

**El dibujo como eje del proceso creativo.  
Proceso de diseño y realización de la Fuente de los Paseos  
del Parque Ciudad de Briviesca de Santa Fe**

TESIS DOCTORAL



AUTOR

**Francisco Armando Salas Cánovas.**

DIRECTORES

**D. Jesús Martínez Labrador, Departamento de Escultura.**

**D. Carlos Villalobos Chaves, Departamento de Dibujo.**

PROGRAMA DE DOCTORADO:

**DIBUJO, FUNDAMENTOS TEÓRICOS METODOLOGÍA Y EXPERIMENTACIÓN  
1994-1995**

**DEPARTAMENTO DE DIBUJO.  
FACULTAD DE BELLAS ARTES.**



**Universidad de Granada**

Editorial: Universidad de Granada. Tesis Doctorales  
Autor: Francisco Armando Salas Canovas  
ISBN: 978-84-9125-173-6  
URI: <http://hdl.handle.net/10481/40399>



## **Compromiso de respeto a los derechos de autor**

El doctorando Francisco Armando Salas Cánovas y los directores de tesis Carlos Villalobos Chaves y Jesús Martínez Labrador garantizamos al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo se han respetado los derechos de otros autores al ser citados cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

En Granada, a        de        de

Los directores de la Tesis

Dr. Carlos Villalobos Chaves

Fdo.

Dr. Jesús Martínez Labrador

Fdo.

El Doctorando

D. Francisco Armando Salas Cánovas

Fdo.



## **SOPORTES EN LOS QUE SE PRESENTA ESTE TRABAJO**

El trabajo que se expone a continuación está presentado en dos soportes diferentes:

### **Formato impreso en papel con imágenes anexas en color**

El texto se puede leer en papel, de forma cómoda, teniendo las referencias visuales anexas. Se ha procurado que las imágenes tengan una calidad aceptable y en muchos casos se adjuntan detalles ampliados. Sin embargo, puede haber casos en los que en algunas imágenes no se aprecien del todo los detalles a los que el texto hace referencia.

### **Formato digital en “pdf” del mismo texto impreso**

El mismo texto se puede leer en el monitor de un ordenador, pudiendo optar por distintas posiciones del *zoom*, tanto para la lectura como para la observación de las imágenes anexas.

## **ACLARACIONES SOBRE FECHAS Y UNIDADES DE MEDIDA**

### **Fechas**

Vienen generalmente en formato de **año mes día**, ya que a la hora de ordenar determinadas relaciones de documentos o imágenes con ayuda del ordenador ha sido la más práctica. Cuando algunos de esos datos (año, mes o día) son desconocidos aparecen signos (?) o, simplemente, se omiten. Si los datos aparecen entre paréntesis ( ) es porque son datos aproximados.

### **Las dimensiones**

Las unidades de medida de las obras reproducidas están en centímetros, salvo que se especifique lo contrario.



**INTRODUCCIÓN.....1**

**PRIMERA PARTE. PROCESO DE CREACIÓN, DISEÑO Y REALIZACIÓN DE LA FUENTE Y GLORIETA DE LOS PASEOS EN EL PARQUE CIUDAD DE BRIVIESCA SANTA FE, GRANADA.....11**

**CAPÍTULO 1: LA PRIMERA IDEA 13**

INTRODUCCIÓN.....15

UN BREVE RELATO: BUSCANDO LA CÁMARA DEL TIEMPO .....15

LA CÁMARA DEL TIEMPO, SEGUNDA PARTE.....18

EL TECHO .....20

UN PROYECTO UTÓPICO .....20

PRIMEROS BOCETOS: SIMBOLISMO GEOMÉTRICO, PRIMAVERA DE 1998 .....22

    Cámara vista desde la bóveda.....24

    Cámara de las 4 estaciones con personajes .....25

    Estudio armónico de la planta central .....26

    La cámara en planta y desarrollo lateral .....27

    Estudio de proporciones áureas en arcos y planta .....29

    Proporción áurea y óvalo .....31

    Estudio de proporciones de los arcos. Planta y cuatro alzados .....31

    Dibujo de Jesús Martínez realizado durante una entrevista con el autor .....32

    Boceto para el invierno .....33

FOTOS DE LOS ARCOS DE MI TERRAZA.....34

DIBUJOS DE LA TERRAZA, VERANO DE 1998 .....35

CUATRO SALAS LATERALES, DOCE ARCOS .....38

    Una habitación con cuadros.....40

    Cuadros de formatos irregulares sobre una pared.....40

CONVENIO DE COLABORACIÓN CON EL AYUNTAMIENTO DE ARCHIDONA Y PROYECTO TOLDO .....41

    Dibujos de los toldos para la Plaza Ochavada .....42

*Maqueta de toldos para la Plaza Ochavada* .....43

MAQUETAS DE LA CÁMARA, DE CARTÓN.....44

    Maqueta 1 .....44

    Estudio de arcos y fuentes con planta y cuatro perspectivas abatidas .....45

    Maquetas 2 y 3, de cartón ondulado.....47

    Maqueta 4 .....48

    Maqueta 5 .....49

PINTURAS SERIE ESFERAS, 1998-1999 .....50

    Esfera cóncava con ocaso .....51

    Esfera en amarillo y geografía gris con caballete .....52

    Esfera marrón con planeta, ocaso noche.....53

    Esfera en azul con planeta dentro .....54

    Esfera con planeta gris y arco iris .....54

    Esfera con espiral e impresiones .....54

    Esfera con estructura vegetal pentagonal.....55

    Esfera cóncava, cielo estrellado y arcos .....56

    Esfera en verde con arcos superpuestos y abatidos .....56

    Esfera con bordes rojos y arcos superpuestos en perspectiva .....56

    La cámara con doce arcos desde la bóveda.....57

ESCHER, PERSPECTIVAS Y SIMPLECTICA .....	57
ULTIMOS DIBUJOS DE 1998 .....	58
Cámara del tiempo vista desde la bóveda ovalada.....	59
Esquema para el suelo .....	59

---

**CAPITULO 2: ARQUITECTURAS DIBUJADAS Y MODELADAS** **61**

---

CUADERNOS Y SERIES DE DIBUJOS INCLUIDAS EN ESTE CAPÍTULO.....	63
Simbolismo y materia.....	63
INICIO DEL CUADERNO DEL SOFÁ (1), SIMULTANEO CON LA SERIE ESFERAS.....	64
INICIO DE LA SERIE TIZAS Y CONTINUACIÓN DEL CUADERNO DEL SOFÁ .....	69
EL SIMBOLISMO DEL HUEVO .....	76
RELOJ DE SOL.....	77
INICIOS DEL MODELADO EN EL INSTITUTO Y CONTINUACIÓN DEL C.S. Y OTROS DIBUJOS .....	80
INICIOS DEL MODELADO EN EL ESTUDIO Y CONTINUACIÓN CON EL C. S. EN CASA.....	85
LA CUESTIÓN DE LOS ARCOS.....	89
Fuente de los cuatro ríos o La Cámara del tiempo como un mandala.....	96
MANDALAS Y FRACTALES .....	103
LA CASA DEL TIEMPO, UN POEMA CON BUENOS DESEOS.....	107
Ocurrencias para arquitectura lúdica .....	108

---

**CAPITULO 3: MODELADO DE LA CÁMARA DEL TIEMPO, 2ª PARTE** **111**

---

LA CÁMARA DEL TIEMPO. ESCULTURA EN GRES .....	113
INICIO DEL PROCESO DE MODELADO .....	113
EL ORGANICISMO DE GAUDI.....	115
AMPLIACIÓN A DOS PLANTAS .....	116
FUENTE CENTRAL .....	117
LILIPUTIENSES Y CAVERNICOLAS.....	118
DIBUJOS SOBRE EL BARRO .....	119
ESGRAFIADOS PRECOLOMBINOS .....	120
ESGRAFIADOS EFÍMEROS.....	120
LAS FACHADAS .....	121
FACHADA 1 .....	122
FACHADA 3 .....	123
FACHADA 4 .....	124
FACHADA 2 .....	125
INTERIOR .....	125
PIEZAS AUXILIARES PERIMETRALES .....	125
ESQUINAS .....	126
MODULOS DE AGUA Y TIERRA.....	126

---

**CAPÍTULO 4: DE LA PLAYA A LAS CANTERAS, APROXIMACIÓN A LA ARQUITECTURA CONSTRUIDA** **129**

---

CASTILLOS EN LA PLAYA.....	131
Recuerdos de las falsas bóvedas de Micenas .....	132

Recuerdos de Arcadio Blasco .....	134
Imaginando una construcción real .....	136
Adecuación de la obra al despiece modular .....	137
Ocurrencias para una arquitectura lúdica .....	137
CUADERNO DEL SOFÁ, 2ª PARTE .....	138
POEMA DEL AGUA .....	140
DISEÑO DE DOVELAS REALIZACIÓN EN SERIE .....	141
PASEOS POR EL ENTORNO DE ARCHIDONA: PERCEPCIONES Y OCURRENCIAS .....	142
Ubicaciones imaginarias del proyecto .....	143
PASEOS POR CANTERAS, RUINAS Y OTROS LUGARES DE INTERÉS.....	145
Canteras de la variante del Escua .....	146
La Era Hueca de Las Lagunillas .....	147
Tejar de Toribica .....	147
Defensa del patrimonio .....	149
Entorno de la Peña de los Enamoraos.....	150
Canteras de Pilatos, tierras craqueladas y evocaciones de Land Art .....	151
El “Campo de prácticas”.....	153
Paseos por territorios más lejanos .....	153
PROYECTO DE DOVELAS: DIBUJOS, MUESTRAS Y MOLDES.....	153
ARCILLAS CRAQUELADAS Y OTRAS EXPERIENCIAS .....	157
Craquelados naturales y artificiales .....	158

---

<b>CAPÍTULO 5: CANTERAS, DOVELARIOS, MOLDES Y CASTILLETE</b>	<b>161</b>
--	------------

---

ENSAYOS CON ARCILLAS DE CANTERA.....	163
Las siete muestras principales de arcillas .....	164
PRIMER MOLDE, CIRCULAR.....	165
PRIMER DOVELARIO Y PRIMERA GENERACIÓN DE DOVELAS DE TERRACOTA.....	165
Primera generación de dovelas.....	166
Mezclas de pastas cerámicas .....	167
Dovelarios, y construcciones dovélicas.....	169
Pruebas con vidrio reciclado .....	169
SEGUNDA GENERACIÓN DE DOVELAS .....	171
Dovelas de segunda generación.....	172
Molde 3 en cuña, para dovelas de 2ª generación .....	173
Primeras construcciones dovélicas .....	174
Dovelas de 3ª generación con molde de lata .....	177
PEQUEÑOS BOSQUEJOS EN PAPEL AMARILLO .....	179
Reloj solar con forma de cubo y detalle .....	180
EL CASTILLETE.....	184
Nacido entre dovelas .....	184
La planta .....	184
Arcos del perímetro.....	185
La maqueta como parte de un conjunto mayor.....	189
CONSTRUCCIONES DOVÉLICAS ANTES DEL TRASLADO .....	190



---

**CAPITULO 6: DE LA CÁMARA DEL TIEMPO Y EL JARDÍN ROMÁNTICO, AL CURSO DE FUNDICIÓN**

---

**193**

VERANO-OTOÑO DE 1999 EN LA NAVE MUNICIPAL.....	195
Consecuencias del traslado .....	195
Reparación de grietas, otra vez las ruinas .....	195
La vuelta del verano de 1999 .....	196
Aplicación de engobes .....	196
Fotografías de la pieza terminada.....	197
Fachada 1 .....	198
Fachada 3 .....	198
Fachada 2 .....	199
Fachada 4 .....	199
Interior de las piezas .....	199
INESPERADA EXPULSIÓN DE LA NAVE .....	200
Sobre la carta que dirigí al Ayuntamiento. ....	201
Otoño e invierno de 1999.....	202
Enero de 2000, nuevo estudio, nuevos proyectos .....	202
Primera cocción .....	203
REPORTAJE PREVIO AL DESALOJO .....	203
Pruebas de agua y de ergonomía .....	204
La Cámara del Tiempo y el Jardín Romántico .....	204
Un video de animación.....	204
Segundo video: Construcción dovélica efímera .....	205

---

**CAPÍTULO 7: PIEDRAS, METALES, MADERAS, RUINAS Y OTRA VEZ LA UTOPIA**

---

**217**

Otoño de 2000, inercia del verano .....	219
Módulo 1 de la Cámara del Tiempo, bronce .....	219
El Castillete de bronce .....	220
La peana pétreo del Castillete.....	221
Trampantarco, bronce.....	223
CURSO 2000 2001, NUEVAS UTOPIÁS .....	224
Nuevos dibujos de 2000-2001 .....	225
Castillete de dobles muros transitables de esquinas curvas.....	225
Castillete de dobles muros transitables de esquinas escalonadas .....	226
Ocurrencias para una arquitectura lúdica .....	227
Tres vistas independientes .....	228
Las fachadas.....	229
El tobogán.....	229
La planta, perímetro exterior .....	230
La planta del patio.....	230
El reloj solar .....	231
Los trampantojos.....	231
EN EL ESTUDIO DEL “MOLINO JUAN” DE 2001 02 a 07 .....	231
Proyecto de reforma del “Molino Don Juan”.....	235
ENTORNOS FANTÁSTICOS Y ARQUITECTURAS IMAGINARIAS .....	235
Personaje de roca.....	235
Arquitectura flotante .....	236

Paisaje onírico con arquitectura imaginaria .....	237
Arco con columna blanda.....	238
Diálogo entre el arquitecto y el pintor.....	239
Cuatro estaciones y Doce meses, evolución .....	240
Viaje a Estambul en abril de 2001.....	242
Plazas de muros separados entre sí.....	243
Doble muro puente con trampantojo.....	244
Doble muro puente con reloj solar .....	245
Niños jugando en el parque .....	246
Muro tríplico con arcos, boceto de escultura en madera .....	247
Muro tríplico con arcos, madera pintada.....	248
Plancheoducto con anverso solar y reverso columnar.....	249
Ruinas desde el tren .....	250
Defensa de las viejas ruinas .....	250
Reflexiones sobre las ruinas: del romanticismo a la conciencia ecológica actual .....	250
Palabras de Joaquín Arnau.....	251
Curso de técnicas de la cal y pintura al fresco en Ávila .....	252
Arcolumna curva, boceto para fresco .....	253
Peanatorres .....	253
Peanatorre 1 con Castillete .....	254
Peanatorre 2 con Castillete .....	254
Peanatorre 3 con Castillete .....	255
Peanatorre 4 con Castillete .....	255
Columna curva con arco roto .....	256
Peanatorre 5 con patio.....	257
Peanatorre 6 con patio.....	258
Torreferropétreo .....	258
Dibujos del remate metálico.....	260
Dibujo de la cara 1 .....	260
Dibujo de la cara 2 .....	261
Dibujo de la cara 3 .....	261
Dibujo de la cara 4 .....	261
Torreferropétreo como noble maqueta.....	262
Plantápetrea .....	262
Albañiles en el Molino Juan .....	264
Proyecto de carpeta de grabados sobre la Colegiata de Antequera.....	264
Bóveda de la Colegiata de Antequera.....	264
Grabado de la Colegiata .....	266
Encargo para el Parque de Santa Fe .....	266

---

**CAPITULO 8: PROYECTO PARA EL *PARQUE P-3* DE SANTA FE** **269**

---

Propuesta del Ayuntamiento de Santa Fe.....	271
Acuerdo sobre el material para la peana y plataforma.....	272
Trabajos técnicos previos a la fundición .....	272
PEANA, PLAZUELA Y GLORIETA. PROCESO DE DISEÑO .....	273
BOCETOS PARA LA PEANA O BASE DE LA PIEZA DE BRONCE.....	273
Peana 2.....	274
Peana 3.....	275

Peana 4.....	275
Peana 5.....	275
Peana 6.....	276
Peana 7.....	278
Consultas con Don Jesús Martínez.....	278
Sección del pavimento y canalillos.....	278
Una pérgola y máquinas de cortar piedra.....	278
Funcionamiento de las máquinas de cortar piedra.....	279
Forma de rehundir los bloques: a máquina o al ácido.....	279
Estereotomía de la piedra y alternativas de D. Jesús al boceto propio.....	280
Peana 8.....	280
Fuente de los paseos, despiece.....	281
Huellas de pies en el suelo.....	283
Estudio armónico con curvas cónicas.....	284
Primer proyecto de fuente. Juegos de Agua.....	286
Anotaciones del dibujo Juegos de Agua.....	287
Bronce en cuatro piezas separadas.....	288
Gran hueco inferior para la fontanería.....	288
Axonometría del proyecto Juegos de Agua.....	288
A la espera del presupuesto del marmolista.....	290
LA PLAZUELA Y LA GLORIETA.....	290
Plazuela.....	290
Glorieta 1.....	290
Glorieta 2.....	291
MODIFICACIONES SOBRE EL PLANO DEL PROYECTO “PARQUE P-3”.....	291
El espacio disponible en el parque “P-3” de Santa Fe.....	291
PRIMERA UBICACIÓN DE LA GLORIETA.....	293
Glorieta 3.....	293
Glorieta 4.....	294
Glorieta 5.....	294
Glorieta 6.....	295
Glorietas 7 y 8. Primer cambio de ubicación.....	297
Primera ubicación: Glorieta 7.....	297
Segunda ubicación: Glorieta 8.....	297
Segunda ubicación, entre las dos arquetas.....	299
Emplazamiento de la plataforma y preinstalación de luz y fontanería.....	300
Glorieta 11. Plazuela con cuatro rampas y cuatro pilas.....	302
Glorieta 12, con pilas arriñonadas.....	304
Tres líneas de agua para la fuente.....	306
Glorieta 13: proceso, forma y estructura.....	307
Construcción por fases.....	308
Detalle del centro del dibujo de la Glorieta 13.....	310
Detalle de la izquierda de la hoja de Glorieta 13.....	312
Glorieta 14. Boceto.....	313
GLORIETA 15, CON PÉRGOLA, JARDINERAS Y PILETAS.....	314
CROQUIS A ESCALA.....	314
Área representada y proporciones del conjunto.....	314
La pérgola.....	315
El óvalo.....	315
Orientación, accesos y puntos cardinales.....	316

Escaleras y rampas.....	316
El reloj solar de nuevo.....	317
Pavimento del camino.....	317
Circuito de agua, pilas y jardineras .....	317
Pavimento de la plataforma .....	318
Pequeño detalle del alzado de la fuente .....	318
De nuevo con las dovelas .....	319
Sugerencias de mobiliario urbano dovélico.....	320
Anillos dovélicos para jardineras de arboles .....	320
Bancos dovélicos .....	320
Serpiente de dovelas .....	321
Más sobre dovelas .....	321
Glorieta 16: Fugaz proyecto para dos fuentes .....	322
Glorieta 17, elíptica por el método del jardinero.....	322
Glorieta 18, óvalos por puntos 1 y Glorieta 19, óvalos por puntos 2 .....	324
Rampas y escaleras.....	324
Croquis enlosado plataforma .....	325
<b>TERCERA POSICIÓN DE LA GLORIETA.....</b>	<b>326</b>
Glorieta 20. Tomas de agua fuera de la plataforma .....	326
Estudio de tres rotondas .....	329

---

**CAPITULO 9: GLORIETA Y FUENTE DE LOS PASEOS. PROYECTO DEFINITIVO** **331**

---

<b>LA PLATAFORMA CASI DEFINITIVA.....</b>	<b>333</b>
Glorieta de los Paseos, pavimento de la plataforma y escaleras.....	333
La zona central de la plaza .....	334
Los recibidores.....	334
Hilera perimetral de losas .....	335
Los cuadrados intermedios .....	336
Distribución de losas en las escaleras .....	336
<b>DISEÑO CASI DEFINITIVO DE LA GLORIETA O ROTONDA .....</b>	<b>337</b>
Glorieta de los Paseos, camino oval y accesos .....	338
Zona central a partir de las tomas de agua .....	338
Preinstalación eléctrica .....	340
Óvalo principal y entradas a terrenos contiguos .....	340
<b>GLORIETA DEFINITIVA.....</b>	<b>341</b>
Glorieta de los Paseos, óvalo y zonas colindantes con plantas .....	341
Sugerencias sobre plantas.....	343
Las modificaciones al plano oficial se extienden hasta la puerta. ....	344
Detalles de la glorieta.....	345
Estudios previos a la fundición. ¿Cuatro módulos, o una sola pieza? .....	346
Arcos ciegos en el subsuelo, último reducto del laberinto. ....	347
<b>SEGUNDO Y DEFINITIVO PROYECTO DE PEANA.....</b>	<b>348</b>
Peana 13. Fuente de los Paseos .....	348
Peana 14, para Fuente de los Paseos .....	349
Peana 15. Estudio armónico a escala con variaciones .....	350
Un dibujo, distintas opciones .....	351
<b>PROYECTO DEFINITIVO DE PEANA .....</b>	<b>352</b>
Fuente de los Paseos, bronce y peana en planta, alzado y perfil .....	352

Despiece de la peana de piedra.....	353
Relación entre el bronce y pedestal .....	354
Conjunto de la basa y el pedestal .....	354
Los pedales llaves.....	356
Receptáculo cuadrado de la peana.....	356
Sillares-peldaño y las losas anexas a los mismos .....	357
Cambios en el plano de solería a consecuencia del plano final de peana .....	358
AXONOMETRÍAS DE LA PEANA DEFINITIVA.....	359
Fuente de los Paseos, axonometría de los sillares principales y su interior y Fuente de los Paseos, axonometría, aspecto externo, bronce y peana].....	359
Ojales de luz .....	361
Maqueta de la Glorieta de los Paseos .....	362
La glorieta .....	364
La plaza .....	364
La fuente .....	365
FIN DEL PROYECTO PARA SANTA FE Y MUDANZA A MONACHIL .....	365
El jardín de mi casa, un nuevo soporte para la creación.....	366
Hibernación del proyecto del parque: otoño e invierno de 2002-2003 .....	366
Nuevo Castillete con reloj solar y doble muro .....	367
Trabajos posteriores a la fundición .....	368

---

**CAPITULO 10: OBRAS DE REALIZACIÓN DEL MONUMENTO EN EL PARQUE CIUDAD DE BRIVIESCA DE SANTA FE** **369**

---

SEGUIMIENTO DE LA OBRA DEL PARQUE CIUDAD DE BRIVIESCA .....	371
Movimiento de tierras: explanación de la zona de la rotonda y elevación de una gran colina artificial .....	371
Plataforma elevada, rampas y escaleras .....	372
Trazado sobre el terreno: caminos y jardineras .....	374
Instalación de pavimento de los caminos.....	374
Recepción y manipulación de los grandes bloques de piedra .....	375
Realización de plantillas para piezas especiales .....	376
Preinstalación de fontanería y electricidad.....	377
Colocación de los bloques de piedra principales .....	378
Colocación de la solería de la plataforma y eliminación de parte sobrante de la estructura .....	378
Recubrimiento de planos laterales.....	379
Reflexiones sobre el trabajo en equipo con los técnicos y operarios .....	379
Instalación provisional del bronce e inauguración del parque el 12 de junio de 2003 .....	380
Exposición monográfica: La Cámara Del Tiempo: Historia De Una Fuente....	381
Carpeta de grabados sobre fuentes.....	382
Final del trabajo de campo de esta tesis.....	383
Fotos del parque en distintas fechas posteriores a su construcción .....	383
Catálogo de obras expuestas en la muestra “La Cámara Del Tiempo, Historia De Una Fuente”, en junio de 2003 en la sala “El Pósito” de Santa Fe.....	384

**CAPITULO 11: REFERENCIAS (1) RESPECTO A UNA ARQUITECTURA IMAGINADA 395**

ARQUITECTURA IMAGINADA A TRAVES DEL DIBUJO .....	397
La Alhambra. Elementos arquitectónicos y geométricos.....	397
Paseos por la Alhambra .....	397
Simetrías del Patio de Los Leones y otros.....	398
Reflejos en el agua y espacios virtuales materializados: Patio de los Arrayanes y otros.....	399
El reflejo de la sala de los Abencerrajes .....	400
Surtidores y piletas.....	402
Polígonos regulares, estrellados y redes .....	404
Clases de geometría en el instituto .....	405
La cuestión de los arcos y el descubrimiento del estilo gótico europeo.....	405
Primeros contactos directos con la arquitectura gótica europea: Barcelona, Aviñón.....	406
Cúpulas, pechinas, plazas, puentes y otros elementos arquitectónicos descubiertos en Italia en 1977 .....	408
Primeros contactos con la pintura del renacimiento, la perspectiva cónica y el trampantojo .....	409
Perspectivas de M. C. Escher .....	410
Magritte. La condición humana .....	411
La ambigüedad en mis cuadros de mapas .....	411
Mandalas, mastabas, fractales y cristales.....	412
Mandalas .....	412
Templos de Tailandia y Bali .....	413
Fractales .....	415
Geometría de la naturaleza.....	417
Posibilidades artísticas de los fractales.....	417
Escher y los fractales .....	418
Formas fractales en el proyecto.....	418

**CAPITULO 12: REFERENCIAS (2). RESPECTO A UNA ARQUITECTURA MODELADA Y MODULAR 421**

REFERENCIAS (2) SOBRE UNA ARQUITECTURA MODELADA .....	423
Las montañas.....	423
Las montañas de Granada.....	423
La cumbre como representación de la utopía .....	424
Otras imágenes de la utopía .....	425
Montañas del lejano oeste americano.....	426
De Arizona a Archidona .....	426
Las montañas de Meteora .....	427
Las cuevas.....	428
Gaudí: Barcelona 1977 .....	430
Henry Moore: Toronto 1993.....	432
Dibujos de línea simple: Matisse, Picasso y algunos amigos y compañeros ..	433
Pequeñas ventanas oscuras.....	434

Ventanas de luz .....	435
Una escultura con aspecto ruinoso .....	436
REFERENCIAS SOBRE ELEMENTOS ESPECÍFICOS DEL CASTILLETE .....	436
De la cámara al patio .....	436
Los relojes solares del Castillete y de algunos dibujos .....	437
Los óculos del castillete y de otras obras .....	441
Muros escalonados .....	443
REFERENCIAS (3) SOBRE UNA ARQUITECTURA MODULAR.....	446
Recuerdos de Arcadio Blasco, Sargadelos 1992 .....	446
Tiempo sin contacto, con excepciones .....	447
Arcadio, dovelarios y dibujos modulares.....	447
Pedrarios, dovelarios y craquelados .....	448
Hogar paleolítico y su continuidad .....	449
Micenas: falso arco y falsa bóveda .....	451
Mundos de ladrillo.....	452
Ruta de las Kashbash, puertas del Sahara y otras experiencias marroquíes .....	454
Esgrafiados, dovelas y arte precolombino .....	456
Los muros de Chanchán y Cerro Sechín .....	458
Terracotas de Marajó.....	460
Otras piezas precolombinas.....	463
Algunas piezas de cerámica contemporánea española.....	464

---

CAPITULO 13: REFERENCIAS (4, 5 y 6) DE LA DE LA VISIÓN UTOPÍCO-  
ROMÁNTICA AL PROYECTO SOBRE EL TERRENO 465

---

REFERENCIAS (4) SOBRE ARQUITECTURAS UTÓPICO-ROMANTICAS.....	467
Castillos suspendidos y arquitecturas imposibles .....	467
Las ruinas como concepto romántico.....	468
Piranesi: proyecciones, perspectivas y ruinas .....	469
David Roberts, pintor, viajero, romántico .....	475
Otras antiguas estampas pintorescas .....	477
Gericault, Caspar David, Doré y otros.....	479
Algunos paisajistas americanos del s.XIX.....	481
Mi amigo Luís Córdoba y sus ruinas griegas .....	483
Recuerdos arqueológicos de ruinas de verdad. ....	484
Recuerdos fugaces de ruinas distantes .....	485
Recuerdos de ruinas y paseos por Archidona. ....	487
REFERENCIAS (5) SOBRE ARQUITECTURAS ESCULPIDAS: MADERAS, PIEDRAS Y METALES.....	487
Jesús Martínez Labrador .....	487
Referencias de las nuevas nobles maquetas.....	488
Materiales y objetos reciclados .....	489

---

CAPÍTULO 14: REFERENCIAS (6). INTERVENCIONES EN ESPACIOS  
ABIERTOS 493

---

INTRODUCCIÓN.....	495
LAS CUATRO PARTES DEL PROYECTO .....	495
El bronce.....	495
La peana o pedestal.....	496



Pirámide escalonada: bronce, peana y plataforma .....	496
La plataforma .....	496
El laberinto del pavimento .....	497
El óvalo de la glorieta .....	500
LAND ART O ARTE DE LA PIEDRA .....	501
Robert Smitson .....	503
Richard Long .....	504
Herbert Bayer .....	505
Robert Morris .....	505
Michael Heizer .....	506
Nancy Holt .....	506
Hamish Fulton .....	507
Alan Sonfist .....	507
Charles Ross .....	508
Andy Goldworthy .....	508
ESCULTECTOS Y MARGIVAGANTES FANTÁSTICOS .....	512
Paralelismos con mi obra .....	513
Influencias organicistas .....	514
Construcciones animales .....	514
Aspecto lúdico, participación y vandalismo .....	515
Obras con humor .....	516
Reciclaje de materiales .....	516
Escultectos margivagantes de Ramírez y otros .....	517
El Palacio Ideal de Ferdinand Cheval .....	518
Museo de Robert Tattín .....	518
Montserrat artificial en el Parque de la Ciudadela de Barcelona y otras maquetas similares .....	519
Cesar Manrique .....	519
Manuel Sayrach .....	523
El Templo neodadá de Wolf Vostell (Malpartida de Cáceres) .....	524
La escultura-museo de Salaguti (Carlos Salazar Gutierrez) en Sasamón, Burgos .....	525
La Casa de la Ilusión, península de Jandía (Fuerteventura) .....	525
Can Bassi en Ullaró, Campanet (Mallorca) .....	526
Parque de Julio Herrero Guisado, Torrelodones .....	526
La catedral de Justo Gallego .....	528
Otros casos de escultectos margivagantes .....	530
Reflexión final sobre las referencias mencionadas en este capítulo .....	530

---

<b>CAPÍTULO 15: REFERENCIAS (6) EN TORNO A LOS JARDINES</b> .....	<b>531</b>
---	------------

---

INTRODUCCIÓN .....	533
Perímetro y cerramiento del jardín .....	533
Especies vegetales .....	533
Elementos artificiales (hidráulicos, arquitectónicos, escultóricos, pictóricos, etc.) .....	533
Estructura y división interna del jardín .....	534
Tendencias opuestas para un mismo deseo .....	534
BREVE HISTORIA DE LOS JARDINES .....	534

Los orígenes, en busca del Edén.....	535
Jardines de la Antigüedad. Egipto, Mesopotamia, Persia y Grecia.....	535
Roma: patios, huertos, bosques, ruinas, planos y textos .....	536
El jardín islámico e hispanoárabe .....	538
Edad media cristiana.....	539
Renacimiento italiano .....	539
Jardines de Bóboli en Florencia .....	541
Barroco italiano: Villa Borghese y otros .....	541
Renacimiento, barroco y árabe, en Granada .....	542
Los Reales Alcázares de Sevilla .....	545
El racionalismo francés .....	545
Los parterres geométricos franceses .....	546
Jardines botánicos y coleccionismo de plantas .....	548
La revolución paisajista.....	549
El jardín paisajista inglés.....	550
Los paisajistas Kent y Brown .....	551
El jardín anglochino, Chambers .....	552
“Chinoserías” francesas .....	552
Hunphry Repton (1752-1818).....	553
JARDINES ORIENTALES .....	554
El primitivo paisajismo chino .....	554
La jardinería chino-japonesa: piedra, agua, árbol .....	555
La jardinería japonesa: símbolo, escala y fondo .....	555
JARDINERAS ORIENTALES EN AMÉRICA.....	558
Montreal, Vancouver .....	558
Jardín Botánico de Montreal .....	558
Jardines Tilford de Vancouver.....	559
OTRAS EXPERIENCIAS JARDINERAS EN AMÉRICA.....	559
Jardines Butchard .....	559
Central Park de Nueva York .....	560
JARDINES ROMÁNTICOS ECLÉCTICOS Y CERCANOS .....	560
El Carmen de los Mártires, Granada .....	561
La Bomba, El Salón, y otros jardines de Granada .....	563
Parque de María Luisa, Sevilla .....	563
Parque Hernández de Melilla y otros elementos modernistas .....	564
Parques infantiles.....	566
REFLEXIÓN FINAL SOBRE LOS JARDINES.....	566

## **TERCERA PARTE .....567**

CONCLUSIONES: RECAPITULACIÓN, REFLEXIONES Y APORTACIONES.....	567
Recapitulación.....	567
Reflexiones sobre el carácter no concluyente en cuestiones de práctica artística .....	567
1- APORTACIÓN A LA SOCIEDAD CIVIL: LA FUENTE DE LOS PASEOS, UNA OBRA DE UTILIDAD PÚBLICA.....	568
Sobre los otros originales (dibujos, esculturas, maquetas y muestras).....	570
Autocritica de los valores subjetivos de la obra pública .....	570
Valores ético-cívicos: accesibilidad y participación ciudadana .....	571
Valores estéticos: equilibrada belleza .....	571

Valores culturales: simbolismo, espiritualidad, tradición e innovación .....	572
Temas pendientes: expectativas de futuro hacia la obra del parque .....	572
Restauración del pavimento y limpieza general .....	573
Acabado de las redes de agua-luz.....	573
Mejora en las plantas circundantes.....	573
Ampliación, instalación de una pérgola con una arquitectura vegetal.....	573
Otras actuaciones. ....	573
<b>2- APORTACIÓN A LA SOCIEDAD ACADÉMICA Y ARTÍSTICA: UN ESMERADO</b>	
<b>MANUAL SOBRE EL PROCESO DE CREACIÓN .....</b>	<b>574</b>
Elementos subjetivos del proyecto: vida, obra y proyecto.....	575
El dibujo como forma de pensamiento. ....	576
El dibujo como vehículo de comunicación con otras personas .....	576
El dibujo técnico como medio, mejor que como fin .....	577
Algunos temas científicos .....	578
Técnicas, materiales y resultados experimentales.....	578
Referencias y raíces culturales .....	579
Temas pendientes con respecto al texto: mejoras y publicación .....	579
<b>3- APORTACIONES A LA COMUNIDAD EDUCATIVA: EXPERIENCIA Y</b>	
<b>CONOCIMIENTO AL SERVICIO DE LA DOCENCIA.....</b>	<b>580</b>
Algunos proyectos artístico-didácticos realizados.....	580
Mural cerámico del logotipo, instalado en la fachada.....	580
Cupublioteca, instalación de una cúpula de libros .....	580
Otras propuestas para el contexto escolar, relacionadas con el proyecto .....	581
<b>PROPUESTAS LATENTES, RELACIONADAS CON EL PROYECTO .....</b>	<b>582</b>
<b>ESQUEMA DE LAS APORTACIONES .....</b>	<b>583</b>
<b>CONCLUSIÓN FINAL .....</b>	<b>583</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA Y ENLACES .....</b>	<b>585</b>
<b>CATÁLOGO DE ILUSTRACIONES .....</b>	<b>589</b>



## INTRODUCCIÓN

### Motivaciones y consideraciones acerca del modelo de tesis

Antes de decidir hacer una tesis y elegir un modelo y un tema, hay que plantearse cuáles son los objetivos que uno pretende conseguir y cuáles son las posibilidades de alcanzarlos, teniendo en cuenta la situación personal de partida, es decir: los medios técnicos y económicos, las capacidades y limitaciones personales, la disponibilidad de tiempo, etc.

