
- Gosálvez, Juan Bautista, 130
- González, Felipe, 168, 173
- Granada, 111
- Fachada de la catedral, 43
- Granada, Fray Luis de, 10
- Grassi, Orazio, 45
- Greco, El (Doménikos
Theotokópoulos), 11, 27, 55-62
- Gropius, Walter, 8, 23, 46,
- Grupo R, 145, 146
- Gruzinski, Serge, 79
- Guadalajara (México).

- Hospicio Cabañas, 78
 Guarini, Guarino, 45, 52
 Guerra, Alfonso, 173
 Gutiérrez Duque, 147
 Gutiérrez Nájera, Manuel, 82
 Gutiérrez Solana, José, 12, 113
 Gyenes, Juan, 155
- Hardouin-Mansart, Jules, 45
 Halcón, Fátima, 138
Hallenkirche, 65
 Haas, Ernst, 150, 151
 Heidegger, Martin, 41
 Hemme, Berthold, 117
 Herrera, Juan de, 26
 Hervé, Lucien, 8, 19,
 Hielscher, Kurt, 115, 116-118
 Hispanic Society of America de
 Nueva York, 11, 108, 109, 112,
 115, 117, 118, 121, 135
Historia de la fotografía taurina
 (Manuel Durán Blázquez y Juan
 Miguel Sánchez Vigil), 159
Historia General del Arte del
Summa Artis, 173
Historia de la fotografía en España
 (Publio López Mondéjar), 173
Historiejas, 99, 102
Historieja mosaica (J. Bérchez), 36
 Histria (Rumanía). Museo y
 Yacimiento arqueológico, 86
 Huelva, 122
 Huguet Chanzá, José, 165
 Humboldt, Alexander Von, 79
 Huntington, Archer Milton, 108,
 109, 110, 115, 122
Hurtos matemáticos (J. Bérchez), 37
- I quattro libri dell'architettura*
 (Andrea Palladio), 56
Idea de una Academia
Mathemática... (Antonio Bordá-
 zar), 167
 Illescas (Toledo)
 – Imagen de Nuestra Señora de la
 Caridad, 57
 – Santuario del Hospital de la
 Caridad, 56
 – Retablo mayor del santuario, 58,
- Imprenta Real, 167
Impressions d'un fotògraf. Memòries
 (Francesc Català-Roca), 159
 Isla Cristina (Huelva). Pesca del atún,
 125
 Islas Canarias, 122
 Istrio (río Danubio), 86
- Jaca (Huesca), 119
 Jaén, catedral, 11, 64-68
 Jarque Bayo, Francisco, 164
 Jerez de los Caballeros (Badajoz),
 123, 124
Juan Caramuel y la probable
arquitectura (Jorge Fernández-
 Santos Ortiz-Iribas), 50
- Kahn, Louis, 10, 42, 43, 46, 47-48
Kunstwollen, 11
- La Alberca, traje de, 117
La abominación de la desolación
 (J. Bérchez), 38
 La Antigua, La (Guatemala), 27
 – Ruinas de la catedral, 37
 L'Aquila, provincia italiana, 82
 Laborde, Alexandre, 67
 La Coruña, 123
La doce vita (Federico Fellini), 173
La edición fotográfica en Ramón
Masats. Jugando por los lindes
entre fotografía, cine, cómic y
literatura (Jaume Fuster), 160
 Lagarterana, traje de, 117
La hora del café (J. Bérchez), 37
La inquilina de la cúpula
 (J. Bérchez), 37
La intimidad del ángulo (J. Bérchez),
 10, 31
 La Jolla, California.
 Instituto Jonas Salk, 48
La Fotografía (revista), 135
 La Mancha, 122
La obra de arte en la época de la
reproducibilidad técnica (Walter
 Benjamín), 166
La piedra de la muerte
 (J. Bérchez), 30
La piedra de la vida (J. Bérchez), 30