En mi caso, la situación de partida era la siguiente: en el año académico 1997- 98 yo tenía mi residencia habitual en Archidona, provincia de Málaga, desde hacía años, por motivos laborales, ya que estaba destinado como profesor de enseñanzas medias en un instituto de la localidad. Estaba casado y tenía dos hijos muy pequeños, entre unos meses y algo más de un año.

Mi horario habitual era: por la mañana trabajando en el instituto, de lunes a viernes; las primeras horas de la tarde, en mi estudio, trabajando en mi obra artística; y por la tarde-noche, en casa, ejerciendo de padre. Los fines de semana, aunque con horarios más flexibles, igualmente repartidos entre la dedicación a la familia, al trabajo y a mis afanes artísticos.

Cuando me planteé la realización de la tesis comprendí que ante mis ineludibles obligaciones laborales y familiares el único tiempo disponible que tendría para dedicarle a ésta sería el que le consagraba a la creación artística. Sin embargo, no estaba dispuesto a renunciar a estos ratos, pues a lo largo mi vida siempre he procurado dedicar unas horas del día, siempre que he podido, a la pintura<sup>1</sup>. Así pues, pensé, que si una tesis debía servir para aumentar los conocimientos sobre mi especialidad vocacional, *la práctica artística*, sería una contradicción enfrascarme en un proyecto que me *sacara* de mi estudio-taller como le había pasado a algunos amigos míos. Necesitaba, pues, encontrar un *modelo de tesis* y un *tema*, que no solo no me exigiera abandonar el estudio-taller sino que me permitiera, motivara y obligara a trabajar en el mismo y a profundizar en mi propia obra. Además, ni soy historiador, ni soy crítico de arte, ni me he sentido seducido por ningún tema puramente técnico lo suficiente como para dedicarle un trabajo monográfico. Me gusta conocer distintas técnicas artísticas como parte de la actividad investigadora que creo, debe tener un artista, pero solo como *medio*, supeditado a la finalidad de la obra, antes que como *fin*, en sí mismas.

En este contexto, es decir: dada mi disponibilidad de tiempo, dadas mi capacitación y limitaciones personales; y, sobre todo, mis motivaciones, era aconsejable la elección de un *modelo de tesis* acorde con la actividad de creación artística.

En el Art. 7.2. de la Ley de Reforma Universitaria 11/1983 (25 de agosto)<sup>2</sup> se establecían distintos tipos de tesis doctorales, siendo uno de ellos el modelo denominado de "*creación artística y literaria*." Este es el modelo que yo elegí.

Tras lo expuesto, ha de entenderse que si decidí acogerme a este modelo de tesis -lo que implica trabajar sobre mi propia obra, antes que sobre la obra de otro artista- no fue como un acto de inmodestia, sino como una forma de adaptación al medio en el que mejor y más a gusto me desenvuelvo, y en el que, por consiguiente, tengo más posibilidades de aportar algo a la sociedad. Como dice José Antonio Ramírez: "*Las mejores tesis surgen cuando el doctorando se divierte investigando en el tema correspondiente.*"<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Pintura en el sentido amplio de la palabra: pintura, dibujo, grabado, diseño, escultura, etc.

<sup>2</sup> Normativa vigente en el momento de redacción del *Proyecto de Tesis*.

<sup>3</sup> RAMÍREZ, J. Antonio, *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*. Eds. del Serbal, Barcelona 1999, p.90.

### **Propuesta del primer director: Dr. Jesús Martínez Labrador**

Propuse entonces a D. Jesús Martínez Labrador, que era mi amigo y vecino, ya que vivíamos en la misma calle, ser mi director de tesis. El me animó a optar por la modalidad referida, *de creación artística*, condicionando incluso a ello la aceptación de mi propuesta. Ambos, por tanto, nos pusimos enseguida de acuerdo.

Además, teniendo en cuenta que el Doctor Martínez era escultor, no quise perder la ocasión de, a lo largo del proyecto, ampliar mis conocimientos sobre las técnicas escultóricas desconocidas para mí hasta la fecha, al no ser propias de mi especialidad de Licenciatura de Bellas Artes, que era la de "*Diseño y Grabado*".

No me planteé, sin embargo, la posibilidad de realizar la tesis en el ámbito del *Departamento de Escultura*. Una cosa es utilizar la potencial tridimensionalidad de los trabajos a realizar, como aliciente para avanzar en una determinada dirección y otra pretender convertirme en escultor de la noche a la mañana. En todo momento tuve claro que el protagonista del trabajo de investigación debía ser el dibujo, y en ese sentido el *Proyecto de Tesis* debía ser propuesto al *Departamento de Dibujo*. La perspectiva de utilización de nuevos materiales era tan solo, en principio, un aliciente más.

### **El tema de la tesis**

Tras elegir el modelo de tesis y el departamento más idóneo para su realización, el siguiente paso consistió en elegir el tema de fondo y el título. El proyecto se concibió, en un principio, como la *realización de una obra de creación artística, de carácter tridimensional, que estaría a caballo entre la escultura y la arquitectura*.

Sería una *arquitectura en cuanto a su concepción*, ya que presenta elementos formales y estructurales propios del arte de la arquitectura como arcos, escaleras, muros, puertas, ventanas etc. Y, también, porque representa una construcción con un espacio interior, virtualmente transitable o habitable, suponiendo que se realizara a una escala apropiada. Valga de entrada esta cualidad específica de la arquitectura, la habitabilidad, aunque con las reservas necesarias ya que puede haber excepciones.<sup>4</sup>

Por otro lado, *tiene carácter de escultura por sus técnicas, materiales y, especialmente, por sus dimensiones*. Realizar este proyecto a escala natural requeriría una financiación y medios materiales muy específicos. Al no disponer, en principio, de estos requisitos, mis previsiones consistían en imaginar un espacio monumental y recrearlo a través de dibujos y maquetas, es decir, recreaciones de los proyectos, a escala reducida. Y es aquí donde entran en juego las técnicas escultóricas.

Si de antemano pronosticamos que no se van a realizar estas construcciones a escala natural, hay que pensar en las maquetas que realicemos como obra definitiva. Por ello, al pensar en los materiales a utilizar en estas construcciones en miniatura me incliné desde un principio por los más nobles: *la cerámica, la piedra o el bronce*- en vez de otros como tableros, corcho, cartón etc. Me gusta referirme a estas formas como *nobles maquetas* más que como esculturas. *Nobles* por los materiales y *maquetas* por su escala reducida.

Este proyecto fue inicialmente concebido, por tanto, como monumento público, pero imaginario, virtual, utópico, irrealizable. Sin embargo, tras una larga historia que

---

<sup>4</sup> Como dice J. Arnau: "*Un menhir, ayuno de espacio interior, pero afincado en la tierra, es arquitectura. Un sarcófago, pese a su capacidad de alojamiento, siendo de suyo móvil y desterrado, no lo es*" ARNAU, J. 72 *Voces para un Diccionario de Arquitectura Teórica*. Pág. 96 (Geografía).

iremos contando, el proyecto se fue convirtiendo, en parte, en una realidad tangible que se puede visitar en un parque público.

### **Tema de fondo: el tiempo**

Hasta ahora hemos hablado de aspectos materiales y técnicos, pero toda obra de arte debe tener un tema de fondo como fuente de inspiración. Este tema es *el tiempo*.

Casi desde el primer momento, y a lo largo del proceso de diseño, distintos aspectos relacionados con este concepto irán apareciendo en el texto, normalmente asociados al desarrollo de las formas que representan los dibujos.

Así, por ejemplo, en un principio, el clásico tema de las *cuatro estaciones* estará ligado a los primeros bocetos en los que se plantean cuatro murales alegóricos. Cada uno de estos murales se subdivide, a su vez, en tres paneles, sumando doce en total, asociados al calendario.

Más adelante veremos estudios de relojes solares. Se hará referencia al concepto de ruinas y su significado para el movimiento romántico, en relación también con el “aspecto” de algunos dibujos y esculturas que se presentan. Encontraremos referencias a las eras de la tierra, a las edades del ser humano, a los ciclos de la historia o al crecimiento de las plantas.

Pero debo añadir que este proyecto no pretende ser un trabajo erudito sobre el tema de fondo, el tiempo. Cualquiera de los aspectos mencionados sería suficiente como tema de investigación teórica para una o varias tesis asociadas a áreas como Filosofía, Arte, Literatura, Astrofísica, Psicología, Sociología, Historia, etc.

El lugar de esta tesis, teórico-práctica, se situaría, por tanto, entre dos extremos: por un lado, un estudio puramente teórico sin aportación material alguna y, por otro, la realización de un trabajo estrictamente técnico, con un componente material, pero carente de todo significado alegórico.

## **OBJETIVOS**

Tras la consideración de las motivaciones personales, las posibilidades materiales disponibles y el apoyo humano acordado, se pueden concretar cuáles son los objetivos que se pueden alcanzar mediante la realización de este proyecto, distinguiendo entre los objetivos personales y los objetivos sociales. Es decir, cuáles serán los beneficios que este trabajo podrá reportar a la sociedad y a mi propia persona, y de qué índole: científica, técnica, artística, pedagógica, lúdica...

### **Objetivos personales**

Entre los objetivos que se plantean con este trabajo, estaría el *ampliar mis conocimientos dentro del campo de las artes plásticas con la adquisición de nuevas destrezas* relacionadas con técnicas que no son de mi especialidad -diseño y grabado- así como establecer relaciones entre unas y otras. Acometer este proyecto requiere, en concreto, una puesta a punto en lo referido al conocimiento de materiales y técnicas propias de la escultura e, incluso, de la arquitectura. Este es uno de los aspectos que hacen para mí atractiva esta tesis, ya que me permitirá ampliar mis medios de expresión artística, capacitándome para acometer nuevos retos en el campo de las artes plásticas. Para esta puesta a punto contaré con la inestimable ayuda de mi primer director de tesis, el escultor D. Jesús Martínez Labrador. También, como veremos, asistiré a diversos cursos relacionados con el tema: fundición, cerámi-



ca o técnicas de la cal (esgrafiado,<sup>5</sup> fresco y estuco). Pero, además del disfrute personal que me produce el trabajo con estos materiales nuevos para mí, al ser docente, todos estos conocimientos revertirán nuevamente en la sociedad al aumentar mi preparación didáctica.

Otro de los objetivos es plantear y proyectar una obra que se pueda sacar de su enclaustramiento en interiores y que se pueda integrar en un espacio público: la calle o en la naturaleza. Este objetivo, personal en un principio, nos lleva al planteamiento de que además pueda tener una utilidad social.

### **Objetivos hacia la sociedad civil**

La presencia de una obra en el espacio público de la ciudad ya supondrá una aportación a la sociedad civil: los transeúntes podrán disfrutar de los aspectos estéticos del monumento al tiempo que de algunos beneficios prácticos como beber agua de la fuente o refrescarse con ella. En este sentido, y para lograr estos efectos, como podrá verse en los capítulos dedicados al diseño de la peana, se tendrán muy en cuenta criterios ergonómicos para permitir el acceso al agua tanto a niños como a adultos. Similares criterios se tendrán en cuenta al diseñar la glorieta que, además de peldaños, dispondrá de rampas que permitan acercarse a la fuente a personas con discapacidades físicas o con carritos de bebés.

En algunos aspectos el proyecto está concebido como un híbrido entre los parques infantiles y los monumentos escultóricos. Los primeros están hechos para el uso lúdico, pues divierten a los niños, pero suelen ser poco atractivos, dejando indiferentes a los adultos. Los segundos, por el contrario, persiguen ser bellos y atraer con ello a los adultos, pero no suelen ser aptos para el juego, no interesan a los niños. Este híbrido pretende ser bello y ser útil para niños y mayores. La obra, por tanto, no aspira a ser una intocable pieza de museo, sino que estará destinada a ser accesible; permite, incluso incita a través del agua a ser tocada y manipulada.

### **Objetivos hacia la sociedad académica**

Desde el punto de vista pedagógico y académico, creo que también se puede hacer una aportación interesante. Al describirse todo el proceso de trabajo, de principio a fin, incluyendo incluso los errores que se puedan cometer por desconocimiento o inexperiencia, este trabajo podría servir a otras personas que tengan similares inquietudes y necesiten una ayuda (como yo la he necesitado) a la hora de realizar proyectos de este tipo. Los problemas que se puedan plantear junto a su resolución mediante el asesoramiento, la consulta bibliográfica o la propia experimentación, según los casos, se transformarán, por tanto, en una experiencia útil para otras personas.

A lo largo del texto se abordarán, además, cuestiones de tipo científico, aunque siempre en relación con el arte o la técnica.

## **METODOLOGÍA Y PLAN DE TRABAJO**

En principio se plantea un método de “indagación” en el sentido que lo define Ferrater Mora, “(...) consistente en usar una pluralidad de métodos cada uno adecuado a su objeto, área o ciencia con especial atención a los resultados obtenidos y al progreso del conocimiento.”<sup>6</sup> Es decir, en cada fase del proyecto se utili-

---

<sup>5</sup> No hay que confundir este tipo de esgrafiado sobre mortero a la cal, con el que se realiza sobre las superficies de la arcilla con o sin engobes.

<sup>6</sup> *Diccionario de Filosofía abreviado*, Pocket Edhasa, Barcelona 1976. (Pág. 286)

zará la metodología más adecuada en función de los resultados que se pretendan obtener.

Para concretar, podemos enumerar varias fases del proyecto con indicación expresa de la metodología más idónea para la consecución de los objetivos que se plantean en cada fase.

#### **Primera fase, en busca de ideas**

En un principio el método más idóneo sería algo parecido a la *tormenta de ideas (brainstorming)* en su versión gráfica, es decir, la realización de dibujos con todas aquellas cosas que puedan surgir del sano uso de la imaginación y capacidad creadora, esencia misma del arte.

#### **Segunda fase, selección de ideas**

El método ahora debe tener un marcado *carácter analítico y comparativo*, ya que lo que se pretende es decidir cuáles son las ideas más interesantes para ser desarrolladas con mayor profundidad.

#### **Tercera fase, concreción de ideas**

El método idóneo será ahora el  *sintético* al reagrupar las ideas más seductoras (tras desestimar las demás) en una sola obra concreta. Esto coincidirá con un salto desde los dibujos, a la tercera dimensión, la maqueta.

#### **Cuarta fase, desarrollo de la idea**

El método volverá a tornarse en *analítico*, pues se trata de *analizar* las distintas posibilidades en torno a la idea principal (ampliación de tamaños, materiales idóneos, posibles variaciones de la forma, etc. ). En ese momento será conveniente trabajar de forma paralela en diferentes campos y con diferentes métodos: *consulta bibliográfica* sobre diversos temas (técnicas, materiales, antecedentes, etc.), *experimentación empírica* con diversos materiales (piedra, metal, cerámica, etc.), *contacto directo con diversos especialistas*, a través de la realización de entrevistas o cursos (cerámica, bronce, técnicas a la cal, etc.).

#### **Quinta fase, adecuación de la obra a una realidad concreta**

Cuando se produce el encargo para la instalación del monumento en un espacio real, se origina una nueva fase de *síntesis*. Una maqueta de gres (es decir, un proyecto para algo de mayor tamaño) se convierte en una escultura de bronce (o sea, una obra terminada) mediando únicamente una *simplificación de formas*, al aplicar criterios de higiene y prevención del vandalismo. Pero, a la vez, se abre una *nueva fase de análisis*, de las posibilidades que ofrece un terreno concreto y un presupuesto real, no ya con respecto a la terracota mencionada (que se envía definitivamente terminada a la fundición) sino con respecto a su entorno: peana, plataforma y glorieta. Vuelve a repetirse el método de la *lluvia de ideas*, con numerosos dibujos sobre estos tres elementos, *análisis de los mismos*, bajo el prisma de distintos criterios (coste económico, resistencia, estética, ergonomía, etc.) y *síntesis*, con la aportación de los planos definitivos a escala, memoria de materiales y especificaciones técnicas.

#### **Sexta fase, redacción del texto de la tesis**

Terminado el trabajo que podríamos denominar *de campo*, que se puede subdividir en varios apartados, cada uno con su propio *Recopilación y clasificación* de todo el material disponible: tanto el realizado por mí (obras, textos propios y reproducciones) como el material consultado (reproducciones de obras y textos de otros autores).

Á

*Descripción del trabajo realizado:* analizando los acontecimientos y sentimientos más significativos que hayan influido a lo largo del proceso, en el propio transcurso y /o en los resultados finales obtenidos.

*Consulta de nuevas fuentes gráficas y bibliográficas,* sobre temas relacionados con el proyecto.

*Análisis crítico comparado* de las aportaciones más interesantes del proyecto en el contexto social actual con relación a otros proyectos con alguna similitud.

*Razonar las conclusiones oportunas,* a las que nos lleve este trabajo con referencia a los temas fondo (utilidad del arte en nuestra sociedad, importancia del dibujo como motor de la creación en trabajos artísticos) y de forma (modelo de tesis de creación artística).

Coincidiendo con el inicio de esta última fase de redacción de la tesis, se procede a solicitar la ayuda de un segundo director, que supervisará la fase de *desarrollo teórico y redacción del texto.*

### **Propuesta de segundo director: Dr. Carlos Villalobos Chaves**

En el curso 2002-2003, por "*Resolución del Concurso de Traslados de Profesores de Enseñanza Media*", tras años solicitándolo, me concedieron destino en las cercanías de Granada. Concretamente, en Huetor Vega. Es, precisamente, durante el primer curso de mi nueva ubicación, cuando se desarrolla la fase de construcción del Parque Ciudad de Briviesca, en Santa Fe, a la que le dedicaremos un capítulo. Un periodo en el que se me requiere, ocasionalmente, para supervisar actuaciones concretas en las obras del recinto relacionadas con el proyecto. Las obras concluyen en junio de 2003 con la inauguración del parque. Di entonces por terminado, en principio, lo que podemos denominar *trabajo de campo* de la tesis, a falta de redactar el presente texto.

Hay que decir que entre los objetivos de la tesis, aparte de los puramente artísticos, que ya hemos comentado, también estaban otros más prosaicos como la obtención de "*puntos*" para el "*concurso de méritos*", con objeto de obtener el mencionado traslado. Logrados, finalmente, el objetivo *académico-laboral*, por una parte, con la obtención del deseado traslado, y el *objetivo artístico*, por otra, al quedar instalada la obra escultórica en el parque, se produce una drástica disminución de mi interés por la terminación de la tesis.

A esto hay que sumar nuevas motivaciones y absorbentes ocupaciones: por un lado, un nuevo centro de trabajo, de reciente construcción, con nuevas responsabilidades y muchas intervenciones por realizar. Por otra parte, una nueva casa, la primera de mi propiedad, con algunas reformas pendientes; y, sobre todo, con un pequeño jardín lleno de posibilidades en el campo del *diseño de jardines* o *paisajismo*, disciplina recién descubierta, precisamente a lo largo del proyecto.

Así las cosas, pasé un tiempo dedicado a otros asuntos hasta que, animado por el profesor Carlos Villalobos, decidí continuar con la tesis, acometiendo la redacción del texto, así como todo el tratamiento gráfico que lo complementa, íntimamente ligado a la disciplina del *dibujo*. El doctor Villalobos y yo acordamos entonces que me dirigiría la parte que quedaba por realizar del presente trabajo. El era ya en aquel momento doctor en Bellas Artes, adscrito al Departamento de Dibujo, por el que se presenta esta tesis.

Fue entonces cuando se presentó un renovado *Proyecto de Tesis* que incluía los dos directores, así como un final físico concreto para el proyecto –al menos en lo que respecta a los *trabajos de campo*- coincidente con la finalización de las obras y

la inauguración del parque. Después, como veremos a continuación, al alargarse por tantos años los trabajos pendientes, y continuar yo mientras tanto con cierta producción artística, se incluirán entre los mencionados trabajos *de campo* algunas obras posteriores más, que se pueden considerar como anexos al proyecto principal.

## **APORTE QUE SUPONDRÍA EN EL CAMPO CIENTÍFICO, TÉCNICO O ARTÍSTICO CORRESPONDIENTE**

Para que se entienda mejor qué es lo que aporta esta tesis, y cuál es el significado de las contribuciones materiales que se incluyen en ella y que enumeraremos brevemente a continuación (dibujos, esculturas, maquetas, etc.), trataré de responder a varias cuestiones previas como: ¿qué es esta tesis? ¿qué no es esta tesis? y ¿qué protagonismo tiene el dibujo?.

### **¿Qué es esta tesis?**

En primer lugar, esta tesis consiste en el *desarrollo de un proceso de diseño de determinadas formas, a través del dibujo y disciplinas afines*. Entendiendo el término *diseño* como la actividad de dibujar cosas que no existen todavía, pero que se pueden construir después -aunque esto no es imprescindible- precisamente gracias a esos *dibujos* previos.

En segundo lugar, además de ese *proceso*, la tesis ofrece la narración argumental del mismo, a través de este texto con sus correspondientes ilustraciones. Con esto se intenta compartir -como aportación, con cierta vocación didáctica- esta experiencia personal. Su lectura podrá aportar a quien pretenda acometer experiencias similares, alguna ayuda o, cuando menos, le prevendrá de cometer los mismos errores que yo he cometido.

En tercer lugar, la tesis aporta obras originales, dibujos, esculturas, maquetas etc., y, especialmente, la obra final: la *“Fuente de los Paseos”*.

Si la cuestión de la tesis hubiera que formularla como una pregunta, habría que redactarla más o menos así: partiendo de la base de unos recursos materiales muy limitados, de no haber encargo previo, y de no poseer la titulación de arquitecto -y por tanto, la posibilidad legal de firmar un proyecto arquitectónico-, *¿qué proceso de trabajo se puede seguir para diseñar una obra tridimensional, susceptible de ser construida e instalada en algún lugar de uso público?*

La hipotética respuesta podría ser la siguiente, aunque habrá que esperar a las conclusiones para darla por válida: aceptando trabajar sin ánimo de lucro, buscar financiación pública para cubrir, al menos, los gastos y, finalmente, conformándonos con hacer un proyecto que se pueda considerar como escultórico, que no tenga cubiertas y que, por tanto, no comprometa la seguridad de las personas.

En cuanto al proyecto en su soporte gráfico, además, deberá estar lo suficientemente claro como para que lo puedan interpretar correctamente todas las personas que tengan que intervenir de una u otra forma en su ejecución. Esto implica, naturalmente, conocimientos de dibujo técnico, normalización y geometría descriptiva, entre otras disciplinas.

### **¿Qué no es esta tesis?**

Para entender lo que es, o lo que pretende ser esta tesis, puede ser ilustrativo destacar también lo que *no es*, pero en algún momento lo puede parecer. En este sentido, esta tesis *no es una colección de obras -dibujos, esculturas, maquetas, etc.- seleccionadas de entre mi producción habitual*, como si estuviera preparando

una exposición. Desde el primer boceto hay una idea previa que lo sustenta y que va madurando a lo largo de un periodo de tiempo.

Los dibujos, las maquetas y todos los originales, se van *sucediendo* con el objetivo inicial de ir diseñando trazo a trazo una supuesta obra final. No son, pues, una colección lineal de dibujos en los que el orden es indiferente, sino una *sucesión* de imágenes que, vistas por orden cronológico, van narrando un proceso de trabajo concreto, que va desde una vaga idea inicial hasta una obra materializada e, incluso, expuesta públicamente de forma permanente. Una obra que empieza siendo una ficción y que, al final, casualmente, como veremos, se acaba convirtiendo en una realidad material.

Tampoco el texto es simplemente un *catalogo* de obras seleccionadas y después comentadas. Puede parecerlo tras un vistazo rápido a este volumen, pero no es así. Lo que se pretende con éste es ir describiendo los avances que se van produciendo tras cada boceto, siempre alrededor de una idea inicial que va progresando mentalmente, prestando atención a los detalles que, de otra manera, podrían pasar desapercibidos para algún lector.

En cuanto a la obra final, aunque es importante como una de las conclusiones del proyecto, no es necesariamente lo más sustancial, con unos dibujos como complementos. De no haberse materializado esta última obra, el proyecto como tal, hubiera podido ser igualmente válido; aunque en tal caso, quizás habría sido necesario realizar un mayor esfuerzo en la argumentación teórica.

### ¿Qué protagonismo tiene el dibujo?

Dentro del proyecto vamos a utilizar el dibujo de varias formas:

En primer lugar, *el dibujo como forma de pensamiento*, es decir, como parte del proceso creativo: el boceto (apunte, estudio, croquis, bosquejo, grafismo, etc.) como estado intermedio entre la idea y el proyecto final o, incluso, antes de eso, entre la no-idea y la idea.

En segundo lugar, *el dibujo como medio de comunicación con los demás*, es decir, como resultado final del proceso de diseño, materializado en un *proyecto* que puede ser interpretado por otras personas, como técnicos o gestores.

Y en tercer lugar, *el dibujo como obra acabada*. Esto último es aplicable, en especial, a muchos de los dibujos que se realizaron en momentos en los que no existía la perspectiva de realización de un monumento real tridimensional.

## RESULTADOS

El contenido fundamental de la tesis esta compuesto de los siguientes elementos:

**1. Los dibujos originales.** Por lo que se refiere a los contenidos gráficos, como es lógico, tienen especial relevancia los dibujos. Entre estos se pueden diferenciar aquellos que sirvieron para generar ideas, madurarlas, memorizarlas y modificarlas a partir de variaciones. Hay dibujos de detalles, de conjunto, panorámicos, de ubicación. Dibujos de forma, de estructura, de simbología. Estudios armónicos o métricos, dibujos destinados a personas que pudieran intervenir en ciertos aspectos del proyecto, es decir, planos de cantería, jardinería, albañilería, iluminación, fontanería, etc. En definitiva, habrá que distinguir entre apuntes, bocetos, estudios, planos, gráficos, y otros dibujos de difícil clasificación.

**2. Objetos tridimensionales.** En este apartado situaremos a las maquetas y a las esculturas, tanto las que podríamos considerar como bocetos o estudios (de cartón, corcho,

papel, etc.), como las que se aporten como obras terminadas (de gres, metales, o piedra.). Asimismo se incluirán muestras realizadas con diversos materiales, como pastas cerámicas o lito-grabados al ácido.

**3. Otros materiales gráficos.** También se aportarán otros materiales gráficos como fotografías, entre los que habrá que diferenciar aquellos que representan momentos interesantes desde el punto de vista del proceso de creación, los espacios naturales que tengan alguna relación con el trabajo, las obras de otros artistas que puedan considerarse antecedentes históricos, así como las reproducciones de los originales que acompañan a la tesis (dibujos, esculturas, maquetas, etc.) Estos materiales se encuentran reproducidos con una calidad aceptable en formato digital, y también en papel. Estas reproducciones en papel, a veces de menor calidad, deben entenderse como mera referencia, a la hora de leer el texto.

**4. La Fuente de los Paseos.** Ubicada en el Parque Ciudad de Brivesca, de Santa Fe, Granada. Aunque forma parte de los objetos tridimensionales, la presentaremos como un apartado específico, ya que por su carácter de obra terminada, de carácter público, adquiere un protagonismo especial. Como es lógico se presenta a través de reproducciones fotográficas, con la invitación a cualquiera que lo desee de visitarla in situ.

**5. El texto.** Se pueden distinguir dos partes bien diferenciadas, aparte de esta breve introducción y las conclusiones finales.

**La primera parte.** Se hace eco del *proceso de creación del diseño y realización de la Fuente de los Paseos* a partir de una larga serie de dibujos, bocetos y maquetas que se irán comentando en orden más o menos cronológico, aunque también hay algunos saltos en el tiempo que hemos considerado oportunos para mantener una coherencia argumental. El texto será, por tanto, el hilo conductor en cuanto a la progresión del proyecto, con comentarios hechos a posteriori, de memoria, así como algunas notas sacadas de los cuadernos de trabajo, a modo de diario.