- La Tauromaquia de Català-Roca*
(J. Sicilia Fernández-Shaw, *El Mundo*), 146
- La Tourette (Francia).
Convento Sainte Marie, 47
- La Vanguardia*, 155
- La voz del toreo*
(François Zumbiehl), 160
- Las amigas de España* (Miguel de Zárrega, *ABC*), 119
- Las hilanderas* (Velázquez), 13, 143
- Las Palmas de Gran Canaria. Monjas de San Vicente de Paúl, 124
- Laurent, Jean, 11, 111, 112
- Le Corbusier, 8, 20, 23, 42, 46-47
- Leçons élémentaires des Ombres dans l'Architecture* (Claude Mathieu Delagardette), 44
- Leclerc, Sébastien, 80
- Ledoux, Claude-Nicolas, 24, 36, 46,
Ledoux colonial (J. Bérchez), 36
- Levante-EMV*, diario, 163
- Le vite* (Giorgio Vasari), 56
- Levy, Lucien, 11, 113
- Life*, revista, 150
- Ligier, François, 75
- Lisboa
– Aulas de Fortificación y Arquitectura Militar, 93
– Hotel Palacio do Governador da Torre de Belém, 90-94
– Hotel Palacio do Governador. Antigua capilla/vestíbulo, 91
– Puente 25 de Abril, 93
– Puerto en el Tajo, 91, 92
– Torre de Belém, 92
- Lombardía española, 52
- Londres, 136
- López, Antonio, 96, 102
- López-Vega, Martín, 97
- Los espigadores y la espigadora* (Agnès Varda), 131
- Los odiosos ocho*
(Quentin Tarantino), 100
- Lowber, Edith, 116
- Luján, Néstor, 152
- Lumen, editorial, colección *Palabra e Imagen*, 20, 25
- Lunweg Editores, 173
- Madonna, 168
- Madrid
– Museo Nacional del Prado, 177
– Museo Sorolla de Madrid, 118
– Palacio Real, 117
– Parroquia de San Ginés, 55,
– Paseo de Recoletos, 118
- Málaga, 111
- Manglano, juez, 168
- Manolete, 157
- Manresa (Barcelona), 111
- Mansart, François, 24
- Mansart, los, 45, 150, 151
- Mantas, Cristina, 92
- Manzanares, Manuel, 155
- Mar de escalones* (F. H. Evans), 17, 19
- Mar Negro, 86
- Marín Sánchez, Rafael, 74
- Mariás, Fernando, 9, 26, 29
- Marino, Angela, 52
- Marsé, Juan, 136
- Marsella. Unidad de Habitación, 47
- Martínez de Mazas, José, 65, 67
- Masats, Ramón, 150
- Mayoral, Andrés, arzobispo, 73
- Medinaceli (Soria). Plaza Mayor, 117
- Mendelsohn, Erich, 46
- Menipo* (D. Velázquez), 10
- Mercado de Extremadura*
(J. Sorolla), 120
- Método icónico-verbal*, 27
- México D. F.
– Alameda de la ciudad de México (proyecto), 82
– Avenida Hidalgo, 34
– Catedral Metropolitana, remodelación exterior, 78, 80-82
– Centro histórico de la ciudad, 77
– Colegio de Minería, 38, 44, 78, 79-80, 177
– Esculturas de las Virtudes Teologales (catedral), 80
– Estatua ecuestre de Carlos IV, el “Caballito”, 78, 79
– Iglesia de la Santa Veracruz, 34
– Iglesia de Juan de Dios, 34
– MUNAL (Museo Nacional de Arte de México), 34