Está estructurada esta parte en 10 capítulos que representan otras tantas fases del proyecto, diferenciadas por cuestiones cualitativas más que cuantitativas. Por este motivo la extensión de los capítulos puede variar entre unos y otros.

A lo largo de la primera parte del texto, también nos ocuparemos de algunos referentes culturales, pero solo de aquellos que hayan podido influir en el trabajo de forma clara y consciente. Mencionaremos aquellas fuentes (bibliográficas, gráficas o directas) que se hayan consultado o memorizado a lo largo del proceso. Esto implica una revisión de determinadas culturas y movimientos, que por su conocimiento previo han tenido algo que ver en el proyecto. Hablaremos de obras de la Prehistoria, del arte precolombino, griego, romano, árabe, gótico, etc., así como de algunos nombres propios como Antonio Gaudí o Arcadio Blasco, entre otros. El orden de aparición de estas referencias irá ligado a la evolución cronológica del proyecto y no a la cronología histórica. Además, se hará de forma breve, para no distraernos a lo largo del proceso de trabajo, con aporte de material gráfico si fuera conveniente. De esta forma, se entenderá la relación de los trabajos realizados con nuestro contexto histórico y social.

**La segunda parte,** con 5 capítulos más, se centrará más a fondo y de forma sistemática en el análisis de las posibles *referencias culturales en las* que se puedan encontrar alguna analogía con mi obra. Buscaremos expresamente posibles referencias no mencionadas en la primera parte y profundizaremos en aquellas que hayan quedado tan solo apuntadas en la misma. Indagaremos en aquellas obras que, teniendo relación aparente con la obra presentada, hayan pasado desapercibidas a lo largo del proceso de trabajo. Trataremos de descubrirlas y de establecer

paralelismos y diferencias, según criterios de tipo formal, simbólico, técnico, etc. Nos interesaremos tanto por los simples *antecedentes* como por las posibles *influencias*. Consideraremos como *antecedentes* aquellos elementos artísticos ya existentes en algún lugar y momento que puedan tener alguna afinidad con determinado aspecto de nuestro trabajo, pero que no tienen por qué haber influido directa o indirectamente en él, pues incluso puede que sean por completo desconocidos. El término *influencias*, por su parte, será interpretado como aquellos antecedentes que sí han influido de alguna forma en la obra que se presenta. Ambos conceptos serán objeto de estudio, pero se dará prioridad, como es lógico, a este último.



# **PRIMERA PARTE**

## **PROCESO DE CREACIÓN, DISEÑO Y REALIZACIÓN DE LA FUENTE Y GLORIETA DE LOS PASEOS**

### **EN EL PARQUE CIUDAD DE BRIVIESCA SANTA FE, GRANADA**

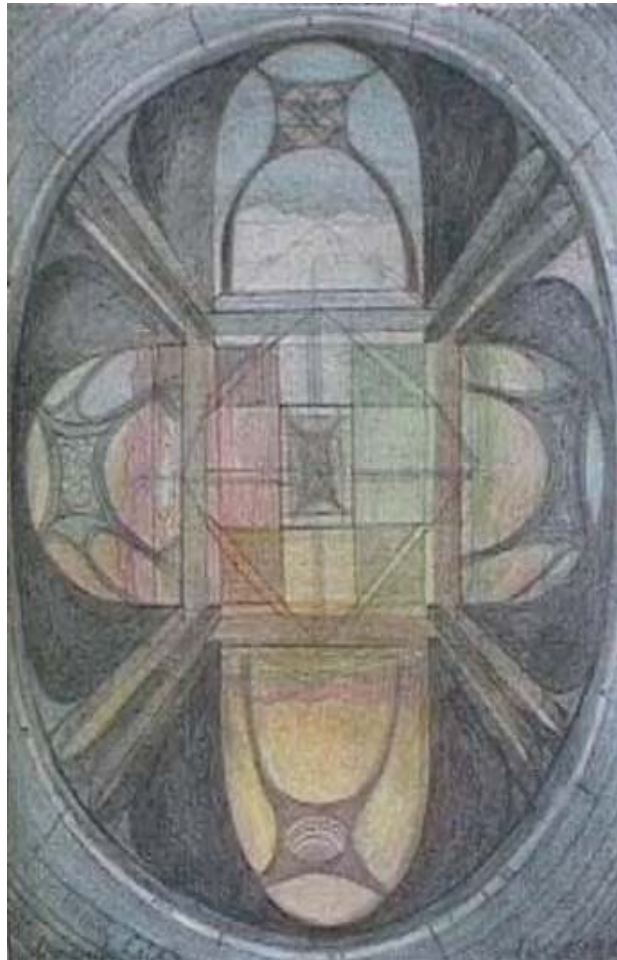
En esta primera parte del presente texto describiremos el proceso de trabajo de creación, diseño y realización, llevado a cabo en el estudio del autor, desde los primeros bocetos, en abril de 1998, hasta la inauguración del parque, en abril de 2003, más algunas actuaciones concretas posteriores, relacionadas con el evento, que se prolongan por varios años más.



**CAPÍTULO 1:**  
**LA PRIMERA IDEA**  
1998-04 a 11

*“La pintura es un arte a caballo entre la arquitectura y los sueños”*

*Roberto Matta*<sup>7</sup>



Img. 1. 1

*1998 12 00 Cámara del tiempo vista desde la bóveda ovalada,  
lápices de color s/papel Ingres 29,7 x 40.*

*NOTA: Todos los dibujos y fotografías que se reproducen en la  
primera parte, salvo mención específica, son del autor*

---

<sup>7</sup> Cita de Matta. KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin. “Surrealismo” Ed. Taschen. Bonn 2011. P.72.



## INTRODUCCIÓN

En este capítulo se incluye un cuento titulado la Cámara del Tiempo, en el que se explica de forma metafórica la búsqueda del tema y título de la tesis. El relato está fechado justo antes de los primeros bocetos, por lo que se puede considerar como punto de partida, idea inicial, que después se irá desarrollando gráficamente.

A lo largo del relato un personaje busca una construcción arquitectónica de la que tiene ciertas referencias. Durante el trayecto visita diversos lugares y hace distintas reflexiones, a veces en forma de diálogo con otros personajes. Finalmente encuentra el lugar y, a medida que va descubriendo detalles, los va describiendo.

No es más que una forma de contar, en primer lugar, las dudas que tuve con respecto al título de la tesis. De hecho aparecen, camuflados, con nombres de calles u otros lugares, diferentes títulos que barajé en un principio. Es también, en segundo lugar, una primera descripción del aspecto físico con el que yo me imaginaba, en un principio, el proyecto que posteriormente se irá modificando.

### UN BREVE RELATO: *BUSCANDO LA CÁMARA DEL TIEMPO*

*Conforme iba andando por aquel sendero, seguro ya de estar llegando al sitio que buscaba, empecé a recapacitar sobre todos los obstáculos que había encontrado por el camino, para llegar a aquel lugar. Realmente aquel hombre me había puesto en un gran compromiso.*

*- Seguro que tienes que preguntar varias veces, pero merece la pena. Si vas, cuando vuelvas, me lo cuentas.*

*En realidad no me pidió nada, pero consiguió atraer mi curiosidad. En cuanto salí a la calle fui, como si estuviera hipnotizado, a un pequeño kiosco que hay al final de la avenida y compré un plano de la ciudad. Busqué la calle por orden alfabético y no me costó trabajo encontrar el barrio que buscaba. Pregunté al hombre del kiosco la dirección que debía tomar y empecé a caminar. La verdad es que enseguida me situé en el plano. Era una larga avenida llamada "del Porvenir".*

*Las distancias en el plano no eran las mismas que en la realidad, no había escala. No estaba perdido, pues el camino era de momento todo recto, pero había pequeños callejones a ambos lados de la avenida que no venían en el callejero, así que decidí preguntar a alguien para saber cuanto me quedaba.*

*Me crucé con un hombre mayor que iba acompañado por un niño que debía ser su nieto. Al preguntarle, el señor me explicó, sin prestarme mucha atención, a donde debía dirigirme. El niño se fijó más en mí, pero desgraciadamente no entendí nada de lo que me decía, aunque señalaba con el dedo. Al final, entre las palabras entredichas del abuelo y la mímica del niño, capté la idea y seguí caminando. Cuando anduve unos minutos, absorbí en las palabras de aquel ciego, me detuve con la intención de preguntar de nuevo.*

*Así proseguí hasta que por fin se acabó la inmensa avenida. Encontré entonces una plaza muy amplia, de donde partían muchas otras avenidas no menores que la que acababa de dejar atrás. Ante mi desconcierto decidí preguntar de nuevo, pero como no sabía muy bien el nombre de aquella casa, las explicaciones seguían siendo confusas. Era un grupo de muchachos que jugaban, y cada uno me mandaba en una dirección. Lo único que pude sacar en claro fue que debía seguir por una de aquellas avenidas a la que llamaban "Avenida de las Formas del Infinito". Al final de*

*aquella larga avenida me encontré con una plaza del mismo nombre. De allí partían infinidad de calles, avenidas, callejones, llegaban escalinatas de arriba y de abajo.*

*Recorrí la plaza, seguro de que lo que buscaba no debía andar muy lejos, me asomé a la entrada de algunas de estas calles, que tenían nombres tan sugerentes como “Calle del Horizonte”, “Calle de las mil espirales”, “Calle de las especies”, “calle de las mil ramas”, y muchas más, cuyos nombres he olvidado.*

*Yo pensaba que sería fácil encontrar aquella casa, si realmente era tan singular, sería conocida por todos, pero lo que no podía imaginar era que todas las casas de aquel inmenso barrio eran igualmente singulares. Pasó un hombre y decidí preguntar de nuevo.*

*-Si no me dice exactamente cómo se llama el lugar que busca, no le puedo ayudar -me dijo- cualquiera de estas casas alberga tesoros incalculables. En algunas, los tienen expuestos e, incluso, están catalogados. En otras, los tienen amontonados en desvanes, bibliotecas, almacenes, sótanos... y, además, necesitaría permisos especiales para verlos. Yo le recomiendo que vaya por esa calle que llaman “del paisaje”. Tiene bellos rincones y, además, acaba en un mirador desde el que puede apreciar una amplia panorámica. Así lo hice, en efecto había rincones bellísimos, pero la noche estaba cayendo, así que cuando pasé por la puerta de un hotel, decidí pernoctar.*

*Por la mañana emprendí de nuevo la búsqueda y, de pronto, me topé con un gran jardín, al que llamaban “de los siete días”. Había varios grandes pabellones dedicados a diferentes temas: Uno estaba dedicado al cielo, otro a la tierra, otro a los animales, a las plantas, a las personas... Después de caminar durante todo el día comprendí que era aquello lo que andaba buscando, pero también comprendí que no bastaba un día para verlo entero.*

*Fui cada día a visitarlo durante una semana entera, y eran tantas las cosas que allí había, que hice numerosas anotaciones, para que no se me olvidara ningún detalle. Tras más de una semana de atentas visitas, estaba una tarde en el jardín, absoorto en mis anotaciones cuando apareció el portero y me dijo que ya estaba cerrado y debía marcharme. La puerta principal estaba lejos, por lo que me indicó que saliera por otra puerta más cercana que yo no conocía.*

*Al salir, entrada ya casi la noche, vislumbré una casa contigua que llamó mi atención, no era muy grande y estaba rodeada de un hermoso jardín. Mientras caminaba hacia el hotel, decidí que volvería al día siguiente a visitar aquella construcción. En realidad no sabía si realmente era una casa, o si vivía alguien en ella. Cuando llegué al hotel, consciente en que al día siguiente estaría ya inmerso en otra historia diferente, decidí terminar las notas que me quedaban.*

*Estaba claro que El Jardín de los Siete Días estaba inspirado en los siete días de la creación, así que pensé que si leía dicho texto, me daría cuenta de si había omitido algún detalle o me había saltado algún pabellón de aquel espléndido jardín.*

*Pregunté al recepcionista si tenía casualmente alguna Biblia.*

*-No estoy muy seguro, me dijo, pues yo no soy muy religioso, pero mi esposa puede que tenga alguna, espere un momento.*

*En ese momento apareció la señora con cara de satisfacción.*

*- Yo pensaba que era usted pintor, al verle con sus carpetas, pero no suponía que era usted religioso.*

*- A decir verdad, no lo soy, pero me interesa mucho un paisaje, perdón, un paisaje, quería decir.*

*- No importa, no se disculpe, mi marido es ateo y yo no me pierdo una misa, aquí respetamos todas las creencias*

Quando llegué a la habitación repasé el texto varias veces. Era un poco confuso, pues muchas cosas que aparentemente fueron creadas el primer día, aparecen, a su vez, como creadas en los días siguientes. Esto pasa con la tierra, con los días, con la luz... Pero, evidentemente, no era el momento de ponerme a interpretar aquello, cansado como estaba, así que copié literalmente el texto a lo añadí a mis notas, además, mi mente estaba ya en otro sitio.

Por la mañana me dirigí hacia El Jardín de los Siete Días. Sin detenerme, observé los pabellones que tanto habían atraído mi atención, encontré otros nuevos que todavía no conocía y comprendí que si quería realmente estudiar todos los rincones debería dedicar más tiempo. Pero mis pasos se dirigían directamente hacia la puerta por donde había salido el día anterior; la atravesé sin detenerme y pronto estuve ante aquella misteriosa casa. La construcción estaba rodeada por un hermoso jardín, pero mi curiosidad era tan grande que no me detuve.

Vi una puerta abierta y entré sin pensarlo. De pronto, me encontré en una cámara no muy grande, pero sí profusamente decorada. Tenía una planta rectangular, casi cuadrada. En el centro del suelo podía verse una rosa de los vientos y un mapa terrestre. Alrededor una estructura geométrica parecida a un mandala. Sobre las losas de mármol de todos los colores, pero todos ellos suaves y armónicos, aparecían escritos los nombres de los meses, de las estaciones, las semanas, nombres de personajes y otros elementos gráficos que al pronto no entendí. Los muros estaban ligeramente hundidos, bajo cuatro arcos, que formaban un pequeño crucero. No recuerdo si había cuatro bóvedas o era efecto de la pintura; lo que sí recuerdo es que los cuatro arcos eran diferentes, elípticos, tipo carpanel, pero unos más abiertos y otros más cerrados. El más abierto presentaba una iconografía que hacía pensar que estaba dedicado a la primavera.

Al entrar en la sala me lo topé de frente. En él había una mujer amamantando a un niño. Junto a ella aparecía también un hombre que podría ser el padre del bebé y que esparcía semillas por el suelo. El paisaje era colorista y luminoso, había flores y animales que se iban descubriendo por todos los rincones del cuadro. Había pájaros volando por el cielo, reptiles por la tierra, ríos repletos de peces, y toda clase de animales terrestres recorrían la escena. Recuerdo que había ganado, gacelas, mariposas y muchos más. También se veía a lo lejos un grupo de niños jugando con unos cachorros.

Miré a mi izquierda y comprendí que aquella sala estaba dedicada a las cuatro estaciones, me había detenido en la primavera y ahora tenía ante mí al invierno. Aparecía un hombre mayor, canoso, sentado en un banco. Junto a él, una mujer, también de avanzada edad, permanecía de pie con una mano apoyada en su hombro. Más allá, tras una balaustrada, se veía una figura de espaldas que caminaba hacia la oscuridad del fondo. El paisaje lo componían esbeltas montañas nevadas sobre las que un conglomerado de algodonosas nubes, arrojaban agua y nieve. Todo el ambiente sugería una gran tempestad, salvo los serenos rostros de aquellos personajes. En toda la escena predominaban los colores azulados y grises y tan solo por la pequeña ventana de una casa lejana, podía apreciarse una nota de color naranja que hacía suponer el calor de un hogar. El humo que salía por la chimenea confirmaba la sospecha.

A la izquierda del muro dedicado al invierno, en la esquina, estaba la puerta por donde había entrado y, sobre ella, estaba escrito: "Puerta de la Vida". Esto llamó mi atención y antes de seguir observando los murales, posé mi vista en la arquitectura del lugar. Los cuatro muros estaban enmarcados por cuatro arcadas, todas diferentes.

*El suelo era rectangular, así que había dos muros más anchos, la primavera y el otoño, enfrente; y otros más estrechos y alejados entre sí, como si el arquitecto hubiera querido dejar claro que las estaciones más extremas son éstas, el verano y el invierno, y las otras dos son de transición. Los cuatro arcos elípticos, de diferente amplitud, descansaban sobre cuatro columnas que, a su vez, hacían de parteluz de otras tantas puertas situadas en las cuatro esquinas.*

*Entre el invierno y la primavera se abría una puerta en la que ponía: "Puerta del Pasado". A pesar de que todavía no me había detenido a observar con detenimiento los muros que me quedaban, ni mucho menos el techo o el suelo, no pude vencer la curiosidad y entré por aquella puerta. En realidad accedí por uno de los dos vanos del parteluz, que pronto comprobé que estaba separado del otro por un muro, oculto tras la columna.*

*La luz era escasa y apenas pude ver nada hasta que mis pupilas se fueron adaptando. Me encontré en un largo y estrecho pasillo, sujetado por una interminable fila de columnas. Los capiteles estaban llenos de personajes que de alguna manera me resultaban familiares. Había escenas esculpidas en todos los elementos arquitectónicos, columnas, dovelas, escenas pintadas en el muro. Al final del túnel vi una tenue luz que resultó ser una pequeña ventana. Me asomé y vi pasar al recepcionista del hotel que paseaba con su esposa, al portero del jardín de al lado. Más lejanos pude distinguir al hombre del perro, a los niños que me indicaron el camino... Me di cuenta que estaba entre mis recuerdos más cercanos. Otros recuerdos más antiguos estaban allí tallados o pintados entre aquellos muros. Algunos estaban intactos, a otros les faltaban fragmentos, y otros estaban semiocultos en oscuros rincones.*

*De pronto, el pasillo se bifurcó en dos y tuve que elegir entre uno de ellos. Después, se volvió a bifurcar nuevamente en dos, en cuatro... Era evidente que estaba dentro de un laberinto de dimensiones desconocidas. Confuso entre mis recuerdos, temí perderme. Estaba a punto de dar media vuelta y volver por donde había venido cuando oí un ruido como de agua y lo seguí hasta que llegué a una pequeña fuente. Bebí un poco, me senté a descansar un momento y alcé la vista. En la piedra estaba tallada la siguiente frase:*

*"Fuente del Pasado. Puedes beber de mí, pero jamás podrás escapar del presente, así que vayas por donde vayas, siempre llegarás al mismo lugar. Si quieres salir del laberinto de los recuerdos sigue por este pasillo".*

*Así lo hice y en pocos minutos estuve de nuevo en la Sala de las Estaciones, o Cámara del Tiempo como preferí llamarla desde aquella experiencia.*

*1998 04 00 Archidona.*

## **LA CÁMARA DEL TIEMPO, SEGUNDA PARTE.**

*Al principio llamaron mi atención los vivos colores de lo que supuse que era el verano. Ocre, amarillos y un cielo blanquecino sin restos de nube alguna llenaban la mayor parte del espacio. Un sol iluminaba toda la escena con incontables rayos luminosos que llegaban a todas las partes del cuadro, salvo a las violentísimas sombras producidas por algunos personajes. Un simpático niño rubio de unos dos años parecía ser el personaje central, acompañado de otras dos figuras, pero estaba todavía demasiado confuso como para ponerme a pensar en el significado de aquella escena.*



*Miré a la derecha y allí estaba, sin duda, el otoño. Viento, algunas nubes, hojas que caían tras un vuelo y una sinfonía de tonos terrosos no dejaban sitio a la duda. También había varios personajes, tres, creo. Uno de ellos, que parecía ser el principal, caminaba pausado y decía adiós con la mano a los otros dos, quizás sus hijos. Tal vez uno de sus hijos que se despedía tras su boda. Podían representar al verano y a la primavera, pero eran demasiados personajes, demasiados símbolos para asimilarlos de golpe. De pronto, tuve muy clara la sensación de que debía volver allí y no una, sino varias veces, pensé que aquellos personajes podrían ser familiares.*

*Absorto en mis pensamientos, llamaron mi atención otras dos puertas, en una ponía: "Puerta del futuro". Lo primero que pensé es que me llevaría a otro laberinto lleno de ordenadores y efectos especiales de realidad virtual. Mi ánimo no estaba para lucecitas. Miré entonces hacia el otro lado y vi: "Puerta de la muerte". En ese momento entró otro hombre en la sala. Me saludó y me preguntó si era la primera vez que visitaba aquella cámara.*

*- Sí, contesté.*

*- Entonces es probable que todavía no conozca los secretos de las puertas.*

*- Solo he entrado en la del pasado, pero verdaderamente ha sido una experiencia sobrecogedora.*

*- No se preocupe, al principio impresiona, pero en realidad es inofensiva, si no abusa de ella, claro, como todo. Si la usa con prudencia, puede pasarlo bien: ahí dentro están guardados todos los recuerdos de la humanidad y puede buscar cualquiera de ellos, aunque algunos son más fáciles de encontrar. En las salas grandes tiene a su disposición miles de objetos, libros, obras de arte... Algunas cosas están destrozadas, pero otras están en perfecto estado.*

*- Pensaba volver otro día, pues quiero ver más despacio estos cuadros, y ya queda poca luz, pero por lo que me está usted contando, sé que debo volver a entrar ahí ¿Y estas puertas, sabe a donde van?*

*- Bueno, esta de aquí dicen que no es muy recomendable. Algunos que han tenido malas experiencias en el laberinto del pasado, no se atreven a acercarse, y los más osados se asoman demasiado, yo creo que eso es un poco imprudente. Respecto a lo que hay dentro, he oído todo tipo de versiones: unos dicen que hay un túnel interminable, otros dicen que da a una cripta, algunos dicen que comunica visualmente con el laberinto de los recuerdos, pero que no se puede salir. En cuanto a la otra puerta, es mejor que lo compruebe usted mismo. Dicen que trae mala suerte contar el final de las historias. Buenas tardes señor, debo irme.*

*Entonces desapareció tan deprisa que no pude ver ni siquiera por donde se fue. Decidí echar un vistazo desde la entrada de la puerta. Esta se dividía en dos por un parteluz en el que había tallada una canina. Me asomé al otro vano y vi un gran pozo en el suelo. Me gustaría haber arrojado una piedra por ver la profundidad, pero no tenía nada a mano. Al asomarme me pareció ver agua en el fondo y el contorno de mi rostro reflejado en ella. Me recorrió el cuerpo un gran escalofrío. Fue tal impresión, que salí apresuradamente por la puerta que quedaba sin pensar a donde conduciría. Cualquier cosa sería mejor que aquello. La puerta tenía dos vanos al igual que las otras, y salí por uno de ellos sin pararme a pensar. Apenas anduve unos metros, se abrieron dos túneles y entré en uno de ellos. Al poco tiempo llegué a una pequeña sala de la que, a su vez, partían tres o cuatro túneles y entré en uno de ellos. De pronto, me vi en un jardín que rodeaba la edificación, y, en un momento, ya estaba fuera. Pero era tal el interés que despertó en mí aquel lugar, que al día siguiente volví de nuevo a visitarlo.*

*(Escrito en el Aeropuerto de Málaga, el 11, 04 1998).*

## EL TECHO

*El techo estaba formado por una bóveda de forma ovoidal, con sus ejes mayor y menor en proporción áurea. En la bóveda estaban representadas las estrellas, clasificadas por magnitudes, de forma que había estrellas de primera magnitud, de segunda, de tercera etc. Cada estrella estaba representada por un polígono estrellado, cuyo tamaño y número de vértices estaba en función de su magnitud. Las había de todos los colores, pero próximos al blanco: blanco amarillento, blanco azulado, blanco rojizo, etc. Las aristas de cada figura se prolongaban como en los mosaicos árabes, pero sin estar sometidas a tan severas simetrías. Había un equilibrio entre lo geométrico y lo orgánico, entre lo regular y lo irregular. Estaba hecho como una vidriera, con infinidad de tonos entre los que predominaban los azules del cielo, en contraste con los astros. En la zona próxima al horizonte por la que se oculta el sol, los azules se transformaban en rojos y después en amarillos. Al dar la luz en los cristales, la bóveda parecía un calidoscopio multicolor que inundaba la estancia de una extraña iluminación, cambiante en cada momento según la inclinación de los rayos solares.*

*(Archidona, 28 04 1998)*

## UN PROYECTO UTÓPICO

La construcción que acabo de describir, teniendo en cuenta posibilidades reales de llevar a cabo algo así, no es más que un ejercicio de mera fantasía, y en ningún momento he dejado de ser consciente de ello. Tal vez por eso he tratado de describirlo verbalmente como algo sublime, antes de intentar expresarlo gráficamente. Es un proyecto que está concebido como una utopía.

Pero el concepto de utopía no es sólo sinónimo de objetivo inalcanzable. La idea utópica nos marca un camino que al seguirlo nos aporta intensas vivencias y ciertos logros, aunque tal vez estos no sean los previstos. *Caminando hacia la estrella polar, aún sabiendo que ésta es inalcanzable, no perdemos el rumbo hacia el norte.* Los beneficios de perseguir una utopía, quedan bien expresados en estas líneas de un poema de Konstantino Kavafis:

*“Si vas a emprender el viaje hacia Ítaca,  
pide que tu camino sea largo,  
rico en experiencias, en conocimiento. [...].  
[...] Ten siempre a Ítaca en la memoria.  
Llegar allí es tu meta.  
Mas no apresures el viaje.  
Mejor que se extienda largos años;  
y en tu vejez arribes a la isla  
con cuanto hayas ganado en el camino,  
sin esperar que Ítaca te enriquezca.  
Ítaca te regaló un hermoso viaje.  
Sin ella el camino no hubieras emprendido.  
Mas ninguna otra cosa puede darte.  
Aunque pobre la encuentres, no te engañará Ítaca.*

*Rico en saber y en vida, como has vuelto,  
comprendes ya qué significan las Ítacas.”<sup>8</sup>*

Consciente de la dificultad de materializar un proyecto así, fantástico, no me importó, pues el camino a seguir quedaba marcado por la propia idea. Ya se buscarían los medios para ir desarrollándola hasta el máximo posible, tanto en el ámbito conceptual como material. Además, en el peor de los casos, queda el consuelo de que la propia idea de una arquitectura tiene un valor en sí misma, aún sin existencia material de la misma, ya que las ideas, expresadas de una u otra forma tienen hoy día su propio lugar. Como dice Joaquín Arnau:

*“La idea de una arquitectura dibujada autónoma, que halla su valor en sí misma y al margen de un propósito concreto de construcción, no llega a decantarse antes de la época de la ilustración.*

*Hace falta que Boilleé desautorice a Vitrubio y ponga en tela de juicio su definición de arquitectura como ‘arte de construir’, para que la noción de una arquitectura dibujada, ideal, se abra camino con pleno sentido.*

*Para Boilleé, en efecto, la arquitectura no es el arte de la construcción, sino de la concepción de aquello que luego se pone en obra. La edificación es el efecto cuya causa es la idea. Y el arte radica en esta ideación.”<sup>9</sup>*

Y ¿de qué estamos hablando, sino de arte? Nadie duda hoy en día que la esencia de lo artístico está en la idea, más que en la materia. Otra cosa es la importancia que cada cual quiera darle a la expresión de esa idea, a su materialización. En mi opinión la idea debe ser expresada con el lenguaje apropiado, para que el arte comunique. Necesita un mínima parte de materialidad, específica para cada lenguaje: plástico, escrito, oral... Yo me quedo a mitad de camino entre aquellos que definen radicalmente el arte conceptual, exento por completo de materialidad alguna, y aquellos que se inclinan por una refinada artesanía, como meta única del arte.

Detesto ambos extremos: el primero por prestarse más que ningún otro a la proliferación de pseudo artistas perezosos, vendedores de cuentos chinos, que tienen más de politiquillos trepas que de verdaderos artistas. Quede claro, que también los hay buenos, auténticos creadores: sálvese el que pueda. El extremo opuesto, el de los artesanos que copian sin crear, tampoco es un modelo a seguir, pero al menos tienen un oficio.

En el caso que nos ocupa, que es expresar una arquitectura fantástica, tenemos un aliado más que apropiado para los artistas plásticos, que es el dibujo; de la misma manera que un texto escrito sería idóneo por sí solo para un escritor. No es este último nuestro caso, y pese a incluir descripciones verbales de arquitecturas imaginarias, éstas no bastan, necesitamos la expresión gráfica, si queremos seguir el camino marcado hacia la materialización de la obra, en la medida de lo posible. Qué duda cabe, que el dibujo cumple con su función de expresión de la idea arquitectónica. Continúa Arnau:

*“Dado, pues, que la ideación se verifica a través del dibujo, éste se instala en el quid del proceso de creación de arquitecturas. La arquitectura dibujada es, en este caso, la causa de la arquitectura construida, y su modelo.*

*De ahí que Boullée y, en su misma línea Ladoux, se apliquen a dibujar modelos o prototipos de edificios que no responden a encargo alguno y que no aspiran al menos en un plazo previsible a ser construidos.”<sup>10</sup>*

<sup>8</sup> Kavafis K., *Poesías completas*. “Viaje a Itaca”. Ed. Hiperión. Madrid 1997

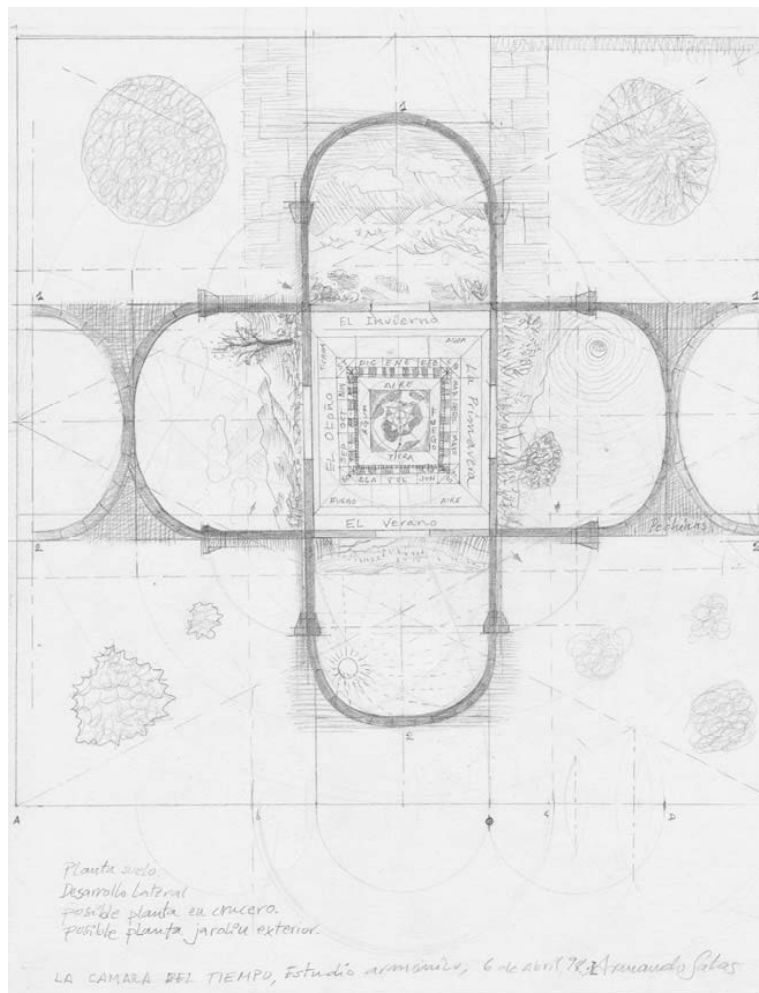
<sup>9</sup> ARNAU, J. *Voces para un Diccionario de Arquitectura Teórica*, p.113 (IDEAL)

<sup>10</sup> ARNAU, J. *Ibiden* p. 113, 114.

Este era precisamente mi caso: ni había encargo alguno -salvo el que yo me hice a mí mismo- ni se preveía que lo hubiera en un plazo previsible. En este estado de cosas, empecé a realizar los primeros bocetos. Los murales irían integrados o colgados de sus cuatro muros, y habría que situar unas puertas de acceso al recinto. También hay que tener en cuenta otros elementos simbólicos y arquitectónicos que se mencionan en el relato.

Los dibujos siguientes constituyen un primer paso de ese proyecto, en principio pictórico. Los objetivos de estos apuntes son decidir qué proporciones, forma, distribución y dimensiones deberían de tener cada una de las partes del proyecto antes de seguir profundizando en el tema de la iconografía. Son, por tanto, visiones de conjunto.

## PRIMEROS BOCETOS: SIMBOLISMO GEOMÉTRICO, PRIMAVERA DE 1998



Img. 1. 2

1998 04 06. Cámara de las 4 estaciones. Lápiz s/papel para esbozos.  
29,5 x40,5.

El relato anterior constituye un intento de plasmar de una manera rápida, verbalmente, algo que en sí constituiría un largo proceso pictórico, consistente en realizar los murales referidos en el mismo, además de definir sus formatos, y el espacio que los albergaría.

Los dibujos que se presentan a continuación se centran en diseñar la planta y las paredes de la supuesta estancia, que albergaría los cuatro murales. Dedicados en principio a las cuatro estaciones, plantean igualmente un repertorio iconográfico compuesto por una serie de personajes, situados en unos entornos paisajísticos, acordes, en la medida de lo posible, con el carácter de cada estación.

En el dibujo [1.2] puede verse un esquema básico de la estancia, consistente en una planta rectangular, rodeada de los cuatro muros laterales, que aparecen abatidos sobre el plano horizontal, de forma que se ven frontalmente. Estos muros están rematados con arcos carpaneles a izquierda y derecha, de medio punto, arriba, y elíptico, ligeramente alargado en sentido vertical, en la parte inferior. Desde un principio se plantean los cuatro arcos diferentes. También aparece una bóveda elíptica, representada en dos mitades, a izquierda y derecha.

Todo este conjunto adquiere una forma de cruz, dejando en las cuatro esquinas espacios que aparecen ocupados por árboles vistos desde arriba. Es una insinuación de que el espacio que ocupa la cámara está rodeado por una zona ajardinada. Finalmente, el perímetro que se circunscribe a todo, es un cuadrado.

Abajo, a la izquierda, aparece escrito: *planta, desarrollo lateral, posible planta en crucero, posible planta jardín exterior*. La tercera anotación apunta la idea de que se podría sustituir la planta rectangular por una planta en crucero, con los murales ocupando el fondo de cada sala. Por eso aparecen bosquejados a los lados del arco superior unos muros de mampostería.

Veamos ahora algunos detalles, realizando un recorrido inverso, que es como se ha realizado el dibujo. Partimos del cuadrado principal. Sobre éste se han trazado los ejes de simetría. Los puntos medios de los lados opuestos izquierdo y derecho se han unido con las esquinas opuestas del cuadrado, formándose un rombo, todo esto en línea discontinua. Sobre esta trama, teniendo en cuenta la proporción áurea, pero buscando al mismo tiempo unas proporciones intuitivas, se ha trazado el rectángulo central de la sala, con sus lados prolongados, y centrado sobre los ejes principales de simetría. De esta forma, queda construida la sala central al tiempo que las aristas verticales de las paredes laterales, convertidas en columnas con sus correspondientes capiteles.

Otras dos parejas de paralelas a los ejes, algo más distanciadas de estos, y que constituyen un segundo rectángulo mayor, son coincidentes con las líneas del horizonte de los paisajes que aparecen en los muros. Estas líneas, aunque aparecen en planta, están abatidas, y son ya el inicio de un desarrollo vertical. Mi idea es que las líneas de horizonte de los distintos murales coincidan en altura, para que el paisaje que aparece fraccionado en cuatro paneles parezca continuo, formando una vista panorámica de 360°. Por eso, la distancia de estas líneas a los cuatro lados del rectángulo principal es la misma, y siendo esta la altura de la línea de horizonte, será también la altura del punto de vista del espectador.

Si en los murales, por consiguiente, las líneas de horizonte sirven de referencia para dar unidad al paisaje circundante, la diferenciación de cada panel se valdrá de otros elementos, como veremos a continuación.

En el mural que aparece en la parte superior, correspondiente al *invierno*, las altas cumbres nevadas ocultan la línea del horizonte sobrepasando a ésta en altura,

así como la estatura del espectador. Como paisaje invernal aparece un cielo tormentoso expresado mediante líneas que insinúan nubes, lluvia, viento, nieve...

En el segundo mural correspondiente a la *primavera*, las cumbres van descendiendo hasta convertirse en laderas y colinas donde hay vegetación. En el cielo aparece un suave sol, o luna, rodeado de líneas concéntricas.

En el tercer mural, abajo, correspondiente al *verano*, las laderas acaban convirtiéndose en una llanura en la que sí puede verse la línea del horizonte. El sol implacable viene acentuado, en esta ocasión, por líneas radiales.

En el cuarto mural, el del *otoño*, la línea de horizonte empieza a ascender hasta enlazar con las cumbres del invierno nuevamente. En el cielo, a la derecha, ya aparecen algunas nubes.

Si observamos ahora en detalle el suelo de la sala, podemos ver en el centro una rosa de los vientos, símbolo de los puntos cardinales, superpuesta a una especie de mapamundi, que refuerza el simbolismo de lo espacial y lo terrestre. Esto, inscrito en el primero de una serie de rectángulos semejantes, de diagonales coincidentes.

En el segundo rectángulo aparecen las palabras: *AIRE, FUEGO, TIERRA, AGUA*.

En el tercero y cuarto rectángulos aparecen una serie de cuadraditos que simbolizan respectivamente las semanas y los meses. Estos ocupan, de tres en tres, los lados del cuarto rectángulo, estableciéndose una correspondencia entre los trimestres y las estaciones correspondientes. En las cuatro esquinas de este último rectángulo aparecen también las letras *ST* de *solsticio* o *EQ* de *equinoccio*.

En el quinto rectángulo, en sus lados mayores más próximos entre sí, aparecen las palabras *PRIMAVERA Y OTOÑO*, así como las palabras *AGUA, AIRE, FUEGO, TIERRA*.

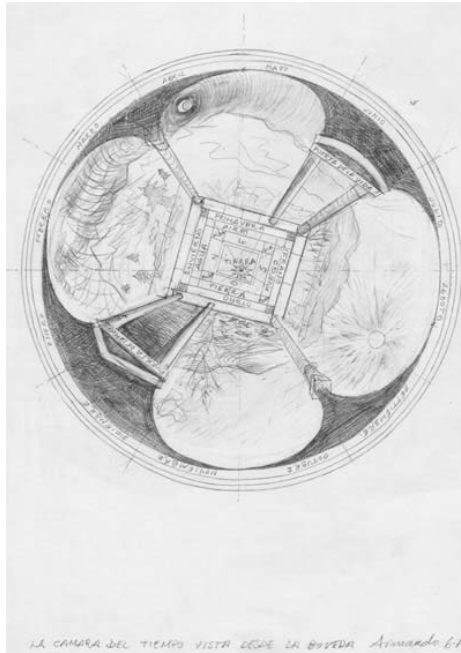
Todavía queda un sexto rectángulo semejante, en blanco, y un séptimo, coincidente con el anterior en anchura pero ligeramente más largo, como queriendo alejar las estaciones más extremas, que contiene en sus lados las palabras *INVIERNO Y VERANO*.

De esta forma, en los rectángulos más externos se establece la secuencia: tierra-**invierno**-agua-**primavera**- aire- **verano**-fuego-**otoño**-tierra-...

Todo este diagrama espacio temporal puede parecer simplista si no se tiene en cuenta que sólo es un primer boceto. Las cosas no son tan simples. Los solsticios y equinoccios no coinciden con los primeros de mes, ni las semanas cuadran con los meses, ni las estaciones se pueden relacionar sólo con una o dos elementos... Pero por eso las formas tampoco son regulares: los cuadrados se convierten en rectángulos, las esferas en elipsoides, los arcos de medio punto se achatan o alargan, las simetrías no son exactas...

### ***Cámara vista desde la bóveda [1.3]***

En este dibujo se plantea una solución al problema del acceso a la sala, introduciendo dos puertas, diagonalmente opuestas. No es una buena solución en mi opinión. Por lo demás, en el dibujo se insiste en el diseño propuesto anteriormente, observado desde un punto de vista cenital, en perspectiva cónica, que nos permite observar la continuidad de los murales en una sola panorámica, salvo en los cortes producidos por las dos puertas. Los meses del año no aparecen ahora en el suelo, sino en el perímetro de la bóveda.



Img. 1. 3

1998 04 06. Cámara vista desde la bóveda  
Lápiz s/papel para esbozos. 29,5 x40,5.

#### **Cámara de las 4 estaciones con personajes [1.4]**

En este boceto se mantiene la estructura básica que hemos visto antes, completada con un repertorio iconográfico esbozado o indicado por escrito. El diseño del suelo de la sala se ha simplificado. Se mantiene la rosa de los vientos y el mapa mundi, ovalado, e inscrito en el rectángulo central, en cuyas esquinas aparecen los términos relativos a los cuatro elementos. En el siguiente rectángulo ya surgen las cuatro estaciones ocupando los lados, mientras que en las esquinas asoman las palabras: *NOCHE*, *ALBA*, *DÍA*, *OCASO*.

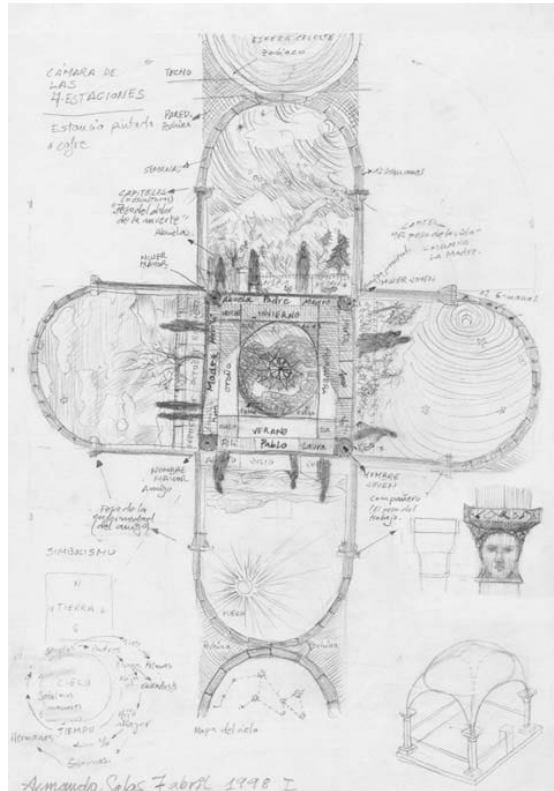
Ya en el rectángulo más externo, contiguo a los muros, se presentan algunas anotaciones que se refieren a los personajes esbozados en los murales. Estas anotaciones hacen referencia a la edad, sexo e, incluso, parentesco entre los personajes, mediante palabras como *abuela*, *madre*, *padre*, etc. Así mismo aparecen nombres propios, referidos a miembros de mi propia familia. En total hay doce personajes; y este número no es casual.

La primavera está representada por una madre joven, *Ana*, como personaje central, acompañada de una hija pequeña, *Marta*, y de otro personaje masculino que esparce semillas por el suelo, *yo*. El personaje central del verano es un niño, *Pablo*, que aparece acompañado de dos mujeres de mediana edad que pueden ser sus tías, *Pili* y *Laura*. El otoño está representado por tres personas adultas sin determinar, salvo la figura de una madre, ya con hijos mayores. Por último, el invierno está representado por una *abuela*, o abuelo, que se aleja cediendo el protagonismo a un *padre* y a una *madre*.

En los capiteles aparecen indicaciones de personajes que representan los apoyos más fuertes que suele tener una persona a lo largo de su vida, aparte de su familia: *amigo*, *compañero*, etc. Concretamente aparecen: *mujer mayor*, *mujer joven*,

*hombre mayor, hombre joven.* Podemos ver también un boceto de capitel con rostro.

También se presta atención en este dibujo al techo en bóveda, que aparece como un quinto mural en el que se muestra abocetado un mapa del cielo con estrellas de distintas magnitudes (tamaños) formando constelaciones...



Img. 1. 4

1998 04 07. Cámara de las 4 estaciones con personajes. Lápiz s/papel para esbozos. 29,5 x40,5

El dibujo incluye, además, abajo, a la derecha, una perspectiva de la estructura de la cámara con una bóveda ovalada apoyada sobre pechinas.

En resumen, tenemos una sala en la que están representados el *cielo* con sus estrellas y constelaciones en la bóveda, la *tierra* mediante un mapa y la rosa de los vientos en el suelo, y el *tiempo* con sus estaciones, periodos, edades etc. en los murales laterales y en otros elementos arquitectónicos. Todo esto está por desarrollar, pero antes es necesario solucionar el problema del acceso a la sala, hay que decidir si se va a realizar una estructura, o se va a renunciar a la misma, limitándonos a realizar un trabajo puramente pictórico.

### **Estudio armónico de la planta central [1.5]**

En este boceto, se plantea un problema técnico consistente en cuadrar las proporciones y formas simbólicas, con la cuestión ergonómica de acceder al recinto. La solución que se propone es abrir en las esquinas unos vanos que sirvan para acceder al espacio interior. Las columnas se han sustituido por cuatro parejas de pilares,



que forman un octógono. En cada esquina se ha buscado una solución diferente, aunque manteniendo la simetría de cada pareja de pilares que enmarcan cada mural, respecto a los ejes principales

. Podemos ver representado con flechas el posible recorrido de un espectador que, haciendo referencia al relato inicial, entra por la *Puerta de la Vida*, indicado a lápiz en la esquina superior izquierda; pasa junto al muro del *Invierno*, y sale por la *Puerta del Pasado*, a la derecha. A continuación, tal y como está indicado a lápiz, *sale al mismo sitio tras pasar por el laberinto de los recuerdos, bordeando un parteluz*, que no aparece dibujado; recorre de nuevo la estancia pasando frente a los muros del *Otoño*, *Verano* y *Primavera*, eludiendo la *Puerta de la Muerte*, en la que aparece escrito: *mejor no abrir*. Finalmente, usa como salida la *Puerta del futuro*. En la parte inferior del dibujo aparece también a lápiz las pautas geométricas que generan este estudio: *cuadrado-regular, rectángulo-irregular, áureo*.

Como puede verse, a partir de este momento hay un creciente interés por concretar la estructura arquitectónica, lo que me lleva a realizar una serie de consultas de tratados clásicos de arquitectura como los de Vitruvio o Palátio.

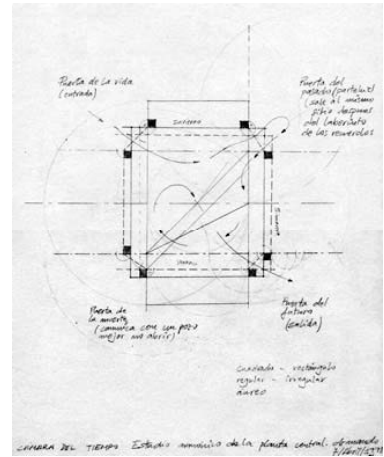
Especial interés tuvo para mí en estos días la relectura de la conocida obra de Mathila Gilka: “*Estética de las Proporciones en la Naturaleza y el Arte*”

### **La cámara en planta y desarrollo lateral [1.6]**

Es un estudio de proporciones armónicas, basado en la serie de rectángulos dinámicos y en la proporción áurea, ambos temas tratados en el mencionado libro. A la izquierda aparece la serie de rectángulos dinámicos expuesta de forma que pueda visualizarse en conjunto con idea de ver si alguno de ellos concuerda con la imagen previa, aproximada, que yo tenía de las proporciones de la planta de la estancia.

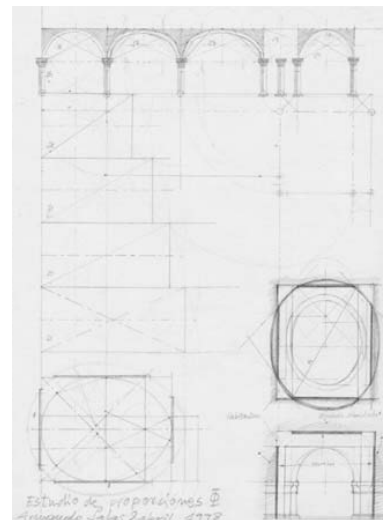
Recordemos que para la obtención de esta serie de rectángulos partimos de un cuadrado cuyo lado consideramos la unidad. Sería el que circunscribe al primer arco de la izquierda.

El primer rectángulo, justo debajo del cuadrado, se obtiene utilizando el lado de éste como lado menor, y su diagonal como lado mayor. Si como hemos dicho, consideramos que el lado menor mide 1, su lado mayor mediría, al ser diagonal del cuadrado y según el Teorema de Pitágoras, la raíz cuadrada de 2 (del cuadrado de 1 más el cuadrado de 1). Así es como se denomina este rectángulo, y cualquier otro que tenga estas proporciones, con independencia de sus dimensiones, ya que la razón entre sus lados siempre será esta



Img. 1. 5

1998 04 07. Estudio armónico de la planta central. Lápiz. 40 x 29,5.



Img. 1. 6

1998 04 07. La cámara en planta y desarrollo lateral. Lápiz. 40 x 29,5.

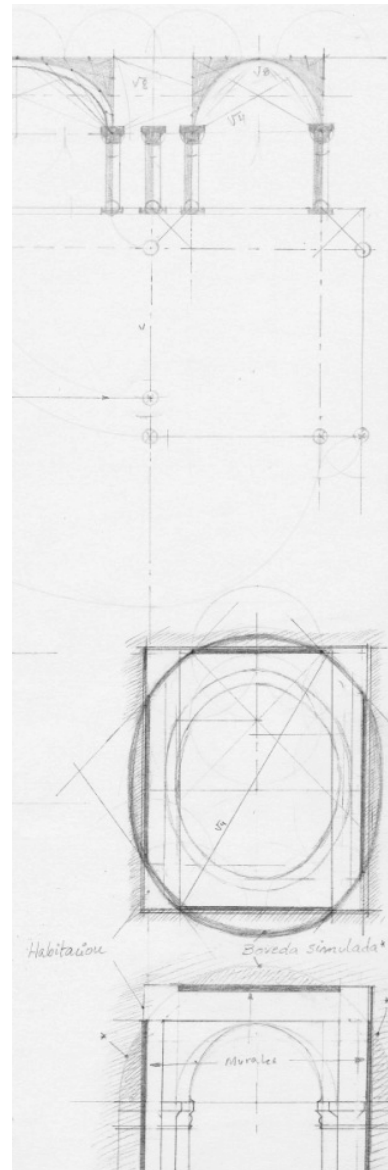
cifra.

El resto de la serie se obtiene por el mismo procedimiento: se mantiene el lado menor; y el lado mayor va adoptando los valores de raíz de 3, raíz de 4...El rectángulo raíz de 5 está, además, emparentado con el rectángulo áureo<sup>11</sup>.

En la serie de arcos de la parte superior se han utilizado como anchuras algunas de las dimensiones y proporciones obtenidas en los trazados mencionados. Bajo el último de ellos (ver el detalle 1) podemos observar un rectángulo base, con línea continua, cuya anchura es mayor a la del mural, es decir, a la distancia entre las columnas. Los ejes de éstas, prolongados con líneas de trazo y punto insinúan un segundo rectángulo más pequeño. Entre ambos rectángulos quedan unos pequeños cuadrados con las diagonales marcadas. En los extremos de dos de ellas, las que parten de la base de las columnas, aparecen dos círculos que indican la posición en planta que tendrían las mismas y enmarcan los murales contiguos. Si completáramos el esquema de la planta tendríamos un octógono similar al del dibujo anterior, compuesto por ocho parejas de columnas. Entre cada pareja quedaría una puerta de entrada.

En la parte inferior derecha del dibujo, (ver detalle 2) se ha intentado circunscribir un óvalo en ese octógono. Dicho óvalo sería la planta de la bóveda que, como puede verse, sobrepasa las dimensiones de la habitación, de tal manera que formaría con las paredes planas intersecciones en forma de arcos. Puede comprobar lo complicado que podría ser controlar la curvatura de dichas secciones para hacerlas coincidir con la idea de arcos que poco a poco se iba concretando. La idea que se da a entender por escrito en el boceto, consiste en introducir en cada mural mediante técnicas de dibujo una *bóveda simulada*, o mejor dicho, el fragmento de la misma que no cabe.

En el alzado que aparece en la parte inferior se da a entender igualmente que en cada uno de los muros, planos, incluyendo el techo, se simula de alguna forma la profundidad de las zonas de la bóveda que quedan fuera del espacio real; así como la intersecciones entre la forma real del espacio, un prisma, con la forma del espacio virtual, medio sferoide. En el caso concreto del techo, dicha línea de intersección formaría un óvalo más pequeño que el primero, que aparece representado con una doble línea, ver de nuevo la planta (detalle 2).



Detalle 1 de 1.6.

<sup>11</sup> Para más detalles consultar la obra reseñada: GILKA, M. "Estética de las proporciones en la naturaleza y el arte".

Esta idea, que no es más que un trampantojo, permitiría simular una bóveda sin necesidad de construirla, adosando un cuadro ovalado al techo, concordante con los murales verticales.

Este empeño en introducir el ovalo entre las formas no es casual. El huevo el símbolo de la vida en potencia. Emparentado con el numero cero, adopta un significado de lo que está por venir y complementa a los símbolos ya introducidos referidos a espacio y tiempo.

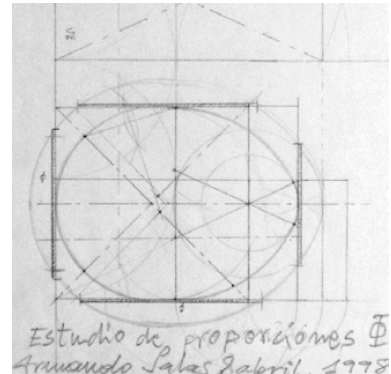
En el ángulo inferior izquierdo del dibujo se ha realizado otro intento de introducir, no ya un óvalo sino un ovoide que nos recuerda aún más la forma de huevo (ver detalle 3). Además, teniendo en cuenta que los dos polos del ovoide son distintos, esta forma se adapta mejor a la idea de que los arcos sean diferentes en cuanto a su curvatura, al menos los de los extremos más alejados. En este caso, se ha conseguido inscribir el ovoide en el rectángulo principal, estableciéndose puntos de contacto o tangencia con las cuatro paredes al tiempo que otro ovoide concéntrico con los cuatro pares de esquinas, que forman un octógono del que ya hemos hablado. Estos puntos de sección, marcarían los límites de los murales, que están resaltados con línea más gruesa.

Hay que aclarar que el ovoide no es el clásico de tres centros sino de siete, que han sido calculados precisamente para adaptarse al rectángulo base. El rectángulo base, a su vez, se ha realizado a partir de un cuadrado, que aparece con las diagonales hechas con línea de trazo y punto; sobre el que se ha realizado un alargamiento, de izquierda a derecha, mediante modulaciones realizadas, teniendo en cuenta las progresiones dinámicas que acabamos de ver, así como la división áurea entre magnitudes lineales, como aparece indicado a lápiz mediante el número *phi*.

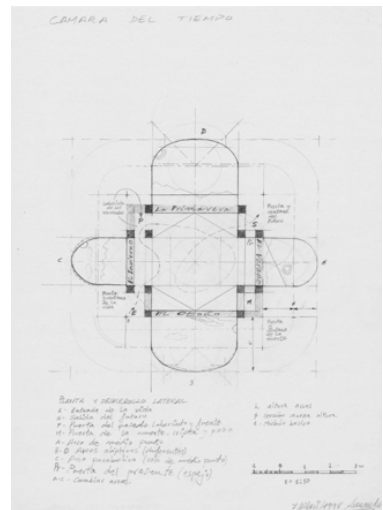
### **Estudio de proporciones áureas en arcos y planta [1.7]**

Supone una síntesis de los dibujos anteriores en cuanto a la forma general de la sala. Su estructura geométrica responde a una doble simetría axial, matizada en pequeños detalles que pretenden aportar dinamismo al conjunto, evitando un exceso de reiteraciones demasiado exactas. La gran maestra en este recurso es la propia naturaleza, que nos brinda un universo de formas simétricas al primer vistazo, pero que encierran sutiles asimetrías, consecuentes con el del propio dinamismo de la vida, de la tierra, del cosmos...

Toda la estructura de la habitación, que incluye la planta y los cuatro alzados abatidos de las paredes,



Detalle 2 de 1.6.



Img. 1. 7

1998 04 08. Estudio de proporciones áureas en arcos y planta. Lápiz. 40 x 29,5.

aparece inscrita en un cuadrado cuyos lados son tangentes a la clave de los arcos.

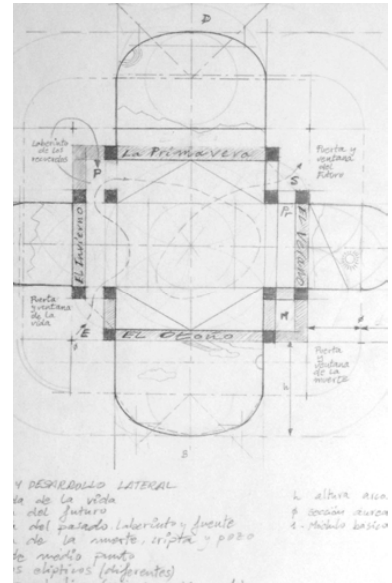
Un segundo cuadrado, cuyas esquinas están redondeadas omitiéndose los vértices, pasa por los puntos de arranque de los cuatro arcos.

Un tercer cuadrado está marcado por sus cuatro vértices, que son los centros de los arcos que redondean las esquinas del anterior. Sus lados pasan por tres de las cuatro aristas que formaría el suelo de la sala con las paredes verticales, justo por detrás de los pilares que enmarcan los murales dedicados al *verano*, *otoño* e *invierno*; en el caso de la *primavera* queda algo por encima.

Un cuarto cuadrado aparece en el centro, circunscribiendo a una circunferencia. El lado de este cuadrado es igual a la anchura de los murales del *invierno* y el *verano* cuyas líneas laterales de contorno, entre el suelo y el arranque del arco, coinciden con las prolongaciones de los lados horizontales del cuadrado. Además, el lado de este cuadrado coincide con el de un hexágono regular cuyos vértices opuestos superior e inferior marcan la distancia entre los murales de la *primavera* y el *otoño*.

De esta forma, hemos introducido un nuevo elemento, el hexágono, emparentándolo con el rectángulo, el cuadrado y el resto de elementos geométrico-simbólicos que se han ido incorporando al proyecto, a lo largo de los dibujos anteriores, pese a las advertencias de Mathila Gilka respecto a la no conveniencia de mezclar distintas familias geométricas, derivadas de la división ternaria o cuaternaria<sup>12</sup>. El hexágono, en este contexto, y teniendo en cuenta su isomorfismo<sup>13</sup> con los cristales de nieve, simboliza el agua, complemento de la tierra, y origen de la vida.

El hexágono, a mi entender, entra en juego aportando no solo riqueza a nivel simbólico, sino una solución estética, ya que marca las proporciones de un nuevo rectángulo, que parece coincidir con el que yo andaba buscando intuitivamente -poco alargado- y que no llegó de la mano de los rectángulos dinámicos ni de la sección áurea. El hexágono, junto con el rectángulo en el que se inscribe, marcan ahora el punto de partida desde el centro. Sus ejes de simetría y las prolongaciones de lados y diagonales componen ahora todo el andamiaje del proyecto, como si de la unión de la tierra con el agua y el tiempo, se elevara la vida por los cua-



Detalle 1 de 1.7.

<sup>12</sup> Gilka nos advierte que no es conveniente mezclar familias geométricas diferentes, de carácter binario –cuadrado, octógono etc.- con las de carácter ternario – triángulo cuadrado etc. *Opus. Cit.*

<sup>13</sup> Cirlot menciona el isomorfismo como una de las causas que convierten en símbolos determinadas imágenes. *Cirlot, Diccionario de Símbolos*

tro costados.

Otra de las cuestiones a destacar en este dibujo es el aumento en el número de soportes (columnas o pilares): cuatro nuevos ocupan la zona central, coincidiendo con cuatro de los vértices del hexágono; los otros ocho son los que ya aparecían en dibujos anteriores. En total suman doce, un número que no es nuevo ni casual. Entre todos forman un pequeño crucero en el que se desarrolla el dialogo entre las distintas formas geométricas de las que hemos hablado: cuadrado, rectángulo, octógono, hexágono...

La triada de columnas de cada esquina permite ofrecer distintas soluciones: doble puerta, doble ventana, combinación de puerta y ventana, o la eliminación de uno o los dos vanos mediante muro. Una de las columnas hace la función de parteluz, tal y como aparece en el relato inicial.

Otras alusiones a los elementos simbólicos que se mencionan en el relato aparecen manuscritas: *E: Puerta y ventana de la vida*, *P: puerta del pasado, laberinto de los recuerdos y fuente*, *S: Puerta y ventana del futuro*, *M: Puerta y ventana de la muerte, cripta y pozo*. También aparecen indicaciones acerca de la altura de los arcos (*h*) sección áurea (*phi*) de esta altura, en el arranque de los arcos y módulo básico (1) Se indica, además, mediante flechas, el posible recorrido de un espectador.

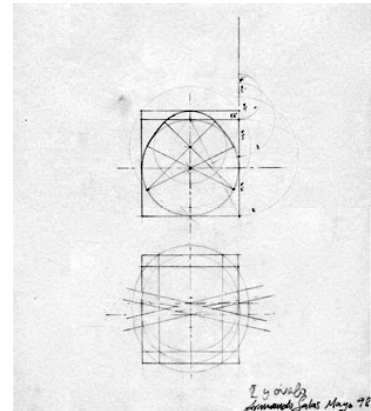
En cuanto a los murales, aparte del trazado de los arcos, diferentes entre sí, solo aparecen esbozados ligeramente unos paisajes.

### **Proporción áurea y óvalo [1.8]**

En este esquema, el interés por las formas ovaladas no es solamente estético. El huevo es un sugerente elemento simbólico. Recordemos que el huevo es en muchas culturas símbolo de la vida potencial, que está por venir. Es un símbolo esencialmente orgánico, por isomorfismo con los huevos de animales. Pero también está relacionado con lo celeste, la bóveda celeste, con lo divino y, en general, con los misterios del universo. En el propio número cero vemos un paralelismo entre forma y significado. El cero está antes que el número uno, el ser, de la misma manera que el huevo representa la vida latente: la vida antes de la vida<sup>14</sup>.

### **Estudio de proporciones de los arcos. Planta y cuatro alzados [1.9]**

Es un nuevo intento de introducir el ovoide como



Img. 1. 8

1998 05 00. Proporción áurea y óvalo. Lápiz s/papel para esbozos. 40 x 29,5.

<sup>14</sup> Cirilot. Op. Cit.

eje de la composición. Si partimos del ovoide mediano de los tres que aparecen en la figura, podemos ver que está inscrito en un rectángulo cuyos lados son, por tanto, tangentes al mismo. Los puntos de tangencia coincidirían con los extremos de los ejes del ovoide, de los que está trazado el mayor, que coincide con el eje principal de simetría.

Un segundo ovoide concéntrico con el primero, el mayor, corta las cuatro esquinas del rectángulo mencionado, obteniéndose cuatro parejas de puntos. Por estos puntos se han trazado parejas de paralelas a los ejes, de manera que se ha formado un pequeño cruce-ro. Se han rehundido los muros laterales hasta el punto en que estos son tangentes a este segundo ovoide. Hasta aquí llega la planta de la habitación.