- Palacio del Apartado, 78
- Palacio de Buenavista, 78
- Plaza Mayor, actual Zócalo, 78, 80, 81
- Mies van der Rohe, Ludwig, 42, 46,
- Miguel Ángel Buonarrotti, 26, 42, 57, 62
- Proyecto para la cúpula vaticana, 45
- Vestíbulo de la Biblioteca Laurenciana (Florencia), 32
- Miguel Ángel arquitecto* (Giulio Carlo Argan), 32
- Milán. Cortile de la Canonica de S. Ambrosio, 30
- Milhojas de historia* (Joaquín Bérchez), 25
- Miró, Pilar, 173
- Miserachs, Xavier, 8, 22
- Modern Photography*, 141
- Modulor* (Le Corbusier), 42
- Mogarraz (Salamanca), 123
- Molina, Cesar Antonio, 128
- Molina Verdejo, Felipe, 68
- Moneo, Rafael, 159
- Monfort, Manuel, 167
- Monja vidente de Benaguacil, 168
- Montañas* (C. Carratalá), 97, 99
- Montehermoso (Cáceres), 123
- Moragas, Antoni, 141, 146, 153
- Moral, Antonio del, 157
- Morandi, Giorgio, 99
- Motivo palladiano*, 32, 56, 75
- Movimiento Moderno, arquitectos del, 46, 144
- Mundo Obrero*, semanario, 163
- Munkácsi, Martin, 13, 141
- Muñoz, Manuel, 164
- Museo pictórico y Escala Óptica* (Antonio Palomino), 99
- Muñoz, Emilio, 157
- Muñoz Molina, Antonio, 77, 100, 135
- Murcia, 111
- Nájera. Escuela de Patrimonio de Nájera (Instituto del Patrimonio Cultural de España), 88
- Nasciro, caso, 168
- Nauta, Ediciones, 147
- Navarro, José, 12, 134
- New Haven, Connecticut. Galería de Arte de la Universidad de Yale, 48
- Newman, E. M., 116
- Nietzsche, Friedrich, 172
- Nogué, Joan, 131
- Noruega* (C. Carratalá), 97, 99
- Notas a un libro, Un inciso: El fototoreo*, (Don Antonio), 147, 159
- Nouvel, Jean, 159
- Nueva Visión, movimiento de la, 8, 23
- Nueva York, 8
- *Queen Sofía Spanish Institute*, 177
- Omeyas, 36
- Oechslin, Werner, 52
- Ophüls, Max, 105
- Orden salomónico entero*, 158
- Orihucla, 111
- Ortega, Domingo, 146, 151, 157
- Ortega y Gasset, José, 13, 143, 144
- Ortiz Echagüe, José, 116
- Ovidio Nasón, Publio
- Destierro, 84, 87
- Poesía del exilio, 85
- Ovidio, el poeta libertino desterrado por Augusto* (Esteban Bérchez), 87
- Oublier Bucarest* (Victor I. Stoichita), 87
- Padrón (La Coruña). Taberna, 123
- Paisajes residuales* (Joan Nogué)
- Países Bajos, 51
- Palabra e Imagen*, colección (ver editorial Lumen), 22
- Palatinado renano, 51
- Palladio, Andrea, 26, 33, 56, 60
- Parent, Claude, 53
- París, 136
- Iglesia de los Inválidos, 45
- Rotonda de La Villette, 36
- Pedraza, Pilar, 29
- Pedreguer (Alicante). Ayuntamiento, 71
- Peiró, Juan, 87, 88
- Peñafiel (Valladolid). Castillo, 115
- Perucho, Juan, 147

- Pesca del atún en Ayamonte*
(J. Sorolla), 125
- Petén, región de (Guatemala), 27
- Pevsner, Nikolaus, 8, 21
- Photoencuentros* (Murcia, 2009), 25, 177
- Photographica Ovidiana*
(J. Bérchez), 12, 84-88, 177
- Pilastra articulada con arco según el paradigma clásico de Scamozzi*, 71, 72
- Pilares helicoidales entorchados*, 66
- Pilato, Armando, 100
- Pirineos, 97, 99, 100, 117
- Plan de grabadores del rey*, 167
- Plasencia (Cáceres). Calle de La Corredera y casa de coches "FIAT", 124
- Poliziano, Angnolo, 86
- Ponce, Enrique, 155, 156
- Ponto Euxino, 86
- Por el Prado de Moneo* (Jorge Fernández-Santos y Joaquín Bérchez), 177
- Por la Historia de España*
(José Enrique Ruiz-Domènec y Joaquín Bérchez), 27, 36, 177
- Porfirio Díaz, José de la Cruz, 82
- Portoghesi, Paolo, 8, 22
- Posdata* (suplemento cultural de *Levante-EMV*), 177
- PowerPoint, proyección con, 24
- Praga, corte imperial, 51
- Praga, iglesia de San Nicolás, 21
- Primera Guerra Mundial, 117
- Proposiciones Arquitectónicas*
(Joaquín Bérchez), 25, 33, 177
- Puchol, José, 71
- Puebla (México).
Ciprés de la catedral, 78
- Puig, J. E., 114
- Pulsión arqueológica* (J. Bérchez), 87
- Pushkin, Alexandr, 86
- Rainaldi, Carlo, 46
- Ramírez, Juan Antonio, 22, 24, 52
- Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de México, 78, 79
- Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, 13, 70, 71, 78, 164, 167
- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 78
- Real Calcografía, 167
- Riba de Salas, Francisco de la, 153
- Ricci de Guevara, Fray Juan Andrés, 158
- Rif, guerra del, 130
- Rivera, Cayetano, 155-157
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso, 26
- Roma barocca* (Paolo Portoghesi), 22
- Roma
– Ábside de San Pietro Vaticano, 60
– Academia de España en Roma, 97, 177
– Capilla Cornaro. Iglesia de Santa Maria Victoria, 44
– Cátedra de San Pietro. Basílica del Vaticano, 44
– Columnata de San Pietro, 52
– Estatua ecuestre en bronce de Marco Aurelio. Capitolio, 79
– Iglesia del *Gesú*, 43
– Fontana de Trevi, 173
– Palazzo dei Conservatori del Campidoglio, 60
– Palazzo Spada.
Galería columnada, 43
– Panteón, 26, 42, 73, 74
– Plaza de San Pietro, 50
– Porta Pia, 61
– Santa Maria della Pace, 41, 52
– Santa Maria in Campitelli, 44
– Scala Regia del Vaticano, 44
– Templo de Minerva Médica, 73
- Roma papal, 51
- Romero de Torres, a lo, 157
- Romchamp (Francia). Capilla de Notre-Dame-du-Haut, 45
- Rorschach, test de, 29
- Rotonda, 73
- Ruiz-Domènec, José Enrique, 27
- Ruskin, John, 32
- Salamanca, 10, 122
– Casas de las Conchas, 10, 31
– Clerecía, 31