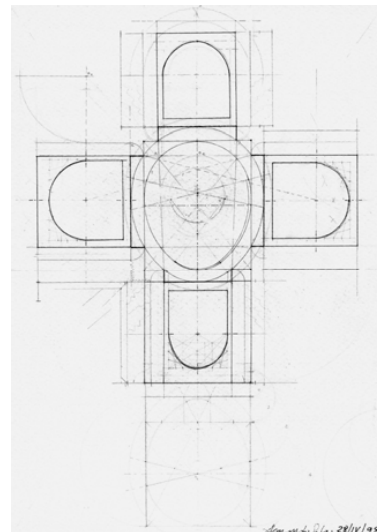
Los muros laterales son alzados abatidos y en ellos podemos ver los contornos de los murales como si fueran cuadros colgados o bien ventanas abiertas. Obsérvese que al contrario que en dibujos anteriores, la base de los murales no coincide con la arista del suelo, habiendo un escalón. También hay un espacio de muro vacío en los laterales y parte superior del muro. Por lo demás, se mantiene la idea de cuatro arcos diferentes.

En el centro [•] un tercer ovoide más pequeño y más cercano a la circunferencia, versión más simplificada de los otros, y que parece ser el centro generador de todo el desarrollo. No es difícil establecer paralelismos con el interior de un huevo, que contiene cifrada en formato reducido la información genética necesaria para el desarrollo del futuro ser.

Como podemos ver, el interés por la estructura arquitectónica de la sala ha ido en aumento en detrimento de los contenidos iconográficos de los murales. La cuestión ahora está en qué tipo de materiales utilizar para realizar una réplica aceptable de la sala que se está concibiendo, a sabiendas de que no está en nuestras manos la puesta en obra a escala humana de una verdadera construcción con materiales tradicionales como el ladrillo o la piedra.

***Dibujo de Jesús Martínez realizado durante una entrevista con el autor [1.10]***

Este dibujo de autoría compartida con el profesor Martínez Labrador, es el resultado gráfico de una de las frecuentes charlas que manteníamos por estas fechas sobre cuestiones relacionadas con la tesis, aunque con frecuencia derivaran en otros temas... Entiéndase, pues, el dibujo, como una mera referencia cronológica.



Img. 1. 9

*1998 05. Estudio de proporciones de los arcos. Planta y cuatro alzados. Lápiz s/papel de acuarela 40 x 29,5.*

Hablamos de una estructura de madera y nos planteamos distintas soluciones que aparecen más o menos esbozadas. Pero, sobre todo, hablamos de inconvenientes como el alto coste económico, la necesidad de contar con un buen carpintero, el problema del transporte y almacenamiento, una vez acabado el proyecto, aparte de si el tamaño máximo al que se podía aspirar, permitiría contar con distancia suficiente para apreciar los murales debidamente.

Lo que estaba claro es que había que renunciar a algunas cosas para mantener otras: renunciar a la estructura arquitectónica para centrarse en los murales, y colgarlos después en una sala más o menos apropiada; mantener la idea de la estructura a escala humana, con materiales de decorado de cine, reduciendo el tamaño de los murales; renunciar a la realización física del proyecto dejándolo todo indicado en una colección de dibujos y maquetas; o, como veremos más tarde, materializando parte del proyecto en lo que denominaremos *nobles maquetas*, es decir, en versiones reducidas del proyecto, pero no de cartón –piedra, sino en materiales definitivos, desde el punto de vista de la escultura: piedra, bronce, cerámica...

Pero esta cuestión en estos momentos no está todavía resuelta, así que entre tanto yo seguía realizando dibujos.

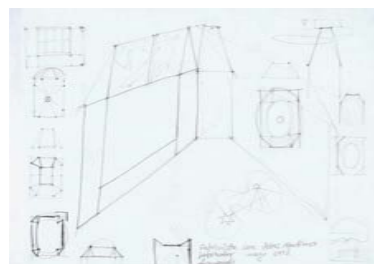
### **Boceto para el invierno [1.11]**

Vemos una acuarela que representa el invierno, tal y como está concebido en dibujos anteriores, pero a color. Es decir: cumbres nevadas, nubes, precipitaciones, brumas y otros elementos, más el color en gamas frías, componen el típico, tópico si se quiere, paisaje invernal. Y aquí tenemos otra cuestión abierta: ¿Cómo hacer que un espectador entienda a la primera, sin tener que contárselo, que un cuadro representa al invierno, sin caer en el tópico? Intentaremos resolverlo.

Por otra parte, en el dibujo hay dos elementos estructurales que parecen estar cada vez más consolidados:

El primero es el tema del mural-trampantojo, es decir, de la pintura como continuación del espacio real. Observemos que la perspectiva de las losas del suelo que aparecen en el cuadro parece ser continuación de las del suelo real.

Y el segundo tema que aparece con insistencia es el tema de los arcos, habiéndose descartado en principio como formato el rectángulo tradicional. La primera razón es obvia: el arco combina la línea curva con la recta siendo mucho más dinámico que el rectángulo.



Img. 1. 10

1998 05 00. Dibujo de Jesús Martínez realizado durante una entrevista con el autor. Lápiz. 40 x 29,5.



Img. 1. 11

1998. Boceto para el invierno. Acuarela s/ papel. 1 € x 1 €



Img. 1. 12

1998 07 Arcos de la terraza 1, foto de A. Salas.



La naturaleza, una de las homenajeadas principales de este trabajo, también es dinámica y también en ella se combinan las formas rectas y las curvas. El arco no es solo un sofisticado sistema de construcción inventado por los romanos y perfeccionado, o versionado después. Es, sobre todo, un elemento icnográfico presente en la naturaleza desde la noche de los tiempos, cuando el hombre vivía en las cavernas. Es la forma de la entrada de su guarida ancestral. Y es más, ya fuera de las guaridas, el cielo también parece adaptarse mejor a la curva que a la recta. Más que preguntarse ¿por qué el arco?, habría que preguntarse ¿por qué no el arco?

Pero más allá de buscar elementos de inspiración en elementos lejanos en el tiempo, vamos a ver un elemento mucho más cercano: mi propia *guarida*.

### FOTOS DE LOS ARCOS DE MI TERRAZA

Tras esta serie de dibujos que acabamos de ver, realizados en primavera de 1998, y antes de seguir con otros realizados durante el verano, he creído conveniente incluir estas fotos de mi propia terraza. Es uno de los lugares de mi entorno inmediato que me ha servido de referencia: por un lado, están las vistas del paisaje exterior, por otro, los propios arcos.

Las fotos seleccionadas están tomadas desde distintos ángulos con objeto de captar las deformaciones que sufren los arcos de medio punto por efecto de la perspectiva y la luz. Algunos de los efectos que me resultan interesantes son los siguientes:

Los arcos de medio punto, gracias también al contraluz, [1.12] a [1.17] se afilan en la clave como si fueran ojivales y se inclinan a izquierda o derecha adquiriendo un aspecto asimétrico y orgánico.

La imagen reflejada en el cristal de la ventana en la imagen [1.15] (17) podría parecer, a primera vista, con algún retoque, que en realidad no es un reflejo, sino otro arco que está detrás del cristal. Es una imagen ambigua.

En [1.16] los arcos que aparecen en los extremos, cortados verticalmente por la mitad -mediante el traslape de un pilar en primer plano o por el propio límite de la imagen, a izquierda y derecha respectivamente- junto con los otros arcos que aparecen en el centro, completos, componen un ritmo muy dinámico, ya que los cuatro parecen diferentes, siendo de hecho iguales. Lo mismo ocurre en la imagen [1.17] en la que vemos un arco ojival en el centro, medio arco a la derecha y un arco asimétrico a la izquierda.



Img. 1. 13

1998 07 Arcos de la terraza 2, foto A. Salas.



Img. 1. 14

1998 07 Arcos de la terraza 4, foto A. Salas.



Img. 1. 15

1998 07 Arcos de la terraza 7, foto A. Salas.



En cuanto a las vistas exteriores, sólo quiero destacar brevemente dos cosas: por un lado, la cadencia de la línea que separa cielo y tierra, que va descendiendo de izquierda a derecha, desde la montaña a la llanura. Recordemos los primeros bocetos. Por otra parte, en la imagen [1.14] podemos ver, a la derecha, la llamada *Peña de los Enamorados*. Esta es una montaña que por tenerla en frente he dibujado muchas veces, y que por ser una montaña con aspecto de cara, y con una conocida leyenda, desprende muchas sugerencias.

Aparte de estas fotos, hay algunas más, en formato digital (que no se incluyen) para las que valdrían los mismos comentarios.

## DIBUJOS DE LA TERRAZA, VERANO DE 1998

Durante el verano de 1998 hice algunos bocetos, [1.18] a [1.27] en principio con la actitud receptiva de quien hace dibujos copiados o captados del natural, pero, a la vez, con la idea puesta en el proyecto. A lo largo de los mismos veremos una progresiva adaptación de las imágenes del natural con un esquema compositivo previo acorde con la idea de la sala en proyecto. O, dicho a la inversa: las ideas del conjunto que se fraguaron durante el invierno, de carácter reflexivo, se complementan con estas visiones de naturaleza más contemplativa y pendiente del detalle.

Pienso que el artista debe encontrar un equilibrio entre lo que inventa y lo que percibe, mediante un adecuado ajuste entre una actitud creativa, al mismo tiempo que receptiva. El verano es un momento que invita a la práctica de esta faceta receptiva. Abrir los ojos a la naturaleza que ahora se nos brinda generosa en luz y color y que el frío no nos obliga a encerrarnos en el estudio. En mi caso, además, en estas fechas, mes de julio, disfruto, y padezco, un tiempo de soledad que me permite dedicarme a pintar y hacer mis cosas con la tranquilidad que el invierno me niega por exceso de obligaciones. La casa se convierte toda ella en estudio y la terraza en una cómoda ventana con vistas a la naturaleza.

Estos dibujos responden, pues, por una parte, al instinto y al deseo de pintar y dibujar del natural, pero, al mismo tiempo, se acoplan, o lo intentan, al proyecto en el que estamos inmersos.

Veremos cómo los dibujos de esta serie, van evolucionando desde la visión más o menos fiel al modelo del natural, hasta aquellas composiciones en las que se percibe más claramente la interpretación desde el prisma de las necesidades del proyecto.



Img. 1. 16

1998 07 Arcos de la terraza 9,  
foto A. Salas.



Img. 1. 17

1998 07. Arcos de la terraza 10,  
foto A. Salas.



Img. 1. 18

1998 07. Vista desde la terraza.  
Tempera y pastel s/papel, 29,5 x  
42.

En el primer boceto de esta serie [1.18] **Vista desde la terraza**, ni siquiera aparecen los arcos. Es un sencillo paisaje sin más pretensiones que captar el luminoso ambiente lleno de contrastes que tengo delante. El color es el principal protagonista, frente al dibujo lineal de los bocetos vistos anteriormente. La actitud es completamente diferente.

En el segundo dibujo [1.19] **Vista desde la terraza** ya aparecen los arcos, enmarcando el paisaje, que servirán de nexo entre la realidad percibida por los sentidos y la idea concebida alrededor del proyecto, estructurado mediante arcos. Se establecen tres planos: los arcos, el primero, las casas y la masa vegetal, el segundo, y las montañas lejanas, el fondo.

El mayor peso de lo perceptivo frente a lo concebido se mantendrá en otros cuantos dibujos [1.20] **Caracola y girasoles en la terraza** y [1.21] **Hiedra**, aunque cada vez se irá viendo más clara la intención de supeditar e integrar estos estudios en una composición previamente concebida.

El dibujo [1.22] **Vista de la terraza con tres arcos**, construye un salto conceptual importante en cuanto a la composición de las paredes laterales de la supuesta cámara. El arco central, y el de la izquierda son reales, tal y como aparecen en el dibujo [1.20] copiados de la terraza, pero a estos se le agregan otros dos, inventados: el de la derecha, que aporta simetría a la composición, y el que aparece en primer plano, enmarcando el conjunto, que se corresponde con la idea planteada en los primeros bocetos, como el [1.2] o [1.8].

Esta imagen permite concebir una cámara rectangular en la que en cada pared aparece dibujado, formando un trampantojo, otro espacio de planta también rectangular, que se abre, a su vez, al espacio exterior, a través de otros tres arcos.

Esta estructura espacial se adapta bien al contenido simbólico que se pretende insinuar con relación al tiempo: son *cuatro* las estancias que aparecen rodeando a la central, las *cuatro estaciones*, y, además, cada una de ellas se abre al exterior mediante otros *tres arcos*, que se pueden relacionar con los *tres meses* que dura cada estación; doce meses en total para completar el ciclo anual. Por otra parte, ya hemos visto como el simbolismo del número doce es más amplio que la mera referencia a los meses del año.

Observemos también que los arcos laterales, siendo más o menos de medio punto, en la realidad, aparecen como apuntados por efecto de la perspectiva, siendo más intenso este efecto cuanto mayor es el efecto de contraluz respecto al fondo. Esta ambigüedad, igual-



Img. 1. 19

1998 07. Vista desde la terraza. Tempera. 29,5 x 42.



Img. 1. 20

1998 07. Caracola y girasoles en la terraza, tempera y pastel. 29,5 x 42.



Img. 1. 21

1998 07. Hiedra. Tempera y pastel s/cartón. 29,5 x 42.

mente observable en las fotografías vistas anteriormente está deliberadamente acentuada por el propio dibujo, ya que permite la convivencia de arcos de diferentes estilos, con cierta naturalidad. Este juego visual, encontrado en la propia imagen realista de las fotografías se adopta, por tanto, como elemento iconográfico, a tener en cuenta, por la potencial utilidad que pudiera tener.

Prestemos atención ahora a la partición del paisaje exterior en tres tramos y a la orientación de las ventanas laterales, enfrentadas entre sí. Parece como si cada tramo de paisaje se correspondiera con una diferente dirección de la mirada, agrupándose los tres en una vista panorámica de unos 90 grados. Este efecto podría servir para suavizar el tránsito de una pared a otra de la estancia principal, ya que se haría de forma más escalonada: de 30 en 30 grados en lugar de 90 en 90.

Esta mirada panorámica que, por otra parte, se corresponde con trabajos realizados con anterioridad al planteamiento de la tesis, como veremos más adelante, se entiende mejor en el siguiente dibujo [1. 23] **Vista de la terraza en forma de abanico**, de carácter más sintético y conclusivo que los anteriores.

Aquí podemos observar la curvatura del espacio, tanto al nivel del horizonte, como en el primer plano, en el que podemos comprobar que las jambas más externas de los arcos laterales forman el referido ángulo de casi 90°. El sector circular en el que se ha convertido el rectángulo, la zona entelada del abanico, da a entender que la mirada completa a nuestro alrededor se podría componer de cuatro sectores circulares similares. La convergencia de las varillas nos lleva, por su parte, al punto de vista del espectador.

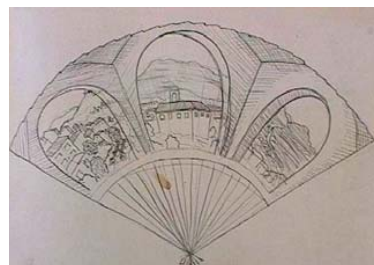
El dibujo [1.24] **Nocturno en la terraza** es un apunte del natural que puede considerarse como boceto de detalle de algunos de los dibujos anteriores. El nexo de unión con estos es el arranque del arco que aparece a la izquierda. La sombra arrojada del personaje solitario, espectador invisible de la escena, es una especie de autorretrato que narra el momento de soledad contemplativa que estaba viviendo en ese momento. Pero, a la vez, es una forma de incorporar algún elemento vivo a la escena, en la línea de los primeros bocetos, en los que aparecían diversos personajes. Idea no descartada todavía.

En esta misma línea está el dibujo [1.25] **Mujer con niño en brazos en una terraza con tres arcos**, en el que aparece una maternidad como protagonista de la escena, enmarcada en el entorno de la terraza, pero realizada de una forma mucho más sintética que en los trabajos anteriores, más naturalistas. Si compa-



Img. 1. 22

1998. 07. *Vista de la terraza con tres arcos. Tempera y pastel. 29,5 x 42.*



Img. 1. 23

1998. 07. *Vista desde la terraza con forma de abanico. Dibujo a lápiz y tinta. 29,5 x 42.*



ramos este dibujo con el anterior, por contraste, podríamos asumir que la primera escena es más compatible con una alegoría del invierno y con un periodo de la vida de serena madurez; mientras que esta escena se presta más a expresar un periodo primaveral en el que predomina la fecundidad reproductiva de la juventud, portadora de nuevas vidas.

El siguiente dibujo [1.26] **Mujer con niño en brazos sobre paisaje**, confirma esta afirmación, ya que incorpora esta misma escena maternal a un fondo de tupido follaje vegetal, con una caracola en primer plano, otro elemento vivo. Es un collage realizado a partir de elementos reciclados, sobrantes de los anteriores trabajos, sin más pretensiones.

En el dibujo [1.27] **Mujer y niño jugando a la pelota en la terraza**, se mezclan, por un lado, la visión de la terraza, convertida en salida al exterior mediante la eliminación de la baranda; con el recuerdo de mi mujer e hijo, ausentes de casa en ese periodo del verano. Es un dibujo nostálgico y alegórico a la vez. La mujer contempla absorta el paisaje del verano, pero no por ello indiferente del pequeño. El niño absorto, a su vez, en su juego de pelota, pero seguro, consciente de la proximidad de la madre. Y yo, por mi parte, absorto en mis dibujos, disfrutando de la soledad, pero con el vivo recuerdo de sus presencias.

La inclusión del efecto visual de los reflejos en los cristales es deliberada. Cada arco lateral parece estar en su sitio a primera vista, pero en realidad está en el lado contrario. Por lo tanto, parecen estar en un sitio cuando en realidad están en otro, tal y como le ocurre a los personajes.

## CUATRO SALAS LATERALES, DOCE ARCOS

Al final de verano quedaba más o menos consolidada la idea de que la cámara se estructuraría de la siguiente forma: cada una de las cuatro paredes laterales abriría un espacio virtual, en trampantojo a través de un arco en posición frontal, esto ya aparece en los primeros bocetos. Dentro de cada arco aparece una nueva estancia limitada por otro arco frontal al fondo y dos laterales que comunican, a su vez, visualmente, por detrás de las aristas verticales de la cámara principal. Desde la cámara central pueden verse, por lo tanto, doce arcos que se abren al exterior en todas direcciones formando una panorámica de 360°. Ver el dibujo desarrollable [1.28] a [1.30] de sep 98: *Las cuatro*



Img. 1. 24

1998 07. *Nocturno en la terraza*, carboncillo s/papel. 29,5 x 42.



Img. 1. 25

1998 07. *Mujer con niño en brazos en una terraza con tres arcos*. Mixta s/ papel. 29,5 x 42.

*estaciones*. El paisaje del fondo es continuo y va cambiando de orografía y colorido, representando el ciclo estacional: desde las cumbres nevadas del invierno, hasta las llanuras soleadas del verano, pasando por zonas de transición, que se corresponden con la primavera y el otoño.

Los arcos, por su parte, van cambiando de forma, adaptándose a la anchura de cada pared y al carácter de cada estación. Las paredes del *verano* e *invierno*, al ser las extremas, están más alejadas, por lo que las de la *primavera* y el *otoño* son más anchas, con amplios *arcos carpaneles*. El *verano*, por el contrario, tiene arcos de medio punto, como referencia al sol, y el *invierno* ojivales, como referencia a los arcos góticos que predominan en las regiones frías del norte de Europa.

También hay algunos detalles arquitectónicos que tratan de acompañar el sentido simbólico del escenario: dos escalones que suben, en la pared dedicada al *verano*, como queriendo acercarse al cielo, a la luz del sol, mientras que en la del *invierno* bajan como buscando el refugio de la tierra. Un solo escalón, que sube, o baja, en lugar de dos, da paso a las estancias de la *primavera* y el *otoño*. Las cubiertas de estas últimas, son similares, con una abertura cenital, pero con predominio de la curva en la *primavera* y de la recta en el *otoño*. El óculo cenital de la cámara del verano está rayado en sentido radial, como continuación de los rayos solares, mientras que en el invierno no hay óculo, como indicio de mayor necesidad de abrigo contra las inclemencias.

Por último, la iluminación y el color tratan de ir acordes con la estación: en la zona del *verano* hay un fuerte contraluz en tonos amarillos, mientras que en *invierno* predomina una suave penumbra en tonos fríos. *Primavera* y *otoño* tienen una luminosidad intermedia, mientras que los coloridos van desde los tonos verdes en la primavera hasta los terrosos en otoño.

Pero en este diseño que aparece representado en el dibujo desplegable, al estar centrado en conseguir la máxima continuidad de la visión panorámica, se omiten dos problemas. El primero es el acceso de personas al recinto, si se insertan puertas tal y como aparecen en los primeros bocetos, esta continuidad queda en parte comprometida. El segundo problema es que la escasa separación entre las paredes opuestas de la cámara, hacen que la distancia máxima desde el posible espectador a cada uno de los murales sea muy pequeña, salvo que nos planteáramos un proyecto a una escala gigantesca, algo difícil de llevar a cabo, si optamos por una estructura desmontable y portátil. Por tanto, aun-



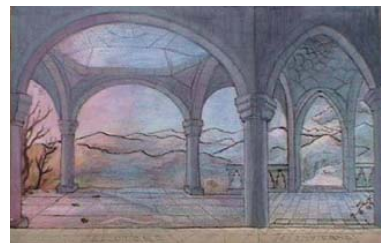
Img. 1. 26

1997 07. *Mujer con niño en brazos sobre paisaje*. Mixta s/papel. 29,5 x 42.



Img. 1. 27

1998 08. *Mujer y niño jugando a la pelota en la terraza*. Acuarela, pastel y tinta s/papel 30 x 23



Ímg. 1. 28

1998 07. *Las cuatro estaciones: otoño e invierno*, acuarela y tinta. 46,5 x 26,5

que hemos avanzado algo en cuanto a la composición de los murales, tenemos que volver a replantearnos el problema de la composición del conjunto y sus dimensiones.

### **Una habitación con cuadros [1.31]**

En este dibujo se plantea una sencilla solución que consiste en el formato tradicional de cuadros colgados de la pared, descartando la estructura desmontable, pudiendo convertir cualquier sala más o menos rectangular y de cierta amplitud en *la cámara*. Se renunciaría, por tanto, a la continuidad panorámica en favor de una solución meramente práctica. Es una opción, aunque por ahora no quedará nada decidido al respecto.

Al margen de esto, que queda pendiente, como se sugiere con la puerta de acceso que aparece a la izquierda -que en realidad es un cuadro sobre un caballete- en el dibujo puede verse un avance en cuanto a las diferentes concepciones de cada cuadro. Al parentesco entre ellos, por simetría y repetición de la estructura compositiva, se van agregando elementos diferenciadores, que se pueden agrupar en tres categorías: elementos arquitectónicos, paisajísticos y de personajes.

Los detalles arquitectónicos son los que de momento expresan una mayor diferenciación, especialmente los arcos. La combinación de arcos diferentes ya se planteaba desde los primeros bocetos, pero referida únicamente a los que enmarcan cada mural. Ahora, a partir del dibujo desarrollable anterior, se hace hincapié en los arcos internos de cada paño, que se abren al exterior; y este dibujo da un paso más en ese sentido.

En cuanto a componentes del paisaje, aparecen nuevamente elementos insinuados en los primeros dibujos: el *sol*, con líneas radiales en el cuadro de la izquierda, en contraposición con la *luna*, con líneas concéntricas, en el de la derecha. También reaparecen en estos nuevos escenarios los personajes de los primeros bocetos, ver [1.4] que aunque solo están insinuados con manchas difusas, aportan elementos vivos a la composición.

Finalmente, podemos observar que se mantienen las referencias simbólicas ligadas a distintas culturas, de las que hablaremos más tarde. La más evidente es la referencia al *patio-jardín musulmán*, con la mítica *Fuente de los Cuatro Ríos*.

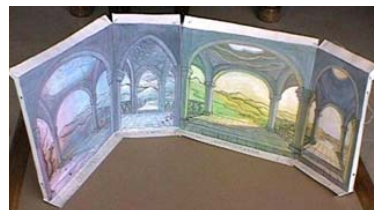
### **Cuadros de formatos irregulares sobre una pared [1.32]**

Es un boceto que presenta otra posible solución pa-



Img. 1. 29

1998 07. *Las cuatro estaciones: primavera y verano, acuarela y tinta. 46,5 x 26,5.*



Img. 1. 30

1998 07. *Las cuatro estaciones, desplegable, acuarela y tinta s/papel, 46,5 x 26,5 x 2 piezas.*



Img. 1. 31

1998 09 03. *A modo de exposición, lápices s/papel de esbozos 29,5 x 40.*



ra armonizar el espacio real, la sala de exposiciones, con el virtual, que se plantea en los dibujos. Consiste en descomponer cada uno de los murales en varias partes. Cada parte se corresponde con uno de los vanos que se abren al exterior, como si los recortáramos y prescindieramos de las estructuras arquitectónicas que los enmarcan sustituyéndolas por los espacios vacíos, de pared, de la supuesta sala de exposiciones. Estos espacios vacíos pasarían a formar parte de la obra, ocasionalmente. En el dibujo aparece uno de los murales, dividido en tres partes, más una cuarta, un pequeño triángulo. En los extremos se pueden ver dos puertas, diferentes, que representan dos posibles entradas *reales* a la sala.

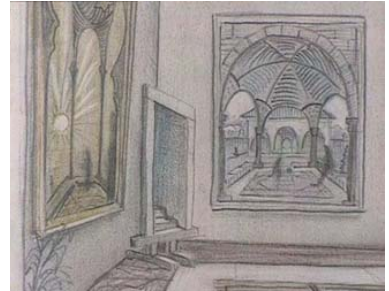
Hasta la fecha, resumiendo, se plantean varias posibilidades de materialización del proyecto: desde los tradicionales cuadros murales colgados de las paredes, a la descomposición de los mismos en varios trozos irregulares, pasando por la construcción de una estructura tridimensional, escenográfica, desmontable y transportable.

## CONVENIO DE COLABORACIÓN CON EL AYUNTAMIENTO DE ARCHIDONA Y PROYECTO TOLDO

Tiempo atrás, varios artistas relacionados de alguna manera con el pueblo de Archidona (nativos o residentes) establecimos un acuerdo de colaboración con el Ayuntamiento de la localidad en el que se establecía que éste nos cedería temporalmente una nave industrial para usar como estudio de arte a los artistas firmantes. A cambio, los componentes del grupo nos comprometíamos a realizar donaciones periódicas de obras nuestras al municipio y/o a colaborar en proyectos culturales.

Al parecer, el Ayuntamiento quería acometer el proyecto de una cubierta no permanente, a base de toldos, pero hecha a medida, de la plaza. Esta cubierta se utilizaría en determinadas ocasiones, como fiestas o eventos culturales, como protección ante las inclemencias del clima. Este proyecto pondría el broche final a la reciente restauración de esta emblemática plaza, evitando al Ayuntamiento tener que alquilar periódicamente toldos, que por sus medidas estándar, rectangulares, difícilmente armonizaban con la forma octogonal de la plaza. Así que la finalidad del proyecto era, por una parte, estética y, por otra, económica.

Fue el doctor Jesús Martínez, mi director de tesis y componente del grupo de artistas, quien me informó de

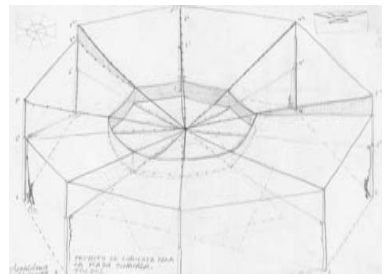


Detalle de 1.31.



Img. 1. 32

1998. Cuadros de formatos irregulares sobre una pared, tinta s/papel 48 x 10.



Img. 1. 33

1998 09 22. Proyecto toldo Plaza Ochavada, perspectiva. Lápis s/papel, 29,5 x 40.

este proyecto, que estuvimos comentando en diversas ocasiones. Había dos cuestiones previas: la primera, en que nosotros podríamos proponer una estructura determinada, pero que era necesario que un ingeniero o arquitecto realizara los oportunos cálculos de resistencias de la estructura, por imperativos legales, y por seguridad. La segunda cuestión era que, puesto que la plaza era un monumento histórico, las fachadas de los edificios eran intocables. La solución pasaba por la instalación de una serie de postes anclados en el suelo. La cuestión sería ahora cuántos postes, dónde situarlos, de qué dimensiones y materiales, etc.

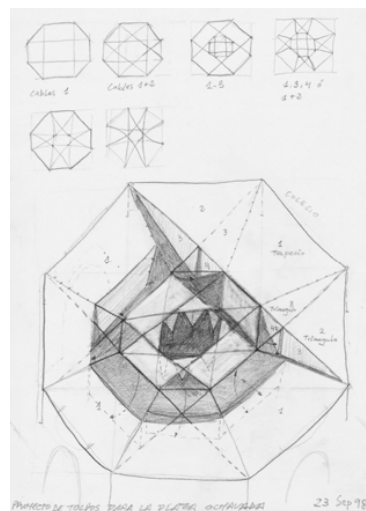
Soy bastante proclive a entusiasmarme con este tipo de proyectos y, además, advertí puntos en común con mi proyecto de *La cámara del tiempo*. Así que durante los meses de septiembre y octubre de 1998 realicé una serie de bocetos por mi cuenta, después de las conversaciones con el profesor Martínez, sobre las posibilidades de cubierta, de la mencionada plaza.

### Dibujos de los toldos para la Plaza Ochavada

En los primeros dibujos se baraja la posibilidad de ocho postes, con la misma altura que las fachadas circundantes, para que no se tapara la visión completa de las mismas desde la plaza, cuando estuvieran los toldos desplegados. Estarían situados en las diagonales formadas por cada pareja de esquinas opuestas del octógono, cerca de sus extremos (pero no demasiado, unos 2 metros) que serían las ocho esquinas de la plaza. Los postes formarían un octógono semejante al de la plaza<sup>15</sup>. Esta estructura permite establecer dos espacios diferenciados: uno interior, dentro del octógono formado por los postes, y un pasillo periférico, de alrededor de 2 m de ancho, situado entre los dos octógonos. Este espacio circundante podría utilizarse como zona de paso para no interrumpir posibles eventos en la plaza (actuaciones, fiestas, mercadillos, etc.). Ambos espacios podrían, incluso, separarse ocasionalmente, vallando el octógono interior, utilizando los postes como apoyos.

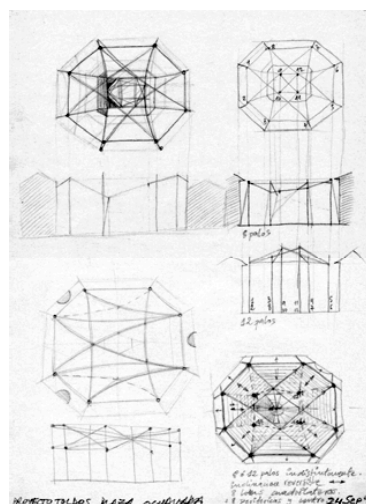
En cuanto al cableado, en el primer dibujo [1. 33] se plantean 4 parejas de cabos a lo largo de los 4 diámetros que definen las 8 esquinas, pasando todos por el centro, con una inclinación descendente hacia el mismo.

En el segundo dibujo y siguientes [1.34] a [1.37] se plantea otra estructura basada en el polígono estrellado de ocho vértices unidos de tres en tres, con distintas



Img. 1. 34

1998 09 22. Proyecto toldo para la Plaza Ochavada, perspectiva militar y varios esquemas de planta. Lápiz s/papel. 29,7 x 40.



Img. 1. 35

1998 09 24. Proyecto de toldo para Plaza Ochavada, varias opciones en planta y alzado. Lápiz s/papel. 29,7 x 40.

<sup>15</sup> El término semejante se utiliza en el sentido que tiene en geometría. El centro de semejanza en este caso estaría en el centro de la plaza.



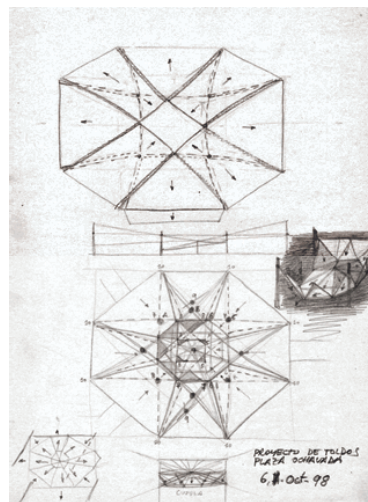
variaciones. Básicamente se trata de dos parejas de cables paralelos, perpendiculares entre sí, que forman en el centro dos cuadrados girados uno sobre otro. Esta estructura da mucho más juego tanto en planta como en alzado, que la del dibujo anterior. Estableciendo las cotas de los distintos anclajes, se determinan, asimismo, las inclinaciones de los cables, y éstos, a su vez, las pendientes de los planos, es decir, la evacuación del agua de lluvia.

Sería necesario estudiar si la distancia entre los cables diametralmente opuestos pudiera resultar excesiva, y potencialmente peligrosa, teniendo en cuenta las dimensiones de la plaza, a pesar de los 2 metros de reducción por esquina. Para prever este posible problema, en intersecciones de los cables, cercanas al centro, se añaden otros postes: dos, cuatro u ocho, son posibles soluciones que se barajan. En ninguno de los bocetos se plantea la posibilidad de un único poste central, pues me pareció, en todo momento, que este espacio debería quedar exento.

Hasta el dibujo [1.36] son esbozos a mano, mientras que el dibujo [1.37] es ya un boceto a escala, realizado a partir de los planos de la plaza. Está algo deteriorado por su posterior manipulación como plantilla. Sobre el plano se puede constatar que el octógono no es totalmente regular. Esto dificulta el diseño, si se quiere transmitir cierta simetría, al menos aparente. Además, la plaza tiene tres accesos, en vez de cuatro; las fachadas son diferentes en cuanto a composición, importancia y altura; el pavimento no es llano sino inclinado; hay una fuente, a ras del suelo, que ni está en el centro, ni en un lateral; y, finalmente, hay una zona, delante de una de las fachadas, que es la que se usa habitualmente para la instalación de escenarios cuando hay actuaciones. Todos estos detalles había que tenerlos en cuenta. En el dibujo, en resumen, se plantea un diseño parcialmente abierto a varias posibilidades, que se estudian con más detalle en una maqueta tridimensional.

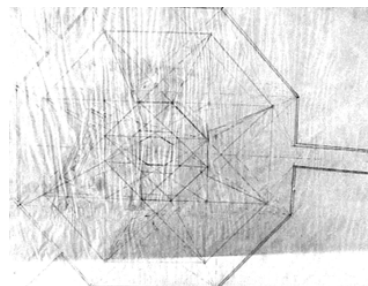
### **Maqueta de toldos para la Plaza Ochavada**

La maqueta de la cubierta, de [1.38] a [1.42] realizada sobre un recortable de la plaza que se comercializaba en el pueblo, no tenía un carácter expositivo (es decir: dar a conocer un proyecto ya terminado) sino experimental: para ver en tres dimensiones el resultado de los diseños concebidos en los dibujos. Por eso no está totalmente terminada y tiene, además, ese aspecto algo rústico. A pesar de todo, se contactó con una empresa especializada en construcciones de este tipo,



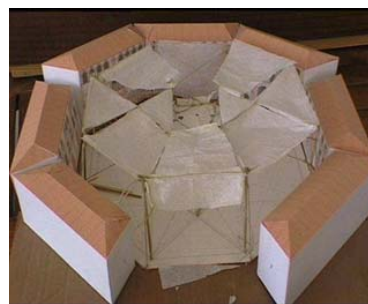
Img. 1. 36

1998 10 06. Proyecto de toldo para Plaza Ochavada, dos opciones en planta y alzado. Lápiz s/papel, 29,7 x 40.



Img. 1. 37

1998 10 07. Proyecto de toldo para la Plaza Ochavada, boceto a escala s/papel vegetal, 70 x 50.



Img. 1. 38

1998 10 08. Maqueta de toldo para Plaza Ochavada. 70 x70 x15. Caña, cuerda y papel, vista superior.

que se interesó por la maqueta para analizar las posibilidades de ejecución del proyecto, y se la llevaron. El tiempo pasó y ni el Ayuntamiento, ni la empresa dieron muestras de interés. El proyecto fue cayendo en el olvido.

Yo, mientras tanto, ya metido en la divertida actividad de recortar y pegar, empecé a realizar algunas maquetas de mi propio proyecto de *La Cámara del Tiempo*, que veremos a continuación. Estos trabajos de *bricolaje* los realizaba en casa, por la noche, como cuestiones marginales. Mientras tanto, en mi estudio, simultáneamente, por las tardes, fui haciendo otras cosas, como la colección de pinturas denominada *Serie Esferas*, que veremos más adelante.

## MAQUETAS DE LA CÁMARA, DE CARTÓN

### **Maqueta 1 [1.43] a [1.46]**

Ya inmerso en trabajos tridimensionales y en el estado que estaban los diseños para la Cámara del Tiempo, el siguiente paso consistía en hacer un primer ensayo tridimensional, a partir del desarrollo en cartón de la supuesta estancia [1. 43].

Se toma como punto de partida la planta rectangular del suelo, sobre la que se retoma el concepto de composición mediante una división modular. La idea de diseñar el suelo, ya se planteaba en los primeros dibujos [1.2] a [1.4] y de nuevo en [1.31]. Básicamente se establece un rectángulo central convertido en un pequeño estanque -por eso aparece hundido- cuyos lados prolongados, acompañados de otras líneas, modulan toda la superficie del suelo. Se supone que cada una de las "losas" que rodean al estanque se podrían "construir" de distintos materiales como "mármoles" de distintos colores, acordes con el cromatismo de los diferentes murales y, a su vez, con las distintas estaciones.

En los cuatro lados aparecen las cuatro paredes, abatidas, para ser levantadas y pegadas entre sí, con los cuatro arcos principales, ligeramente diferentes entre ellos. En el dibujo pueden observarse, además, abocetadas a lápiz, las estancias laterales virtuales. Hay que decir en este punto, que estamos trabajando manualmente con unas formas que a nivel conceptual ya están en parte superadas. La mente va normalmente más rápida que la mano. Por eso hay que referirse de nuevo a una maqueta experimental, no definitiva.

Lo novedoso de este trabajo, probablemente, sea el intento de materializar un techo, coronado por una especie de bóveda, no imaginaria, como aparece en el dibujo [1.3], sino realizable mediante algún tipo de bri-



Img. 1. 39

1998 10 08. Maqueta de todo para Plaza Ochavada 70 x70 x15. Caña cuerda y papel. Vista del escenario a través de un arco.



Img. 1. 40

1998 10 08. Maqueta de todo para Plaza Ochavada, 70 x70 x15. Caña cuerda y papel. Vista interior, lateral izquierdo con escenario al fondo.



Img. 1. 41

1998 10 08. Maqueta de todo para Plaza Ochavada, 70 x70 x15. Caña cuerda y papel. Vista interior frontal.

colaje. Esta se origina a través de cuatro planos horizontales superpuestos a distintos niveles, con polígonos inscritos de doce y seis lados, de tamaño decreciente hacia arriba, y con cortes diametrales que generan pestañas triangulares [1.45]. Estas pestañas sirven para conectar planos adyacentes y dejan, a su vez, un hueco en forma de embudo, que comunica el interior de la sala con el exterior a modo de óculo. Lo curioso de estos planos, horizontales, es que se obtienen por prolongación de los planos laterales, verticales, doblados a distinta altura. Esta estructura, que me pareció interesante, no se aprecia bien una vez montada; por eso, más adelante, realicé un dibujo de carácter más libre, en el que se entiende mejor [1.47]. Está concebido como boceto para una escultura de algún tipo de chapa.

Volviendo al desarrollo [1.43] y [1.44], al recortar los cuatro arcos laterales, como vanos que eran, con objeto de hacer visible el interior de la sala, no quise eliminarlos del todo. Así que los doblé —en vez de cortarlos— por la línea de tierra, dejando los planos interiores de los arcos, abatidos en horizontal, como si fueran parte del suelo de las cámaras laterales [1.45]. Y así se quedaron, hasta que años después, en un periodo de restauración de trabajos antiguos, le añadí algunos elementos cerámicos, sacados de una maqueta de juguete de mis hijos, y una base de cartón, para mejorar su consistencia [1.46].

Este primer boceto tridimensional, realizado a escuadra y cartabón, y aceptablemente limpio, ya en su momento me pareció frío y soso. Por eso, se quedó tal cual durante tanto tiempo. Pero desencadenó la realización de otras cuantas maquetas de cartón, que pese a estar hechas más chapucadamente, me parecieron más frescas e interesantes [1.49] a [1.61]. A ellas nos referiremos en las próximas líneas. Pero antes, por seguir un orden cronológico, comentaremos otro dibujo.

### **Estudio de arcos y fuentes con planta y cuatro perspectivas abatidas [1.48]**

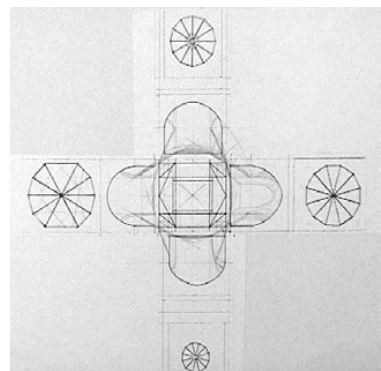
Aquí podemos ver de nuevo la estructura de cinco salas, que empieza a repetirse como una forma recurrente, debido a que empieza a estar asumida como estructura principal del proyecto, a falta de ir introduciendo diferentes detalles en cada uno de los elementos que la constituyen. De este dibujo en concreto cabe destacar algunos detalles:

En primer lugar, el rectángulo central presenta una modulación a su alrededor de tipo fractal. Es decir, consistente en una transformación repetitiva y progresiva de sus elementos, en este caso, líneas y planos.



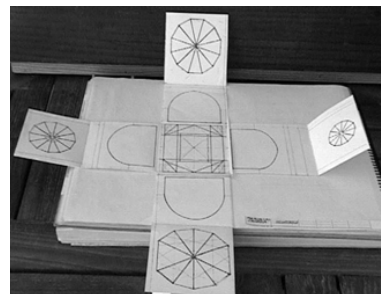
Img. 1. 42

1998 10 08. Maqueta de toldo para Plaza Ochavada 70 x70 x15 aprox. Caña cuerda y papel. Vista interior lateral derecho



Img. 1. 43

1998 10 09. Maqueta 1 en proceso: desarrollo recortable de la cámara, fotocopia retocada a lápiz y pegada en cartulina de 50 x 50.



Img. 1. 44

1998 10 10. Maqueta 1 en proceso. Desarrollo recortable de la cámara, en cartulina, fotocopia retocada y plegada.

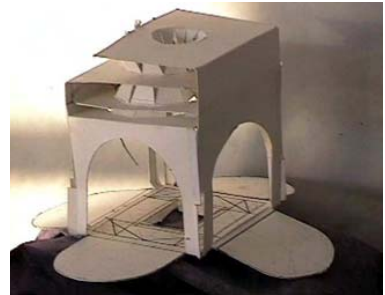


Observemos que al rectángulo central, el supuesto bordillo del estanque, le acompaña otro rectángulo semejante de mayor tamaño, de forma que entre éste y las prolongaciones de los lados del anterior, se forman en las esquinas cuatro cuadrados. A su vez, a este segundo rectángulo le sigue otro mayor, el tercero, que con las prolongaciones de los lados del segundo, forma otros cuatro cuadrados en las esquinas, en este caso, más pequeños que los anteriores; y así sucesivamente hasta cuatro veces, aunque teóricamente podría realizarse hasta el infinito, tal y como ocurre en la geometría fractal. Entre una transformación o interacción y la siguiente se pueden establecer distintos parámetros. En este caso, por ejemplo, las dimensiones de los lados de los cuadrados que se van formando en las esquinas van decreciendo en proporción  $1/2$ , aproximadamente, claro está, pues se trata de un boceto. Todo este grupo de transformaciones se desarrolla hasta un límite, consistente en un rectángulo mayor, a partir del cual hay una zona en blanco que llega hasta las paredes laterales de la sala central. Hasta este límite llegan las prolongaciones de los lados de todos los rectángulos, partiendo el plano en una serie de formas cuadradas y rectangulares, con unas determinadas razones de proporcionalidad.

Estas formas tienen su réplica tridimensional, como veremos más adelante. En este caso, por ejemplo, se podrían establecer una serie de cotas progresivamente mayores para cada uno de los rectángulos, de tal manera que se formaría una pirámide escalonada.

En cuanto a las cuatro paredes laterales de la estancia, como ya va siendo habitual, aparecen supuestamente comunicadas mediante arcos, a otras cuatro salas contiguas. Cada una de éstas contiene, a su vez, otros tres arcos, de los cuales, el central se abre claramente al espacio del fondo. Pero los laterales, dado que solo se ve una de sus jambas, a veces parecen abrirse al espacio del fondo, como el de la parte superior derecha de la imagen; y a veces, como en el caso del de arriba, a la izquierda, parecen abrirse a otras salas adyacentes. Entre una y otra percepción solo hay una pequeña variación en la curvatura de la parte visible de los mencionados arcos. Existe, por tanto, la posibilidad de jugar con algunas ambigüedades perceptivas que pueden aportar cierto misterio a la concepción del espacio.

A parte de esto, en cada una de las salas laterales se puede ver una fuentejilla. Este elemento que aparece repetido en cada sala, a la vez que diferenciado, en cuanto a forma y emplazamiento, dentro o fuera de las



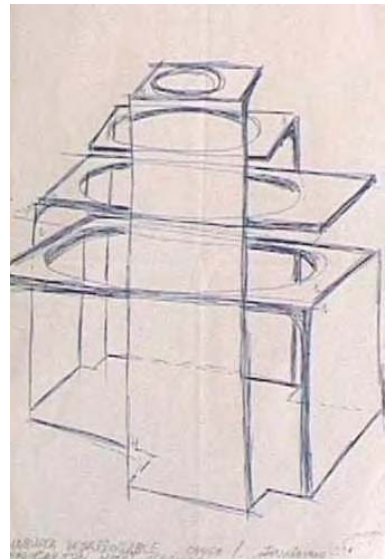
Img. 1. 45

1998 10 10. Maqueta 1 en proceso: desarrollo en cartulina ya pegado. .



Img. 1. 46

1998 10 10. Maqueta 1, en proceso: desarrollo montado con pequeñas piezas cerámicas pegadas.



Img. 1. 47

1998. Boceto para escultura de chapa. Bolígrafo s/papel, 21 x 29,5.

salas contiguas, es la primera vez que aparece. También el espacio exterior que se abre tras los arcos experimenta diferentes soluciones: desde el que se abre directamente al vacío, a la derecha; hasta el de la izquierda, que se abre a un espacio pautado mediante líneas cada vez más juntas por efecto de la distancia, hasta el infinito, en la línea del horizonte. Arriba y abajo, se utilizan soluciones intermedias.

Este dibujo, realizado en casa, entre maqueta y maqueta, conecta como veremos a continuación, con los trabajos que se estaban realizando por las tardes en el estudio: la *Serie Esferas*, que comentaremos en las próximas páginas.

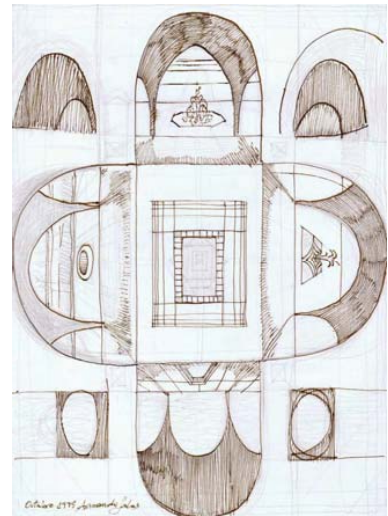
### **Maquetas 2 y 3, de cartón ondulado**

Tras acabar la maqueta comentada anteriormente, y no del todo satisfecho con los resultados, realicé otros dos, aprovechando dos cajas de cartón ondulado. Estas contienen los mismos elementos que la anterior, y algunos más [1.49] a [1.52]. Pero el proceso de realización fue mucho más directo e intuitivo, partiendo de trazos esbozados a mano directamente sobre los soportes, y utilizando, incluso, algunos pliegues de las cajas. El acabado, por tanto, es más descuidado, pero también más fresco, al aportar un toque orgánico, a la frialdad y rigidez geométrica de la primera maqueta, dibujada a escuadra y cartabón. Además, aporta a las formas cierto aspecto de construcción en ruinas, lo que aún me pareció más interesante, por su concordancia con la iconografía romántica que empezaba a interesarme cada vez más y su consecuente relación con el concepto del *tiempo*.

Tanto es así que me planteé para sucesivos trabajos, buscar deliberadamente ese aspecto ruinoso y ese diálogo entre lo geométrico y lo orgánico, referidos específicamente a las formas arquitectónicas (aparte de otros elementos orgánicos como los personajes).

Entre los nuevos elementos que presentan las formas, con relación a la primera maqueta, se pueden observar pequeños vanos de diferentes formas, que acompañan a los arcos principales. Estos agujeros, que ya se apuntaban en algunos dibujos anteriores, responden aquí a un intento de dar mayor transparencia al conjunto, tanto desde fuera hacia el interior, mostrando detalles de su estructura interna; como desde el interior hacia fuera, desde el supuesto de que se tratara de una verdadera arquitectura. Para causar la sensación de arquitectura a escala humana, se incorpora, además, la silueta de un personaje en su interior.

Estas dos maquetas casi gemelas, a diferencia de



Img. 1. 48

1998 10 11. Estudio de arcos y fuentes con planta y cuatro perspectivas abatidas, tinta s/papel 21 x 29,5.



Img. 1. 49

1998. Estudio para Cámara del tiempo. Maqueta (2) de cartón ondulado. 30 x 30 x 30, aprox.

su tamaño, una vez terminadas, me permitieron iniciar un juego de simetrías, inspirado en los supuestos reflejos del estanque central. Al igual que ocurre en la Sala de los Abencerrajes de La Alhambra, en la que podemos observar un pequeño estanque central en el que se refleja la cúpula y paredes de la sala, y la imagen invertida de los visitantes; yo me imaginé un espacio virtual consistente en la misma sala, con el mismo personaje, reflejada en el pequeño estanque. Lástima que esto no se me hubiera ocurrido antes, para haber realizado las dos maquetas del mismo tamaño, con lo que la apariencia de imagen especular habría estado más lograda. Sin embargo, tal vez sea precisamente esta asimetría, dentro de la simetría, la que aporte algo más de misterio a la pieza...

La diferencia entre una imagen reflejada en el estanque de una sala de verdad, como en el caso de La Alhambra, y esta maqueta, es que en este caso, la imagen reflejada es también real, aunque sea de cartón, no virtual. Sin embargo, la imagen invertida del personaje y la simetría de los elementos arquitectónicos nos hacen pensar, por otra parte, que se trata de un reflejo. Esta percepción ambivalente es probablemente la mayor aportación de estas formas al proyecto en ese momento, ya que abre una ventana, supuestamente de agua, desde nuestra cámara hacia el mundo subterráneo de abajo, la única dirección que le faltaba tras haberse abierto hacia los puntos cardinales y hacia arriba.

Las dos maquetas, tras manipularlas en torno a este juego de simetrías y asimetrías, quedaron tal como aparece una de ellas en la foto [1.49] tomada en 1998, es decir, sin llegar a pegarlas definitivamente. Años más tarde las rescaté y retomando la idea de unir las, las ensamblé con alambres. Las fotos siguientes, aunque son muy posteriores, responden, por tanto, a la idea original, por lo que se incluyen aquí. Tras el ensamblaje, ya en 2007, las consolidé con colas y empastes y las patiné imitando bronce, pero por respetar la cronología, estos detalles se comentarán más adelante.

#### **Maqueta 4ª [1.53] a [1.55]**

Ya metido en el mundo de la tijera, a estas maquetas les siguieron otras. La siguiente, la 4ª, está realizada de forma similar a las dos anteriores, es decir, de una forma muy libre y desenfadada, y con el mismo material: cartón ondulado, en este caso, con retales. El aspecto lúdico y ruinoso es aún más acusado. A diferencia de las anteriores piezas, en las que el plano del suelo era el centro del desarrollo desplegado, en este



Img. 1. 50

*1998. Estudio para Cámara del tiempo, dos maquetas de cartón ondulado (2 y 3) unidas para dar sensación de reflejo (reforzada con alambre en 2007 07).*



caso, el desarrollo parte del techo, del que surgen las paredes por pliegues. El suelo es un añadido posterior.

Cada pared está resuelta de manera diferente. Dos de ellas, enfrentadas, son prácticamente inexistentes, salvo la parte superior. Las otras dos contienen, cada una, una composición con tres arcos, tal y como aparecían en los dibujos inspirados en la terraza. Pero mientras que en una pared los tres arcos solo están dibujados, en la otra, el arco central, también aparece recortado dejando un hueco. Junto a los dos arcos laterales dibujados en cada fachada hay unos vanos recortados (alargados y curvados por arriba) que no coinciden con los vanos dibujados, sino con zonas supuestamente macizas. Es decir, mientras que algunas zonas aparentemente huecas están sin recortar, formando un trampantojo; otras zonas, teóricamente macizas, aparecen recortadas. Es una doble paradoja.

#### **Maqueta 5 [1.56] a [1.61]**

Tan chapuceras eran estas dos maquetas, anteriores (3 y 4) antes de ser consolidadas, que me propuse realizar otra con material algo mejor y un poco más cuidada. En ésta se puede observar una vuelta al orden geométrico, aunque ya sin la rigidez de la primera.

Las proporciones de esta nueva maqueta responden más a la idea de patio o plaza que a la de una habitación, ya que las cotas de las paredes son más pequeñas en relación a las dimensiones de la planta. Se aborda de nuevo la necesidad de acceso al interior, en este caso a través de ocho semi-arcos apuntados que forman cuatro parejas en las esquinas; en definitiva, cuatro arcos completos divididos por un parteluz, una idea que, como tal, no es nueva, ya aparecía en el relato del inicio y en los primeros bocetos.

Una vez dibujado el desarrollo, más o menos, fui cortando poco a poco, eliminando huecos y probando posibilidades mediante los dobleces. Entonces me di cuenta de que si no eliminaba la prolongación de las fachadas más largas, supuestamente sobrantes para el desarrollo del rectángulo, éstas podían servir, uniéndolas de dos en dos, con una cuerda tensa, o alambre, para mantener la estructura en pie sin necesidad de más pliegues ni pegamentos. A la sazón decidí no cortarlas, que para eso siempre hay tiempo, pensé; y utilizarlas para mantener la figura de la forma descrita como puede verse en las fotografías [1.57] a [1.61]. Puse en cada extremo una cuerda de diferente longitud para ver como quedaba de una y otra manera. El resultado, que además tiene aspecto de barco, me pareció interesante y así se quedó.



Img. 1. 51

*1998. Estudio para Cámara del tiempo, dos maquetas de cartón ondulado (2 y 3) unidas para dar sensación de reflejo (reforzada con alambre en 2007 07).*



Img. 1. 52

*1998 Efecto de las maquetas (2-3) sobre la hierba (foto 2007 07).*

Hay que destacar varios hallazgos. Por una parte, los semi-arcos abiertos, no dan al mismo sitio, sino a zonas diferentes: cuatro de ellos, saliendo de la cámara, van directamente al exterior, mientras que los otros cuatro dan paso a esas antesalas de los extremos -a proa y popa- con salida por las aberturas donde están las cuerdas. Se forma, por tanto, una estructura con un germen laberíntico interesante desde los puntos de vista simbólico y lúdico a la vez.

Otro hallazgo es que al estar la estructura sujeta mediante la tensión de las cuerdas, las fachadas se curvan ligeramente rompiendo el hieratismo de las rectas, y aportando dinamismo.

Desde la zona central de la cámara, además, no se ve el exterior por ninguna de las salidas, sino muro. Esto permite dar más aislamiento e intimidad al visitante y continuar la idea de trampantojo de forma ininterrumpida en un recorrido visual panorámico de 360°, desde el interior.

Se mantiene, por otra parte, la idea de estanque central, que se ha completado con un espejo, reforzando la idea de imagen reflejada en el agua.

En cuanto al diseño de las fachadas se prueba con dos versiones: las dos fachadas cortas contienen tres arcos centrales, y dos semi-arcos, y las dos fachadas largas, un solo arco central y los dos semi-arcos.

Como colofón añadí una especie de cubierta con varios vanos elípticos y semi-elípticos que dejan testimonio de que pese a que, por una parte, estaba barajando la posibilidad de eliminar las cubiertas con objeto de hacer más realista el proyecto; por otra, me resistía a renunciar por completo a dicho elemento, al menos, en relación con las pequeñas maquetas. La cubierta es, por tanto, un añadido desmontable.

En la última foto podemos ver la maqueta visitada por una serie de pequeños personajes que aportan la escala.

## PINTURAS SERIE ESFERAS, 1998-1999

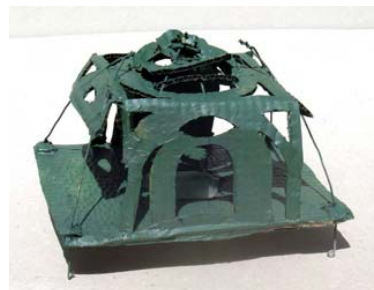
Durante el curso 1998 1999, entre el otoño y la primavera, estuve trabajando simultáneamente en dos series diferentes de trabajos, una en el estudio y otra en casa. En casa los trabajos que acabamos de mencionar, incluidos los dibujos y maquetas de cartón. En el estudio trabajaba, mientras tanto, en una serie de oleos sobre papel que tenía empezada desde hacía tiempo, antes del planteamiento de la tesis, y que no quería dejar sin terminar [1.62] a [1.71].

La serie se inició pintando sobre una treintena de



Img. 1. 53

1998. Maqueta 4ª, en construcción. Cartón ondulado.

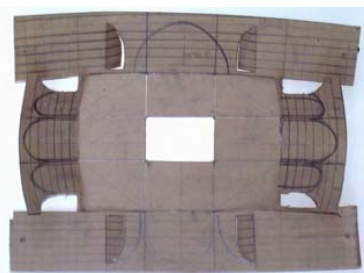


Img. 1. 54



Img. 1. 55

1998-2007. (retocada en 2007 07). Maqueta 4, en construcción, ya pintada.



Img. 1. 56

Maqueta 5, en proceso. Cartón prensado gris, recortado y sin plegar.



papeles, grandes círculos (el máximo que admitía el formato) centrados sobre el rectángulo y coloreados al óleo, a modo de primera mancha, aunque con bastante pasta en algunos casos, e incluso a espátula. Cada papel tenía el círculo coloreado de forma diferente: en un solo tono, en varios tonos, con degradados en sentido concéntrico o en sentido diametral, etc. Tras su secado, iba trabajando uno a uno cada papel. La idea principal era pintar estos formatos como de visiones panorámicas, sobre horizontes circulares sin principio ni fin, a veces cóncavos, con el cielo en el centro y una fina franja de tierra alrededor [1.62], [1.63], [1.69], etc.; a veces convexos, con la esfera-tierra en el centro, rodeada por un anillo de cielo [1.64] y [1.65] [1.70], etc. En otros casos, se adoptaba una solución mixta que incluía ambos casos [1.66] así como tratamientos específicos [1.67], [1.68], etc.

Estos cuadros están relacionados, por otra parte, con trabajos míos anteriores, elaborados con series fotográficas de barridos panorámicos, montadas posteriormente de forma que se adaptasen al plano del papel sin dejar de respetar la continuidad de la línea del horizonte circundante, y acomodando después el resto de las fotos de la forma más coherente posible. De estos fotomontajes también los hay en versiones cóncavas y convexas, así como en otras composiciones más peculiares, que se adaptan a la escena concreta.

Durante algún tiempo estuve terminando algunos de estos cuadros, en el estudio, ya que todavía tenía archivadas algunas de estas primeras manchas, pendientes de terminarlas. Al principio, sobre la idea de los horizontes circulares, con diversas variables; y tras un tiempo, planteada ya la tesis, superponiendo a estos horizontes, estructuras arquitectónicas que se me iban ocurriendo en relación con la Cámara del Tiempo: [1.69] a [1.71]. De esta forma evitaba dejar trabajos sin terminar, algo que no me gusta, al tiempo que los iba reutilizando para el nuevo proyecto. A todos estos trabajos los denominé *Serie esferas*; distinguiendo entre las que tienen estructuras arquitectónicas superpuestas de las que no la tienen.

Dejando fuera de este estudio las esferas que se terminaron antes del planteamiento de la tesis, salvo algunas que se incluyen como enlace con obras anteriores, comentaremos las que coinciden cronológicamente con los primeros bocetos de la Cámara del Tiempo.

### ***Esfera cóncava con ocaso [1.62]***

Es del tipo cóncava, y la terminé rellenando el es-



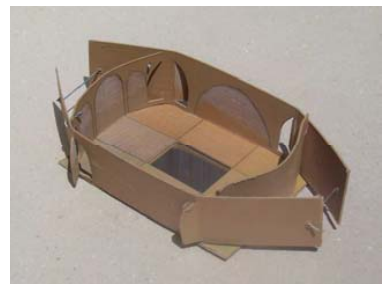
Img. 1. 57

*1998-2007. Maqueta 5 (retocada en 2007 07). Cartón prensado gris con lápiz, acrílico, cuerda y espejo. Vista cenital.*



Img. 1. 58

*1998-2007. Maqueta 5. Vista oblicua con iluminación fuerte.*



Img. 1. 59

*1998-2007. Maqueta 5. Vista oblicua con iluminación suave.*



Img. 1. 60

*1998-2007. Maqueta 5. Vista oblicua con cubierta.*

pacio alrededor del círculo, hasta las cuatro esquinas, mediante una continuación del paisaje que viene desde las montañas del horizonte hasta las que aparecen en primer plano, vistas desde arriba. En cuanto al efecto de relieve que produce la iluminación del sol, traté de hacerlo con cierta coherencia naturalista. El sol, por la parte en la que está cerca del horizonte, produce un fuerte contraluz, como ocurre en las auroras y ocasos (en la parte superior del cuadro). Mientras tanto, en la zona opuesta (parte inferior) se ilumina el terreno como cuando damos la espalda al sol, estando éste bajo.

***Esfera en amarillo y geografía gris con caballete* [1.63]**

Está tratada de una forma aparentemente similar a la anterior, pero con algunas singularidades. El disco central hace el efecto de espejo convexo en el que se refleja el cielo (en la zona central) y el horizonte (en la franja circundante). Las montañas que se ven en este horizonte no son la continuación del terreno que se ve en el primer plano, a vista de pájaro, como en la imagen anterior, sino las mismas montañas reflejadas. Si en el cuadro anterior el espectador se sitúa supuestamente en el suelo, mirando hacia arriba, con una lente de ojo de pez; en este otro cuadro, se situaría por encima del terreno, mirando hacia abajo, hacia el espejo convexo.