- Plaza Mayor, 27
- Salazar de Mendoza, Pedro, 60
- Sánchez, José Luis, 150
- San Juan de la Peña (Huesca).
 - Fachada del monasterio alto, 10, 31
- Santos Torroella, Rafael, 145
- Scamozzi, Vincenzo, 70
- Scio de San Miguel, Felipe, 74
- Segovia, 111
 - Acueducto, 112 118,
 - Plaza Mayor, 115
- Selvas Negras* (C. Carratalá), 96, 99
- Selvas Verdes* (C. Carratalá), 96, 98
- Sevilla, 111
 - Nazarenos de la Semana Santa, 113
 - Plaza de la Maestranza, 113
 - Plaza de San Francisco, 113
 - Paso procesional de María Señora de la Victoria, 113
 - Río Guadalquivir, desbordamiento, 113
 - Semana Santa, 113
- Sicilia Fernández-Shaw, Jaime, 146
- Sigüenza, Fray José de, 73
- Schindler, Kurt, 116
- Siles, Jaime, 30,
- Soria. Día de nieve* (Foto Soria), 116
- Sorolla, Joaquín, 11, 12, 119, 122, 134, 136
- Sorolleando*, 135
- Soufflot, Jacques-Germain, 24, 45
- Spoletto (Italia), 25
- Stoichita, Victor I., 87
- Sulmona (Italia), 86,
 - Atrio del palacio de la SS. Annunziata, 86
 - Estatua de Ovidio (1474), 86
 - Estatua Ovidio de Ettore Ferrari (1925), 86
 - Piazza XX Settembre, 86
- Summa architectonica en piedra* (El Escorial, J. Caramuel), 51
- Superación moderna de lo clásico*, 54
- Tanzania, 97
- Tanzania* (C. Carratalá), 101
- Tarantino, Quentin, 100
- Tarifa (Cádiz). Playas de, 117
- Tauromaquia* (texto Néstor Luján, fotos Francesc Català-Roca), 146, 147
- Theotocópuli, Jorge Manuel, 55, 57, 60
- Theotokópoulos, Doménikos (ver El Greco)
- Teruel Punto Photo, 25
- Tesoro de la lengua castellana o española* (Sebastián de Covarrubias), 130, 136
- Toledo, 111
 - Arco de Toledo, 120
 - Capilla del Colegio de San Bernardino, 58
 - Capilla Oballe de San Vicente Mártir, 60
 - Hospital Tavera, 27, 57
 - Hospital Tavera. Capilla, 37, 60, 61, 62
 - Hospital Tavera. Tabernáculo, 59
 - Iglesia de Santo Domingo el Antiguo, 59
 - Museo del Greco, 58
 - Museo de Santa Cruz, 60
 - Plaza de Zocodóver, 119
- Tomis (Constanza, Rumanía), 84, 85
- Tolsá Sarrió, Manuel, 11, 26, 34, 38, 44, 77-82
- Toro (Zamora). Vendedores de cántaros, 124
- Tosca, Tomás Vicente, 93
- Traer a la memoria* (J. Bérchez), 177
- Tratado de la Montea y Cortes de Cantería* (Tomás Vte. Tosca), 93
- Tristezas* (Ovidio), 85
- Tulcea (Rumanía), 83
- Turís (Valencia). Iglesia de la Natividad, 11, 71
- Tusquets, Esther y Oscar, 8, 22
- Ultra Panavisión 70 mm*, 100
- Universidad de Valencia, 14,
- Val de San Lorenzo (León).
 - Biblioteca, 124
- Valle, Adriano de, 157
- Valencia, 12
 - Avenida de Blasco Ibáñez, 128