El sol, que ilumina las montañas que rodean al círculo, sería visible desde la posición del espectador situado sobre la escena si éste levantara la vista. Sin embargo, en la imagen reflejada, desde la posición más baja que ocupa el espejo, el sol no es visible. Este está oculto ya (o todavía) tras las montañas de la parte superior del cuadro. Estas, con su contraluz, solo nos permiten intuir la presencia del astro por detrás.

Hay en definitiva dos puntos de vista diferentes en esta imagen: la vista en picado, o en planta, que es la que se utiliza para la realización de mapas; y la vista frontal, o alzado, desde el propio terreno, que es la que habitualmente utiliza el pintor de paisajes, inmerso en la naturaleza. Ambas vistas pretenden complementarse en un intento de representar el espacio de la forma más extensa posible. La primera, mediante una visión superior que, incluso, utiliza recursos propios de la cartografía, como son las curvas de nivel; y la segunda, tal y como la vería un espectador situado en un lugar geográfico determinado que oteara el horizonte a su alrededor mediante un giro de 360°.

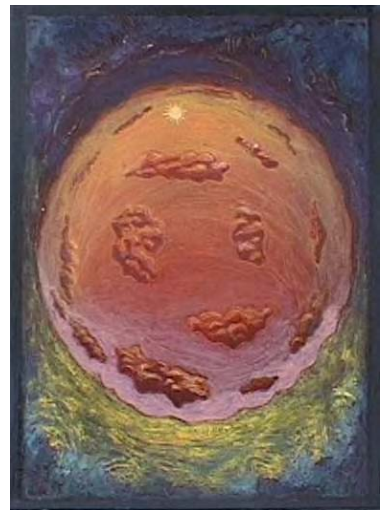
Estas dos visiones se corresponden con varias series de cuadros realizados en periodos anteriores: la



Img. 1. 61

1998- 2007. *Maqueta 5 ambientada con personajes y otros elementos. Vista oblicua superior.*

*CUADROS SERIE ESFERAS*



Img. 1. 62

1998. *Esfera cóncava con ocaso, óleo s/ papel, 49,5 x 40.*

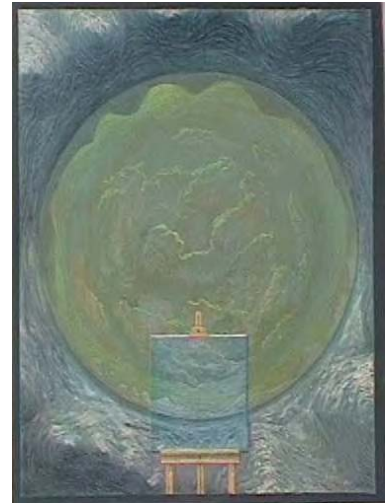
serie “Mapas”; la serie de fotomontajes panorámicos, titulada “La tierra vista desde la tierra”; la serie de pinturas panorámicas, o “Esferas”; y las series tituladas “Gotas” y “Mapas con agujeros”<sup>16</sup>. En estas últimas utilizaba los mismos recursos que en esta imagen, es decir, se parte de un mapa, o imagen de un relieve a vista de pájaro, sobre el que se sitúan una serie de gotas de un supuesto material reflectante, más o menos transparente, entre mercurio y agua. Desde estas gotas-espejos, de formas redondeadas, aunque no necesariamente círculos, se suponen imágenes reflejadas del entorno. El efecto final es el de un mapa con una serie de aparentes agujeros, compuestos cada uno por una franja fina de horizonte, junto a la línea de contorno de la gota-espejo, que se abre por el centro al cielo.

En estas series de cuadros y en esta imagen, hay una intención de representar el espacio de la forma más global posible. Para ello se recurre a trucos ópticos que nos permiten, por una parte, abarcar un amplio campo visual; y por otra, la utilización de distintos puntos de vista sincrónicamente, de una forma más o menos coherente con las leyes de la visión.

La imagen del cuadro del caballete, con un pequeño detalle superpuesto a la *imagen panorámica* de nuestro cuadro, procura poner de manifiesto que lo que el pintor, en particular, y el ser humano, en general, puede captar y representar de la naturaleza no es más que una pequeña porción de la misma. Y esto incluye también a nuestra *imagen panorámica*, que representa igualmente una porción limitada del espacio, por más que se pretenda abarcar. Esta imagen pintada, superpuesta a la imagen *real*, que en realidad también está pintada, está inspirada en la conocida obra de Magritte: “La condición humana”, ver [11.49], y otras similares del mismo autor, en las que se superpone el espacio *real* con el espacio representado.

### **Esfera marrón con planeta, ocaso noche [1.64]**

Esta imagen, así como la siguiente [1.65] pertenecen al grupo de esferas convexas. Es decir, representan supuestos planetas vistos desde fuera, o desde un punto de vista alto. En ambos casos puede apreciarse una esfera transparente, que viene a representar la atmósfera y una zona sólida con relieves destacados mediante el claroscuro. En cada caso se aprecian diferencias cromáticas y algunos detalles diferentes.



Img. 1. 63

1998. *Esfera en amarillo y geografía gris con caballete*, óleo s/ papel, 49,5 x 40.



Img. 1. 64

1998 00 *Esfera marrón con planeta, ocaso-noche*, óleo s/ papel, 49,5 x 40.

<sup>16</sup> Con algunas de estas series se realizaron exposiciones monográficas individuales: “Mapas” en “Fuera de Comercio”, Sevilla; “Impresiones Sobre el Mundo” “Sala Dos”, La General, Granada; “La Tierra Vista desde la Tierra”. Galería Sureste, Granada; “Variaciones sobre el agua”, Sala Manchón, Melilla; etc.



En [1.64] la esfera flota sobre un fondo entonado en degradado de claro a oscuro de forma concéntrica. Arriba y abajo aparecen dos discretos horizontes de montañas en oscuro y claro respectivamente, alineados con los márgenes superior e inferior del rectángulo. Son referencias residuales a las esferas de tipo cóncavo como las que acabamos de ver, que pretenden dar a entender que la escena se observa desde otro mundo, similar al representado en el centro y similar al nuestro...

#### ***Esfera en azul con planeta dentro* [1.65]**

En esta obra, sin embargo, la esfera flota sobre un fondo plano y oscuro remarcado con un margen gris, con cierta vocación de ventana tridimensional, apenas perceptible en su lado inferior. En la zona de la atmósfera aparece una especie de luna que ilumina la escena. Pero esa luna no es redonda sino ovalada, y esto es para que parezca un agujero en la *membrana* más externa de la atmósfera, más que un astro en sí.

#### ***Esfera con planeta gris y arco iris* [1.66]**

Ahora se combinan ambos conceptos abiertamente: la esfera convexa con forma de planeta montañoso, modelado mediante curvas de nivel, flota inerte en un espacio, envuelto en una esfera cóncava. Los relieves montañosos de esta última se van difuminando a medida que se acercan al horizonte. Esto en la parte inferior del cuadro. En la parte superior, las montañas que debieran estar boca abajo para responder a la lógica de la visión de ojo de pez, se ven boca arriba, respondiendo más bien a una lógica de tipo intuitivo.

#### ***Esfera con espiral e impresiones*, [1.67]**

Se plantea un horizonte que se enrosca en espiral, y que como si de una ruta se tratase, nos va llevando a una serie de lugares con montañas, lagos, valles, etc. El término *impresiones*, del título, hace una doble referencia: por una parte, literal, ya que los aviones y otros elementos gráficos que aparecen están *impresos* mediante sellos de goma, o serigrafía. Por otra parte, se refiere a una exposición que realicé hace algunos años, sobre la mencionada serie de los mapas, que se tituló *Impresiones sobre el mundo*. Este título hacía referencia, a su vez, a un doble sentido de la palabra *impresiones*: por una parte, a su sentido literal, relativo a *imprimir* y, por otra parte, al sentido figurado del término, es decir, *opiniones*, *apreciaciones*, etc. La palabra *mundo* hacía referencia, por su parte, al tema principal de la exposición, que eran mapas de diferentes zonas



Img. 1. 65

1998. *Esfera en azul con planeta dentro*, óleo s/ papel, 49,5 x 40.



Img. 1. 66

1998. *Esfera con planeta gris y arco iris*, óleo s/ papel, 49,5 x 40.

del *mundo*, manipulados convenientemente para dar cierto significado a la imagen, a menudo irónico. Uno de los recursos que utilicé, por poner un ejemplo, fue la permuta de tierras y mares, de tal forma que aunque fuera fácilmente reconocible la silueta del mapa de España, África o Sudamérica, por ejemplo, resultara chocante ver dichos contornos rellenos de azul, y rodeados de tonos terrosos, y poblados de elementos figurativos sobre-impresos. Era una forma de decir: el mundo está al revés, el mundo es cambiante...

Esta imagen, en definitiva, tiene algo de mapa, algo de vista con ojo de pez, algo de horizonte continuo y, además, algunas impresiones; cuatro elementos que nos llevan a obras anteriores.

### ***Esfera con estructura vegetal pentagonal [1.68]***

La imagen está terminada de una forma diferente de las demás, ya que no es ninguna panorámica de grandes espacios. Es una forma aparentemente vegetal, y geométrica a la vez, que pretende ser un pequeño homenaje al mundo de lo minúsculo. Tiene una estructura pentagonal, que se va repitiendo, cada vez más pequeña, en el centro, de forma similar a como ocurre en la *geometría fractal*. Este tema de los fractales, también llamado *geometría de la naturaleza*, adquirirá más adelante cierta relevancia en el proyecto, por lo que volveremos a tratarlo en otros capítulos. La estructura está enmarcada mediante un aro dorado con dos pequeñas prolongaciones a los lados como si se tratara de un anillo o pulsera, identificando, por tanto, los seres diminutos de la naturaleza con las joyas. Lo anecdótico de este cuadro es que me sugiere un grano de polen, y siendo, como soy, alérgico al mismo, siempre he tenido muy presente la relevancia de lo pequeño, para bien o para mal.

Estas obras que acabamos de comentar y las tres que siguen a continuación, hasta la [1.71] son *restos de series* que como hemos dicho estaban sin terminar y sobre las que había un empeño de concluir. Si se incluyen aquí es por motivos cronológicos, pues fueron terminadas en estas fechas. Pero, además, porque conectan, como ya hemos comentado e insistiremos más adelante, con obras anteriores que de alguna manera servirán de referencia para algunos aspectos del presente proyecto. En las que vienen a continuación la relación entre el proyecto y el pasado se hace más evidente, ya que conviven arquitectura y espacios.



Img. 1. 67

1997 (12). *Esfera con espiral e impresiones*, óleo s/ papel, 49,5 x 40.

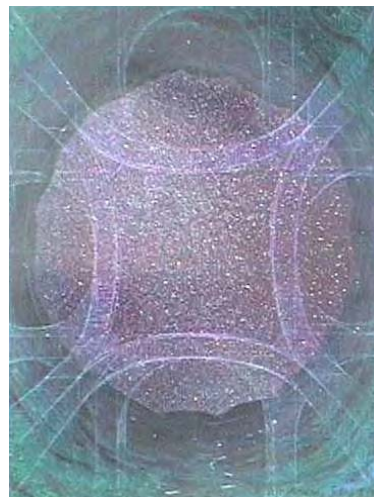


Img. 1. 68

1998. *Esfera con estructura vegetal pentagonal*, óleo s/ papel, 49,5 x 40.

### ***Esfera cóncava, cielo estrellado y arcos [1.69]***

Ahora la imagen es una visión esférica cóncava, vista desde abajo con un cielo estrellado, rodeado por un horizonte de 360°. La arquitectura representada también está vista desde abajo, en perspectiva cónica central, por lo que, en principio, hay concordancia entre la zona central de la construcción con la región cenital del cielo, por encima de ésta. Los arcos de las salas laterales, sin embargo, en su conjunto parecen pertenecer a un mismo plano horizontal respecto a las cuatro jambas verticales que fugan al centro del cuadro. Pero cada arco lateral, en particular, sí concuerda con el espacio que se abre tras él, que se divide en un trozo de cielo y un trozo de tierra, separados por el perfil del horizonte. Los arcos laterales están, por tanto, abatidos, para poder verse de forma frontal y, a la vez, estar conectados de forma coherente con el espacio de detrás. Dado que las esferas estaban diseñadas previamente, es la arquitectura la que se adapta mediante argucias al espacio disponible.

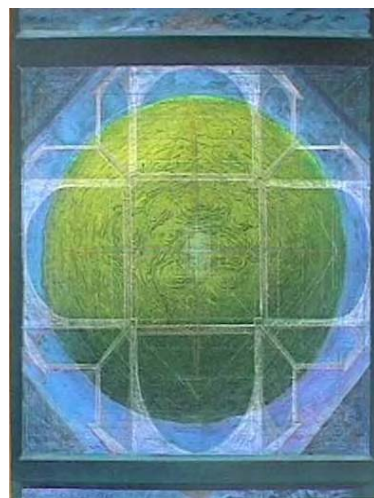


Img. 1. 69

1997 (12). *Esfera cóncava con cielo estrellado y arcos superpuestos, óleo y lápiz blanco s/ papel, 49,5 x 40.*

### ***Esfera en verde con arcos superpuestos y abatidos [1.70]***

Aquí la argucia es diferente. La esfera en este caso se observa desde arriba, al igual que la arquitectura. Ahora vemos coincidir la planta de la sala central con el centro de la esfera. En cuanto a las salas laterales los arcos también se abaten sobre el mismo plano de la planta. El espacio que se ve detrás de ellos, en cada caso por separado es coherente, ya que se puede observar igual que en la imagen anterior una zona de cielo y otra de tierra, separadas por el perfil del horizonte. El efecto de profundidad se ve, además, reforzado por unas líneas de fuga que parten de las bases de cada arco, hacia el horizonte. Por lo demás, la estructura arquitectónica se concluye en las cuatro esquinas mediante una estructura intuitiva que responde a la perspectiva cónica central, pero que genera cierta ambigüedad visual.



Img. 1. 70

1998. *Esfera en verde con arcos superpuestos y abatidos, óleo y lápices de color s/ papel, 49,5 x 40.*

### ***Esfera con bordes rojos y arcos superpuestos en perspectiva [1.71]***

Esta imagen también es una esfera cóncava, es decir, vista de abajo a arriba con *gran angular*. La estructura arquitectónica en perspectiva cónica muy forzada divide el espacio en cinco regiones: una central, comprendida entre los cuatro pilares principales que parten de las cuatro esquinas; y otras cuatro laterales que se abren desde los cuatro arcos principales, y que, a su vez, se abren al exterior mediante otros tres arcos.



La arquitectura se acerca cada vez más a los diseños inspirados en la terraza [1.22] y [1.25] e, incluso, a los primeros bocetos de la supuesta Cámara del Tiempo [1.2].

### **La cámara con doce arcos desde la bóveda [1.72]**

Concluidos los *restos de series* ya pude centrarme en trabajar, también en el estudio, en el proyecto de la tesis. En este trabajo ya no es necesario que la arquitectura se adapte al espacio esférico, o viceversa, sino que ambos están concebidos simultáneamente, adaptándose mutuamente, en igualdad de condiciones. La nave principal, concebida inicialmente como rectangular ya no tiene que convertirse en cuadrada para adaptarse mejor a la circunferencia del fondo como ocurre en las imágenes [1.69] a [1.71]. Por su parte, la línea del horizonte, visible desde las naves laterales no tiene que mantenerse recta como ocurría en las imágenes del principio [1.2], [1.4] o [1.7] quebrándose en ángulo recto en las cuatro esquinas. Figura y fondo, o arquitectura y espacio natural, se deforman por igual para adaptarse al formato requerido, en este caso el rectángulo plano del papel. El resultado es una forma más o menos ovalada que se transforma progresivamente en el rectángulo de la nave central, pasando por una estructura poliédrica que supone un tránsito entre la esfericidad del espacio exterior y la *ortogonalidad* de la estructura arquitectónica, por su zona central. En este caso, además de las cuatro naves laterales tripartitas, hay otros cuatro arcos en las esquinas, para no olvidarnos del problema de acceso a la sala, desde cuyas bases parten unas líneas de fuga, que en realidad no son más que las prolongaciones de los lados del rectángulo principal. En el pequeño estanque del centro, del que parten cuatro canales hacia los cuatro puntos cardinales, se representa esquemáticamente la arquitectura, como si ésta se reflejara en aquel, mostrándonos la parte superior de la misma.

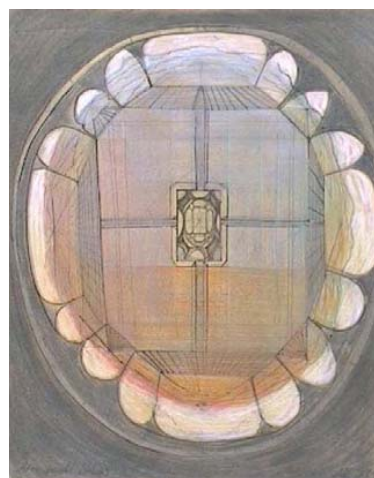
### **ESCHER, PERSPECTIVAS Y SIMPLECTICA**

Llegados a este punto hay que mencionar a M. C. Escher, cuya obra conozco y admiro desde hace tiempo. A nadie se le escapará la relación de estos trabajos con sus conocidas perspectivas imposibles y paradojas visuales. Tampoco, claro está, se puede omitir que el uso de la perspectiva cónica es conocido desde el Renacimiento. Pero aparte de estos recursos visuales ya conocidos, hay también algo de *geometría simpléctica* en las deformaciones de estos últimos trabajos, y de



Img. 1. 71

1998. *Esfera con bordes rojos y arcos superpuestos en perspectiva*, óleo s/ papel, 49,5 x 40.



Img. 1. 72

1998 12. *La cámara con doce arcos desde la bóveda*, carbón y pastel s/ papel amarillo, 37 x 47.

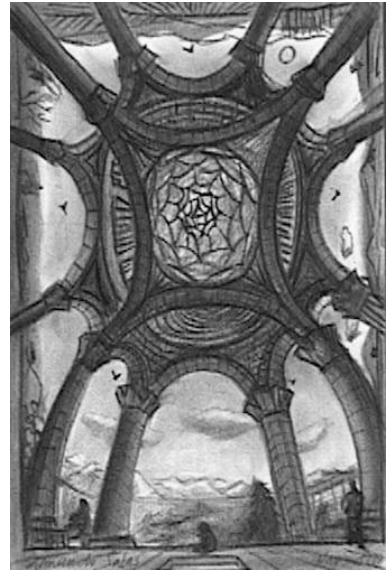
algunos que vienen a continuación. Este tipo de geometría *no euclídea*, abstracta y más afín al mundo de la física y las matemáticas que al del arte, tiene no obstante una parte que sí se puede entender de forma intuitiva y cercana al mundo de la representación artística. “El problema probablemente más celebre de la geometría simpléctica es el camello simpléctico...su nombre procede de un versículo del Evangelio ‘Es mas fácil que un camello pase por el ojo de una aguja que un rico entre en el reino de los cielos’. Consiste en hacer pasar una bola -o un camello- por un pequeño agujero (...) basta adelgazar la bola (...) (como si ésta fuera de plastilina)<sup>17</sup>.” Son deformaciones que un pintor puede entender, basta con observar los relojes blandos de Dalí, o las largas patas de sus elefantes. Tan solo hay que procurar que las partes de las formas que están juntas antes de la deformación, lo sigan estando después.

### ULTIMOS DIBUJOS DE 1998

Hasta aquí hemos superado un paso, el tema está encaminado, pero los dibujos son, en general, rígidos y no me satisfacen plenamente. Tan solo en algunos de ellos y en algunas maquetas puedo decir que he disfrutado con su realización. Es necesario dar un paso más, siento la necesidad de trabajar con más libertad.

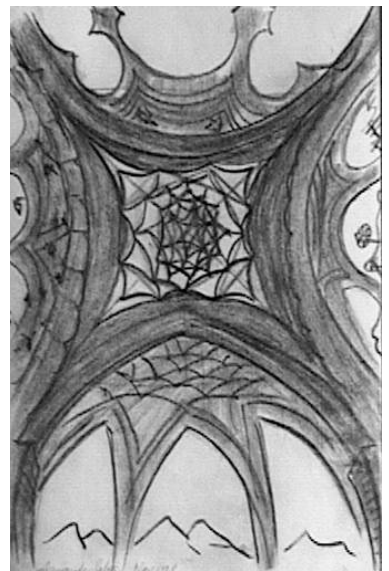
Surgen entonces de forma impulsiva los dibujos [1.73] y [1.74]. Mantienen un poco la tónica de los anteriores, pero la forma de ejecutarlos y la actitud en cuanto a la realización de los mismos es totalmente diferente. Por primera vez siento que se cumplen las recomendaciones de José Antonio Ramírez: “Las mejores tesis surgen cuando el doctorando se divierte investigando en el tema correspondiente”<sup>18</sup>. Por primera vez constato que se cumple uno de los principales objetivos que me planteé con respecto a la tesis, en el sentido de que no me alejaran de mi trabajo en el estudio, sino que me ayudaran a profundizar en mi propia obra. Por primera vez empiezo a sentir lo que los psicólogos denominan estado de *flujo*. Es decir, cuando uno realiza una actividad con cierta dificultad y, superada la tensión del aprendizaje previo, empieza a disfrutar; como cuando disfrutamos de un paseo en bicicleta tras superar el miedo a caernos y las propias caídas.

En el dibujo [1.73] **Cinco bóvedas, doce columnas, tres figuras**, el planteamiento del espacio se co-



Img. 1. 73

1998 11. Cinco bóvedas, doce columnas, tres figuras. Carboncillo s/papel Ingres. 24,7 x 42.



Img. 1. 74

1998 11. Bóveda y estudio de arcos. Carboncillo s/papel Ingres. 24,7 x 42.

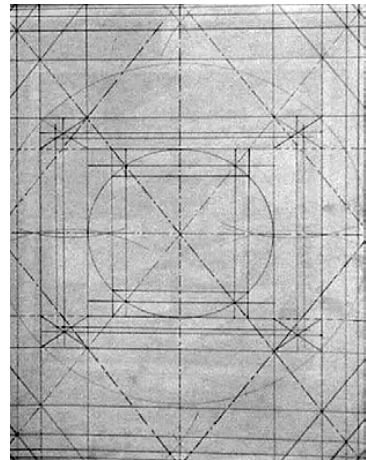
<sup>17</sup> Michele Audin y Patrick Iglesias. *Mundo Científico* nº 154 volumen. 15 p.122

<sup>18</sup> RAIREZ, J. Antonio, *Como escribir sobre arte y arquitectura*. Eds. del Serbal, Barcelona 1999, p.90.



rresponde con los anteriores, pero los arcos y pilares se alargan como si estuvieran hechos de *plastilina*, unos más que otros, a voluntad. El espacio, cóncavo, se adapta de forma natural al formato rectangular del papel y la línea del horizonte se aproxima a los márgenes para dejar más espacio en el centro y, además, aparecen algunos seres vivos: plantas animales y personas. La estructura arquitectónica adopta cualidades casi orgánicas.

El dibujo [1.74] **Bóveda y estudio de arcos**, hecho el mismo día que el anterior, es un apunte rápido en el que la atención se centra en el tratamiento de textura lineal de las bóvedas y en los arcos. Es una versión gótica del anterior.



Img. 1. 75

1998 12. Esquema para el suelo, bolígrafo s/ papel 29,7 x 40.

### **Cámara del tiempo vista desde la bóveda ovalada, [1.1]**

Este dibujo es consecuencia de todo lo anterior. Las deformaciones del espacio son ya muy extremas, hasta el punto de que siendo una imagen vista desde arriba, es posible ver los techos abovedados de las salas laterales. Para ello se ha recurrido no sólo al abatimiento de los cuatro planos laterales y al uso de perspectivas muy forzadas, sino a estiramientos de columnas que más tienen ya que ver con la simpléctica que antes mencionábamos, que con los recursos propios de la perspectiva.

En cuanto al color, el tratamiento de este dibujo es similar a otros vistos anteriormente en el sentido de que cada lateral de la escena se puede relacionar con el tono predominante en cada estación climática: verdes, amarillos, tierras o azules [1.72] o [1.75]. Ver también [1.30]. Por lo demás, hay que destacar que el principal centro de atención de los trabajos comentados hasta la fecha ha sido el estudio de las estructuras arquitectónicas y los recursos para la representación de las mismas, más que la búsqueda de un repertorio iconográfico adecuado para cada estación. En resumen, el interés inicial de representar las cuatro estaciones, ha pasado a un segundo plano, dando paso, gradualmente, al interés por la estructura arquitectónica.

### **Esquema para el suelo, [1.75]**

Si en estos últimos dibujos me ocupé principalmente del concepto global del proyecto, este es un estudio de detalle del suelo de la cámara, asumida ya la idea de que no sólo se trata del proyecto de cuatro murales, sino de algo más amplio, que incluye, al menos, un suelo, que hay que definir. Ya en algunos dibujos anteriores hay algunos tanteos al respecto [1.72] y [1.75], aunque no de forma específica. Ahora se estudian las posibilidades de modulación mediante el estudio de correspondencias entre circunferencias, cuadrados, rectángulos y diagonales; todo ello en torno a dos ejes de simetría ortogonales que marcan el centro.

Mientras realizaba en mi estudio, por las tardes, esta última serie de dibujos comentada; en mi casa, ya por la noche, seguía realizando pequeños bocetos que formarían parte de lo que después denominaré el "*Cuaderno del sofá*, que veremos en el próximo capítulo. Los primeros dibujos de este cuaderno, se sitúan, por lo tanto, cronológicamente, después de las maquetas que mencionábamos algunas páginas atrás. Daremos, pues, ahora un pequeño paso atrás.



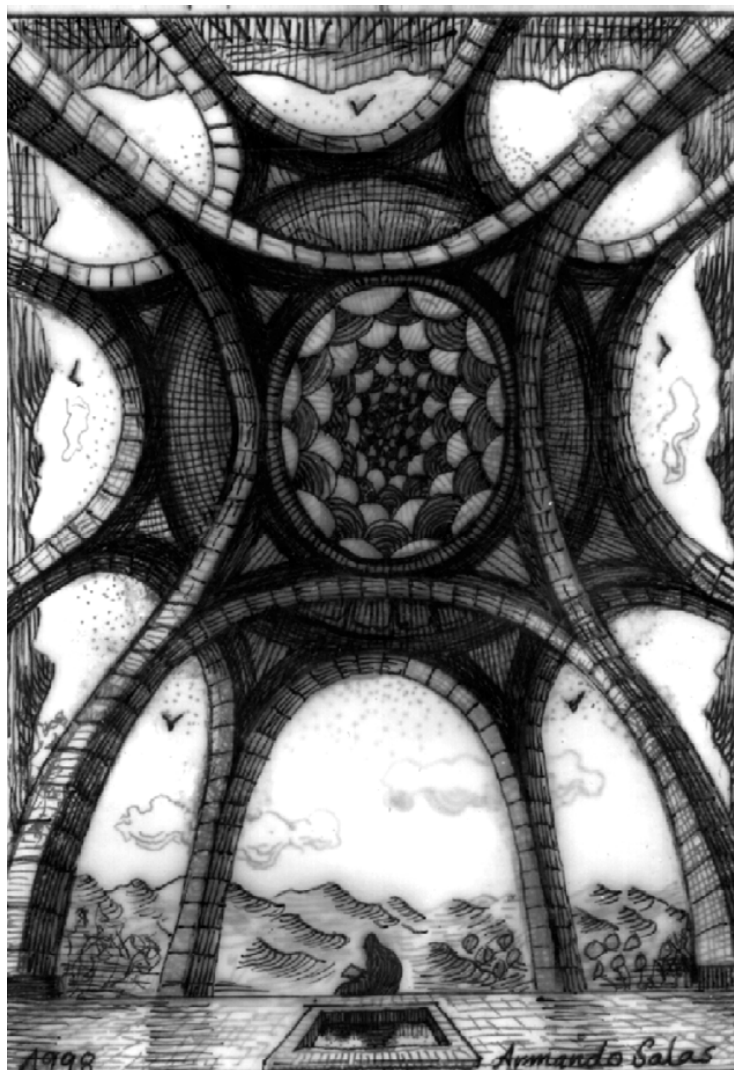
## CAPITULO 2

### ARQUITECTURAS DIBUJADAS Y MODELADAS

1998-12 a 1999-05

*“Uno siempre es prisionero de su imaginación (...)”*

Santiago Calatrava<sup>19</sup>



Img. 2. 1

1998 12. Cinco bóvedas. Portada del cuaderno del sofá. Dibujo a tinta. 7,5 X 10 cm.

<sup>19</sup> En entrevista publicada en el suplemento dominical de prensa del diario Difusión: XL Semanal nº 1.126, Especial arquitectura, Ed. Taller de editores. Vocento, Madrid, 24-30 de mayo de 2009, Pág.38



## CUADERNOS Y SERIES DE DIBUJOS INCLUIDAS EN ESTE CAPÍTULO

El “Cuaderno del Sofá”, la serie “Tizas” y la serie “Mediana” son tres colecciones de dibujos realizados entre diciembre de 1998 y agosto de 1999.

El “**Cuaderno del Sofá**” es un bloc de dibujos pequeños que fui realizando en mi casa de forma simultánea a las realizadas en el estudio, como las últimas de la serie esferas, entre otras. Tras pasar las tardes en el estudio, volver a casa y atender a algunas responsabilidades de la vida familiar, me desplomaba en el sofá y me ponía gustosamente a dibujar. He intentado en múltiples ocasiones cambiarle el título al cuaderno, pero no he sido capaz de encontrar otro más elocuente.

Entre los dibujos hechos directamente sobre las hojas del cuaderno, fui insertando ocasionalmente otros realizados por lo general fuera de casa, en papeles sueltos, así como alguna que otra fotografía. De esta forma intenté, en la medida de lo posible, mantener el orden cronológico de los bocetos, pensando en el momento en que tuviera que redactar y presentar la tesis.

La **serie mediana (sm)** consiste en algunos dibujos sueltos, que por su mayor tamaño —entre el A4 y el A3— no se pudieron insertar en su momento en el mencionado cuaderno.

La tercera serie de dibujos de los que hablaremos en este capítulo es la llamada **Serie Tizas (ST)** título que hace referencia a la técnica utilizada, el pastel. Son de mayor tamaño que los anteriormente mencionados, y realizados de nuevo en el estudio, tras las últimas obras mencionadas en el primer capítulo. Se irán intercalando de forma más o menos cronológica. Entre estos últimos trabajos, aparte del tamaño, destaca más que en los otros, el aspecto del color.

Cuando hagamos referencia individualizada a los dibujos, y dado que las páginas del cuaderno del sofá están numeradas a mano, haremos mención al número de página. Cuando nos refiramos a dibujos sueltos, indicaremos la fecha y, en su caso, el título.

Estos dibujos, en su conjunto -bocetos, croquis, apuntes, esbozos, etc.- serán el germen de la escultura de gres, titulada *La Cámara del Tiempo*. A mitad del cuaderno, queda constancia, precisamente, de su inicio.

### Simbolismo y materia

Aprovechando mi largo aislamiento en un entorno rural, alejado de corrillos culturales, procuré trabajar con libertad, dejándome llevar por el instinto. Traté de no consultar demasiados libros que pudieran influenciarme sobre el tema. En todo caso, cuando leo o consulto libros, casi nunca lo hago en el estudio en *horas de trabajo* artístico, sino en otras horas y lugares. Esto lo hago así, pues hojear libros se puede realizar en cualquier sitio y momento, mientras que para dibujar, sobre todo en formatos grandes, está uno más condicionado en este sentido. Por tanto, hay que aprovechar el sitio idóneo y el escaso tiempo disponible. Traté de no obsesionarme con ningún estilo artístico concreto, de los que conozco por estudios a través de fuentes indirectas, como las bibliográficas. Más difícil es prescindir de los recuerdos, especialmente de los que proceden de experiencias directas, a lo largo de la vida, es decir, de entornos habituales o vividos de forma especialmente intensa en visitas o viajes. Por eso, junto con los elementos simbólicos que aparecían en los primeros bocetos, se mezclan elementos que pueden suponer influencias de, por ejemplo, la Alhambra -que conocí bien en la infancia- o de viajes más recientes a Marruecos o Indonesia. Se pueden encontrar de igual forma elementos románicos y

góticos. De esto hablaremos más adelante. Baste decir por el momento, que mi intención era realizar algo personal, pero que recogiera de alguna manera sutiles guiños a las distintas culturas que han poblado el planeta a lo largo del *tiempo*. El problema radicaba, precisamente, en la pretendida sutileza.