- Barrio del Cabañal, 27
- Barrio del Carmen, 168
- Calles de la Universidad y Comedias, 171
- Catedral, remodelación, 68, 69, 71-72
- Centro del Carmen, 25, 177
- Colegio del Patriarca, 27, 171
- Convento de San Pío V, 114
- Estatua ecuestre de Franco en la plaza del Ayuntamiento, 168
- Falla Na Jordana, 169, 172
- La Lonja, 27, 65-68, 71
- Museo de Antigüedades, 73
- Museo de San Pío V, 106
- Playa de la Malvarrosa, 120
- Puentes del Mar y de la Trinidad, 114
- Templo de las Escuelas Pías, 11, 71, 72-73
- Universidad, 171
- Universidad Politécnica, 177
- Varda, Agnès, 131
- Variaciones sobre un tema de Palladio* (J. Bérchez), 32
- Vasari, Giorgio, 56, 57
- Vega-Inclán, marqués de la, 12, 112, 114, 116
- Velázquez, Diego, 10, 143
- Venecia, 58
- Vergara el Mozo, Nicolás, 57, 60, 61
- Vers une architecture* (Le Corbusier), 46
- Vicenza (Italia), 25
 - Basílica, 32, 33, 56, 58
 - Museo Palladio, 33, 177
- Viena, corte imperial, 51
- Vigevano (Pavía, Italia)
 - Fachada de la catedral, 35
 - Juan Caramuel obispo de, 52
- Vigo, 123
- Vilafranca del Penedés (Barcelona), 114, 149
- Vilallonga, José Luis de, 155
- Vila Viçosa (Portugal), *pedreiras*, 27
- Vinaroz Castellón), iglesia, 30
- Virilio, Paul, 53
- «Virtus» seminal, 169
- Visión de España* (Joaquín Sorolla), 11, 110, 113, 119, 122,
- Vitola teatral*, 11, 66
- Vitola salomónica*, 157
- M. Vitruvii De Architectura* (Daniele Barbaro), 56,
- Vitrubio Polión, Marco, 51, 59,
- Volkswagen*, 38
- Wells (Reino Unido), escalera de la catedral, 8, 19
- Winocio, 116
- Wolf, Caspar, 100
- Wolf, Francis, 152
- Wren, Christopher, 45
- Wright, Frank Lloyd, 46
- Yampolsky, Mariana, 124
- Yaxhá (Guatemala), yacimientos mayas, 27
- Y construyeron casas los Griegos entre los Getas* (J. Bérchez), 87
- Yo fui primero* (J. Bérchez), 30
- Y se dice que el Istrio lloraba en medio de sus aguas* (J. Bérchez), 87
- Xàtiva (Valencia)
 - Casa de la Duquesa de Pinohermoso, 120
 - La Seo, 27
- Ximeno, Rafael, 79
- Zafra (Badajoz). Calle, 123
- Zamora, 122
 - Palacio de los Momos, 110
- Zannier, Italo, 12, 17, 30
- Zaragozá, Arturo, 26
- Zárraga, Miguel de, 119
- Zuloaga, Daniel, 119

SUMARIO

Prólogo	7
Fotografiar la arquitectura histórica	17
Geometrías proyectadas <i>La arquitectura como fábrica de sombras</i>	41
Tratadística oblicua. <i>Figuring Caramuel</i>	50
El Greco, «Arquitecto» de retablos	55
Gozar de toda su hermosura. <i>Catedral de Jaén</i>	64
Antonio Gilabert, o la excelencia sedentaria de lo clásico	70
Un clasicismo vivido. Tolsá en México	77
Huellas de leyenda. <i>Photographica Ovidiana</i>	84
Ir y venir de la memoria <i>Hotel do Governador da Torre de Belém</i>	90
El fulgor del boceto: <i>De Viajes</i>	96
Una urbanidad artística: Fernando Benito (1949-2011)	104
Espejo y espejismos de España	108
El Cabanyal: la persistencia del tiempo	127
Fotografía, tauromaquia y arquitectura <i>Dos apuntes personales</i>	138
<i>Adenda de imágenes fotográficas</i>	
Socarronería fotográfica. Nostalgia de los ochenta	162
Sobre Joaquín Bérchez	176
Índice onomástico y analítico	179

Este libro se terminó de imprimir al comienzo
del otoño caluroso del año 2019,
entre las ciudades de Valencia y Alicante,
hermanadas al fin por
la letra impresa.





ISBN 978-1234567897