A lo largo del cuaderno veremos cómo la primera idea, expuesta en el primer capítulo, va evolucionando en relación a cuestiones estéticas y simbólicas, al tiempo que se barajan distintas posibilidades en cuanto a estructura y materiales, para lograr una realización definitiva.

## INICIO DEL CUADERNO DEL SOFÁ (1), SIMULTANEO CON LA SERIE ESFERAS

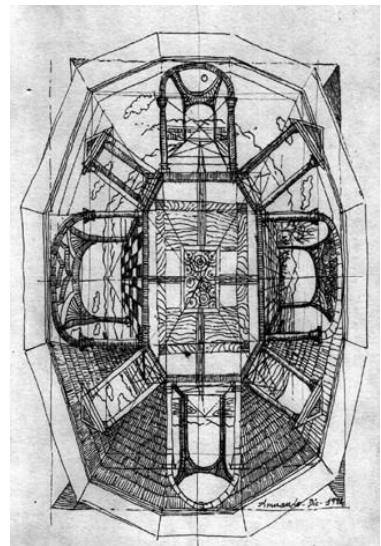
### Cubierta del cuaderno del sofá [2.1].

Este dibujo, de muy pequeñas dimensiones, está basado en el boceto fechado en 1998 11, ya reseñado, poco antes de empezar este cuaderno. Repetí el tema, esmerándome en su realización, ya que me sirvió para responder al encargo de la portada de un pequeño libro de poesía que fue editado en aquellas fechas por la editorial Aljibe. Poco después, iniciado este cuaderno, decidí utilizar el original como portada del mismo, adhiriéndolo a la cubierta del bloc. Con respecto al boceto de este mismo dibujo, que cierra el primer capítulo, se han sustituido los tres personajes que aparecían en aquel, por un solitario lector. Su reflejo en el estante nos lleva a la imagen de las maquetas, también reseñadas en el capítulo anterior [1.50] a [1.53]. Respecto a éstas, ya mencionamos entonces las posibilidades expresivas de la imagen reflejada, como puerta de acceso hacia un *mundo subterráneo*, sobre las que se podría profundizar. También hay un suave reflejo de los pilares en el suelo.

Los cinco pájaros que vuelan alrededor de la estructura arquitectónica, o el mismo pájaro en diferentes instantes, pretenden aportar movimiento a la composición. Y no es casual que sean cinco, ya que este número es muy frecuente entre las estructuras orgánicas, por lo que aporta más sensación de vitalidad que si, por ejemplo, fueran cuatro; además respeta la simetría con respecto a un supuesto eje vertical y, contando con la sexta figura que supone el lector, también con respecto a un imaginario eje horizontal. Conviven, pues, simetría y movimiento.

Se mantiene, por otra parte, el tema del horizonte extendido a los cuatro lados del rectángulo, como forma de articular el espacio.

**Pág.1 [2.2].** La primera página de un cuaderno de buen papel siempre ha sido para mí como el primer día de colegio. Hay una predisposición hacia el esmero y



Img. 2. 2

1998 12. Pág. 1 del cuaderno del sofá. Dibujo a tinta, 17 x 25.

buenas intenciones.

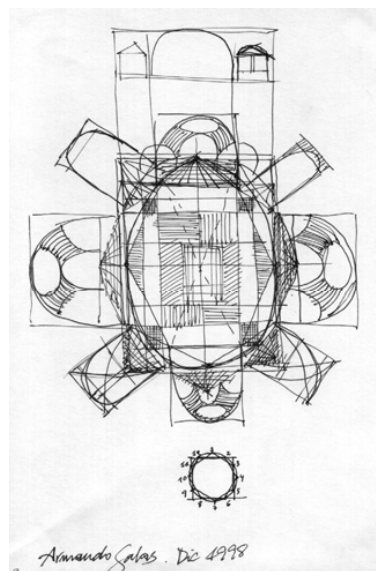
En principio la intención era resumir los avances realizados hasta la fecha en cuanto a la concepción del proyecto, buscando la claridad y la limpieza del dibujo, sin buscar nuevas modificaciones. Por lo tanto, se reitera de nuevo la estructura ya concebida y repetida tantas veces, con ligeras diferencias. Pero desde los primeros bocetos han pasado ocho meses, y aunque en apariencia no hay demasiados cambios a nivel formal, la idea está ya más madura para intentar concretar las posibilidades de una puesta en escena con materiales y formatos más definitivos. Este dibujo supone, por tanto, un nuevo punto de partida como corresponde a una *primera página*, desde el que asistiremos a una nueva etapa de evolución formal, estructural y de concepto.

Hay que decir que ya por estas fechas el título de *La Cámara del Tiempo* se consolida, dejando atrás cualquier referencia explícita a las *cuatro estaciones*, por más que sigan apareciendo implícitas en las cuatro paredes de la estancia.

**Pág. 2 [2.3].** Este dibujo, al igual que el anterior, nos muestra un desarrollo de las caras del poliedro que supone la estancia. Es similar al realizado en el estudio por las mismas fechas [1.72], pero más sintético. Añade un esquema, abajo, aparte, de lo que podría ser la parte superior, estructurada en un polígono de doce lados, que nos lleva a los primeros bocetos.

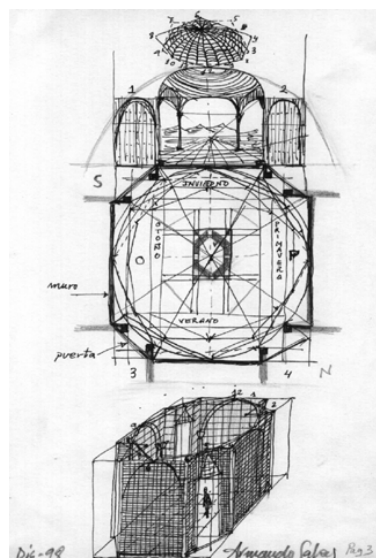
El dibujo de la **pág. 3 [2.4]** vuelve a insistir una vez más en la organización de los espacios de estudios anteriores, aunque con algunas modificaciones.

Lo más novedoso es que ya hay un planteamiento de ejecución material mediante la construcción de una estructura de madera, cuyo tamaño se insinúa en el dibujo, a través de la inclusión de un personaje en su interior. La estructura consistiría en cuatro módulos frontales, compuestos cada uno por tres paneles verticales: uno grande que contendría el mural principal de cada lado y dos más pequeños que formarían con el primero ángulo recto y cuya principal misión sería dar estabilidad al módulo, a modo de biombo. Cada uno de los módulos podría, por tanto, mantenerse en pie de forma independiente. Posteriormente se podrían ensamblar los cuatro módulos por la parte superior, como aparece en la perspectiva, formando un arco, dejando unas entradas para el acceso al interior. Los paneles laterales de cada módulo, se podrían, incluso, prolongar por fuera de la estructura, como se indica a lápiz en la planta, a modo de contrapesos, para dar más estabi-



Img. 2. 3

1998 12. Pág. 2 del Cuaderno del Sofá. Dibujo a tinta, 17 x 25.



Img. 2. 4

1988 12. Pág. 3 del cuaderno del sofá. Dibujo a tinta, 17 x 25.

lidad al conjunto.

También aparece como novedad el hexágono como forma de la fuente central. Este permite ser inscrito en un rectángulo de proporciones cercanas al cuadrado, lo que puede dar bastante juego para el diseño del suelo. Además, armoniza con la división en doce, planteada para la parte superior de la estructura, y con el simbolismo de estos números del que ya hemos hablado.

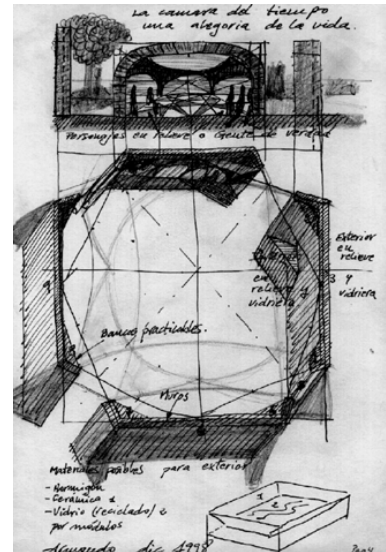
Finalmente hay que destacar la ausencia de techo, como prueba de que se están eliminando elementos de difícil puesta en práctica, y de que tras las perspectivas imposibles y las cúpulas de ensueño, estamos entrando en una fase mucho más pragmática.

En el dibujo de la **pág. 4 [2.5]** podemos ver la misma idea de los cuatro módulos independientes, pero pensada para ser realizada con “*Materiales para uso exterior*”, tal y como dice la leyenda manuscrita del dibujo. Las cuatro fachadas se independizan ya por completo, al perder las puertas de acceso su cierre por la parte superior, aunque a lápiz, con línea suave, todavía queden trazos que sugieren una especie de cúpula.

La estabilidad de los cuatro muros, ya independientes, se consigue, como en el dibujo anterior, articulando en tres planos cada uno de ellos, a modo de tríptico-biombos, pero ya no necesariamente en ángulo recto. También se sugiere –a lápiz- la posibilidad de prolongar hacia fuera los pequeños muros laterales de cada módulo, a modo de caballete o arbotante.

Para el tratamiento de los murales se propone también, como dice la leyenda “*interior en relieve y vidriera*” y “*exterior en relieve y vidriera*”, la utilización de una técnica que consiste en lo siguiente:

Sobre una base plana de barro con el contorno deseado, se realizan unos tabiques del mismo material, formando un recipiente capaz de contener líquido. Observar en el esquema de abajo del dibujo, marcado como “*cerámica-1*”. Tras su cocción se introducen trozos de “*vidrio reciclado-2*” que en el horno se funden, quedando el líquido atrapado en el recipiente (esto lo realizan frecuentemente los ceramistas) y, finalmente, se corta la base de barro en un marmolista o con una amoladora radial, quedando trabado el vidrio entre los tabiques de barro. Esto ya es una idea propia, habiéndola experimentado en algunas ocasiones, incluyendo trabajos de mis propios alumnos del instituto. Para poder hacer esto último, el espesor del vidrio debe ser considerable, al menos de 15 mm. Se pueden usar botellas usadas y restos de cristalerías, aprovechando los



Img. 2.5  
1988 12. Pág. 4 del cuaderno del sofá. Dibujo a tinta, 17 x 25.



colores del vidrio (incoloro, verde, marrón...) o añadiendo tintes especiales al vidrio incoloro. Veremos muestras de esta técnica más adelante.

Después de este proceso se unirían mediante *hormigón* los distintos módulos vitro-cerámicos, formando un muro-vidriera. De esta forma se comunicarían visualmente la parte interior y exterior de los muros. La pega del invento es la fragilidad del resultado, poco acorde con lo que suele acontecer en la calle, a manos de algunos vándalos.

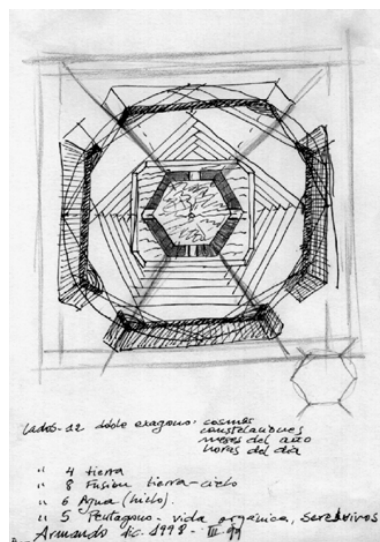
Entre los dibujos anteriores y éste, hay un salto cualitativo, ya que del planteamiento de una estructura escenográfica, pensada para ser instalada en un interior protegido, pasamos a una estructura pensada para un exterior; y no como una arquitectura ficticia e irrealizable, sino como un proyecto factible desde el punto de vista técnico, aunque limitado, claro está, por mis propias posibilidades económicas y de ubicación. En este sentido, aparece a una escala asequible, indicada por las figuras que aparecen, y sin techo, ya que una cubierta, como es lógico, complicaría la puesta en práctica del proyecto.

Además, hemos pasado del concepto de habitación o estancia, al concepto de pequeña plaza, con clara vocación de espacio público. Tanto es así que, volviendo a la leyenda, puede leerse: "*bancos practicales*" en clara referencia a la posible utilidad funcional, mediante la cual los *espectadores* se convierten en *usuarios*. También pueden convertirse en partícipes, al confundirse desde fuera los "*Personajes en relieve*" incorporados a la obra con los potenciales usuarios "*o gente de verdad*" que se interpongan entre ésta y otros espectadores más alejados.

Esta confusión entre *obra-espectador-usuario* me sugirió la idea de titular el dibujo como "*La cámara del tiempo, una alegoría de la vida*"-volviendo a referirnos a la leyenda manuscrita- haciendo hincapié en el aspecto lúdico de la misma.

Pero no por este nuevo enfoque material se renuncia al aspecto simbólico del proyecto. En el siguiente dibujo, **pág. 5 [2.6]** vemos un esquema del anterior, menos detallado en cuanto a su estructura física y elementos arquitectónicos, pero con indicaciones escritas sobre el tema de la simbología. Es un primer intento de casar la nueva idea, en cuanto espacio exterior (concepto plaza) y el simbolismo que se viene persiguiendo desde el principio. Podemos leer:

*Lados 12, doble hexágono: cosmos, constelaciones, meses del año, horas del día. 4- tierra, 8- fusión*



Img. 2. 6  
 1998 12. **pág. 5. Cuaderno del sofá. Dibujo a lápiz y tinta. 17 x 25 cm.**

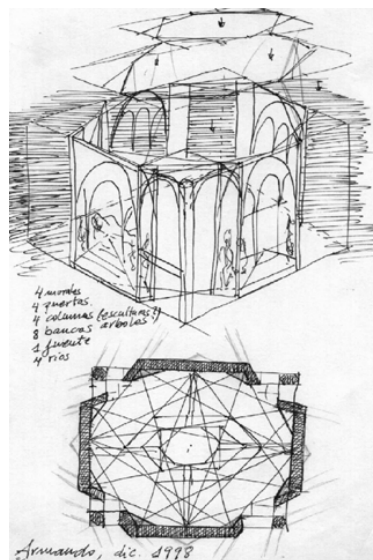
tierra-cielo, 6- agua (hielo), 5- pentágono, vida orgánica seres vivos.

Es un intento –fallido- de incluir el número 5 (con su simbolismo) en la estructura geométrica del conjunto. Fallido porque no armoniza con el hexágono que organiza toda la estructura geométrica de la plaza. Ya Mathila Gylka advierte que existen diversas familias de polígonos de difícil conciliación.<sup>20</sup>

De hecho ya no aparece en siguientes dibujos, aunque esto no supone una renuncia permanente al pentágono como elemento simbólico, como veremos más adelante.

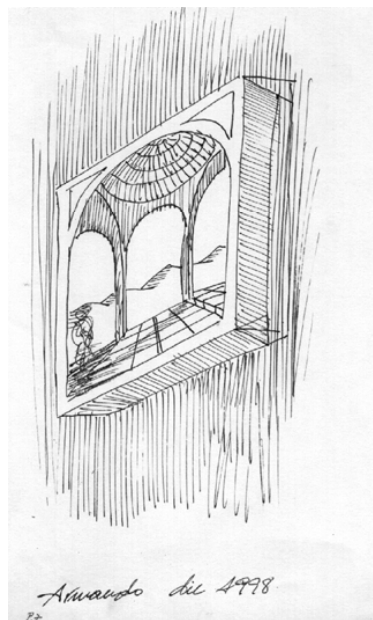
En la planta del dibujo de la **pag. 6 [2.7]** se puede ver cómo los muros son más gruesos. Esto es consecuencia de que el planteamiento constructivo se va inclinando hacia materiales de obra, más sólidos que en dibujos anteriores. En el interior de la estancia hay un nuevo estudio de la estructura decorativa del suelo que se parece en cierto modo al sistema árabe de partición del plano, a partir de polígonos estrellados. Ya no hay tantas parejas de líneas paralelas, ortogonales entre sí, alineadas con los ejes principales como en otros dibujos, salvo las de los canales centrales en cruz; más bien abundan haces de líneas convergentes en determinados puntos clave, como los centros y extremos de los tabiques, que tratan de conjugar armónicamente la estructura externa de muros, con la forma hexagonal del interior. Y esa retícula poligonal decorativa del suelo parece querer expandirse hacia el exterior –a lápiz- como si fuera una prolongación de la propia estructura geométrica de la sala. Esto es síntoma de que se empieza a tener en cuenta el aspecto desde el exterior. Y viene corroborado si observamos cómo en el dibujo en perspectiva, aparecen unos esquemas de murales, similares a los previstos para el interior, pero dibujados en la parte externa de los muros. Esto significa que cada mural interior tendría su réplica en el mismo muro, pero en el exterior, coincidiendo entre ellos ciertos elementos formales, cuando menos aquellos realizados por el sistema de vidrieras previsto en el dibujo de la pag. 4.

Por otra parte, reaparecen algunos elementos de los primeros dibujos, como son el techo o las cuatro columnas-pilares que dividen en dos las salidas. Es un ensayo de verificar gráficamente qué elementos de los primeros dibujos son susceptibles de recuperarse para el nuevo concepto constructivo. En ese sentido, apa-



Img. 2. 7

1998 12. pág. 6. Cuaderno del sofá, Dibujo a lápiz y tinta.



Img. 2. 8

1998 12. pág. 7. Cuaderno del sofá. Dibujo a tinta. 17 x 25 cm.

<sup>20</sup> GYIKA, Mathila. *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Ed. Poseidón. 1983, Barcelona.

rece una leyenda que recuerda algunos de estos elementos y otros nuevos, enumerándolos y planteando dudas: 4 murales, 4 puertas, 4 columnas (¿esculturas? ¿árboles?) 8 bancos, 1 fuente, 4 ríos.

En la **pág. 7, [2.8]** aparece un boceto del mural de una de las cuatro paredes, representado como para realizarlo por la técnica de vidrieras descrita en la pag 4 (del cuaderno) pero de una sola pieza y en pequeño tamaño. Sería como una gruesa losa en relieve, con la parte que representa al cielo, del paisaje dibujado, de vidrio incrustado. Esa fue la idea, aunque no aparezca descrita en ninguna leyenda del dibujo.

## INICIO DE LA SERIE TIZAS Y CONTINUACIÓN DEL CUADERNO DEL SOFÁ

En diciembre de 1998, ya terminados los trabajos de las esferas que, como hemos dicho, eran restos de series pendientes de su conclusión; empecé en el estudio una nueva sucesión de dibujos al pastel y carboncillo, enfocados al tema del proyecto, que irían alternándose con los realizados en casa en el cuaderno. Estos son los denominados *Serie Tizas*.

En el primero de ellos, ***Atardecer con Peña de los Enamorados* [2.10]** no quise privarme del placer de dibujar la *peña* que se podía ver desde la ventana de mi estudio, en una de sus habituales puestas de sol, [2.9]. A lo largo de mi vida he dado muchos vaivenes en cuanto a temática y forma de trabajar, por no hablar de estilo, y quizás la única constante es la vuelta, una y otra vez, a dibujar del natural aquello que me llega por los sentidos. No me importa si esto es o no moderno, simplemente me gusta hacerlo. Y más, después de una serie de días auto-obligado a terminar unos trabajos antiguos, viendo cada día entrar por la ventana ese maravilloso sol de las tardes de invierno, sin poder hacerle caso.

La inclusión en el dibujo de parte del arco no sólo se debe a que en realidad estaba ahí presente -en la terraza del estudio, al igual que en mi casa, en el piso de al lado- sino a concebir ya el dibujo como un boceto de detalle del proyecto. El trozo de arco sirve, por tanto, para contextualizarlo en el proyecto global.

Si embargo, este trabajo y otros similares que vienen a continuación, no sólo tienen vocación de ser bocetos para después hacer otra cosa, que también; sino que intentan ser obras terminadas en sí. Responden al deseo, o mejor, al impulso, de realizar dibujos autónomos y acabados. Por eso se recrean más que sus homólogos del *cuaderno del sofá* en el tratamiento del color. Está realizado sobre papel violeta, idóneo para acentuar el fuerte contraste con los amarillos y naranjas



Img. 2. 9

1998 12. Foto de la Peña de los Enamorados desde la terraza (de mi casa).



Img. 2. 10

1998 12. *Atardecer con Peña de los enamorados*. Pastel s/ papel violeta, 50 x 70.

del cielo.

**Atardecer con luna y estrella [2.11].** Para este otro dibujo caben los mismos comentarios que en el anterior, salvo en que la gama cromática parte de un fondo verde, y en un tratamiento más estilizado de los arcos.

En la **pág. 8 del cuaderno [2.12]** aparecía la misma idea que estamos barajando desde la **pág. 4 [2.5]** referente a la realización de una estructura de obra, pero representada desde el interior, en perspectiva cónica, para integrar al espectador dentro del espacio representado. Ya mi intención no era sólo diseñar la obra, sino imaginarla en un entorno más o menos real, integrada en el paisaje.

Hay que fijarse en el trampantojo que está dibujado en el arco. En un espacio real, el horizonte verdadero podría coincidir con el horizonte dibujado en el muro del fondo, aunque no hasta el punto de engañar por completo al espectador. En este dibujo -el del cuaderno, no el del supuesto muro- para que el espectador se de cuenta del *engaño*, se han dibujado ambos horizontes a distinta altura. Es decir, podemos apreciar que ante nosotros hay un muro con unos arcos dibujados, no unos arcos de verdad. No se sabe, por otra parte, si el personaje que aparece sentado en el pequeño banco es real o está dibujado en el muro, de eso se trata.

Otro detalle novedoso es que ya aparecen individualizados los elementos que componen la estructura arquitectónica, es decir, los supuestos sillares, bloques, losas y dovelas. Pero en los cantos de los muros se puede ver claramente que estos son dibujados y no estructurales. No obstante, ya por estas fechas empecé a barajar la posibilidad de utilizar piezas a medida, no sólo para la parte central del mural que, como hemos dicho, podría realizarse mediante la técnica de las vidrieras de terracota, sino el conjunto de toda la estructura.

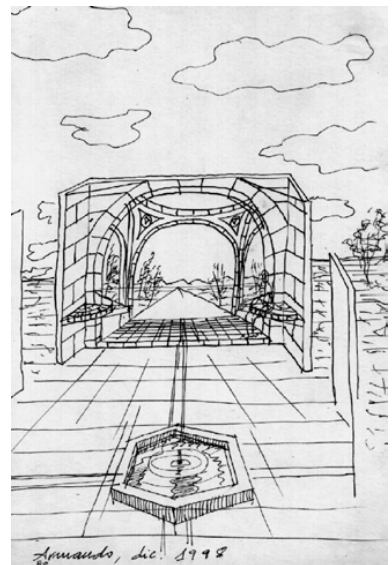
En cuanto al centro de la estancia se consolida la idea de pequeño estanque hexagonal, en el que se detalla la presencia de agua que mana desde el surtidor central y fluye en las cuatro direcciones a través de otros tantos canales

El pastel **Construcción imaginaria desde dentro [2.13]**, que le sigue es la versión *realista* de la **pág. 8 del cuaderno [2.12]**. Pese a ser muy similar, se plantean diferentes soluciones arquitectónicas. A la izquierda del muro frontal del trampantojo, se apuesta por un arco al que parece faltarle su parte superior, la clave,



Img. 2. 11

1998 12. Serie tizas *Atardecer con luna y estrella*. Pastel s/ papel verde. 65 x 50.



Img. 2. 12

1998 12. **pág. 8. Cuaderno del sofá**, Dibujo a lápiz y tinta. 17 x 25 cm.

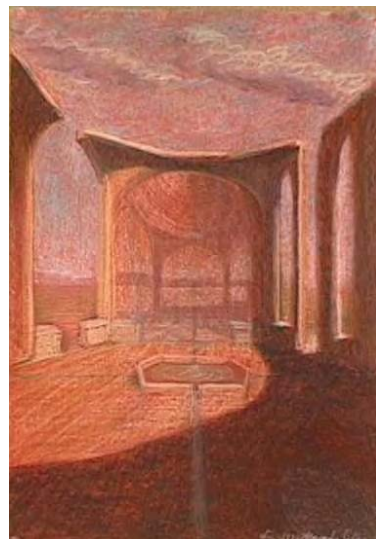
mientras que en la parte baja aparecen dos bancos que flanquean la entrada. A la derecha, sin embargo, la parte de arco anexa al muro central, forma una alargada ventana mediante un delgado pilar y otro banco-quicio, simétrico a uno de los del otro lado, por abajo; a continuación hay una entrada simétrica respecto a la de la izquierda. En el muro de la derecha aparece también otra ventana alargada. Con estas soluciones, teóricamente simétricas, pero no en la práctica, se da a entender que faltan algunos elementos de la estructura, perdidos a lo largo del *tiempo*, es decir, se trata de una ruina.

Entramos con ello, una vez más, en el repertorio temático romántico, que nos invita a considerar las ruinas representadas como elementos icónicos, capaces de evocar por sí solos mensajes sensibles y efectos de empatía por el saber del pasado; a la vez que a concebir la naturaleza y el tiempo como una demoledora máquina capaz de reconvertir cualquier construcción humana en ruinoso, aunque no por ello exenta de belleza.

Este dibujo y otros que vienen a continuación me hicieron comprender que, con independencia de lo que pudiera construir después, o no, con qué materiales y a que tamaño, dependiendo de mis posibilidades, cada uno de ellos era en sí una obra terminada. En el papel, sí es posible construir castillos en el aire, como ya lo hacía Magritte.

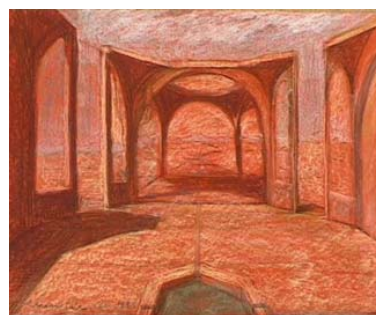
Por lo tanto, la concepción de proyecto que tenía por delante se debatía entre tratar de diseñar una obra viable, desde el punto de vista técnico, por una parte, y por la otra, no ponerme demasiados condicionantes a la imaginación, consciente de que tal vez lo único que podría presentar con el tiempo serían los dibujos, en los que sí es posible la representación de cualquier idea. Un debate, en definitiva, entre fantasía y realidad.

**Construcción imaginaria desde dentro [2.14]** es una versión menos ruinoso y más simétrica del anterior en la que se adopta una de las dos soluciones propuestas en éste, la de la derecha. Por lo demás, responde a la misma idea de representar el espacio de la cámara visto desde dentro mediante el recurso de la perspectiva cónica, el claroscuro y el color, insistiendo en el efecto de confusión entre lo presuntamente real y lo supuestamente pintado en el muro de enfrente. En cuanto al tema del mural, se repite de forma mecánica y obsesiva casi sin variación, mientras que lo que va cambiando son las soluciones arquitectónicas. Estamos en un momento en el que los murales están más



Img. 2. 13

1998 12. Serie tizas, Pastel s/Construcción imaginaria desde dentro, pastel s/papel naranja, 50 x 65.



Img. 2. 14

1999 01 15. Serie tizas, Construcción imaginaria desde dentro, pastel s/papel naranja, 68 x 50.



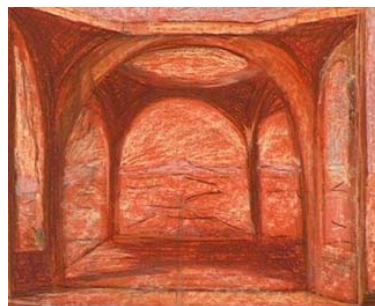
o menos decididos, mientras que la estructura arquitectónica ensaya distintas posibilidades y formas.

Esto lo corrobora la siguiente imagen, **La cámara del tiempo, vista interior y exterior [2.15]** en la que se plantea prácticamente un edificio visto desde fuera, pero con un muro transparente, a través del cual puede verse el interior. En primer plano se observa el trayecto que realiza el agua de uno de los canalillos que, tras pasar por debajo del muro, aparece nuevamente por su cara opuesta, cayendo a una pequeña pileta. Ésta está situada a una cota más baja que la estructura principal, la cual, en esta ocasión, aparece asentada sobre una plataforma, elevada por encima del suelo.

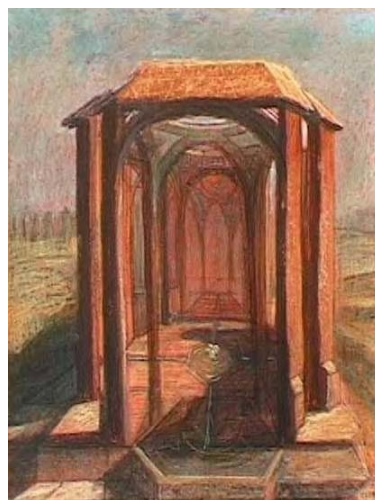
Volviendo a la línea de trabajo que persigue la realización de un proyecto realizable y asequible, tenemos en el dibujo **Cámara del tiempo en planta [2.16]**, una simplificación de la estructura, consistente en cuatro tapias, quebradas, un suelo y poco más. Se han eliminado las cornisas, molduras, arcos y demás elementos arquitectónicos que puedan complicar la puesta en obra y nos hemos quedado con lo esencial: los soportes para los murales y el pavimento.

Sí que se prevé la orientación de la estructura, indicándose al pie de cada puerta de acceso: *N*, *S*, *E*, y *O*, que se refieren a los puntos cardinales. De esta forma, en el interior, a lo largo del día, el sol iluminaría sobre todo los muros contiguos a la puerta *N*, en los que podrían situarse los murales referidos a la primavera y el verano; y mantendría, preferentemente en sombra, los muros adyacentes a la puerta *S*, en los que se podrían situar los murales referentes al otoño y al invierno. Por las puertas *E* y *O* entrarían los últimos y los primeros rayos solares del día, respectivamente. Esta indicación de los puntos cardinales ya aparecía en los primeros bocetos, pero de una forma alegórica o simbólica. Ahora se plantea como una relación directa con el movimiento real del sol. En el dibujo, mediante las sombras propias y arrojadas de los muros de la izquierda y arriba, separados por la puerta *S*, se tantea este efecto, suponiendo una hora cercana al mediodía, de un día soleado.

En cuanto al suelo también aparece simplificado, manteniéndose el diálogo entre el perímetro rectangular principal y el pequeño hexágono central, a través de una serie de zonas intermedias. Estas se articulan a partir de un rectángulo concéntrico de tamaño intermedio -entre el perimetral y el hexágono- cuyos lados prolongados concurren en las esquinas de los muros; y dos parejas de líneas diagonales que, partiendo de los



Detalle de [2.14]



Img. 2. 15

1999 01. Serie tizas, *La cámara del tiempo, vista interior y exterior*, pastel s/ papel naranja.

centros de dos de los murales, intentan ser paralelas a los cuatro lados, de seis, del hexágono que son oblicuos a los ejes de simetría. Todo esto se completa con los propios ejes, coincidentes con los canalillos, y con el chaflán de las esquinas, coincidente con el plano de las puertas, que convierte el rectángulo principal en un octógono.

En los exteriores del recinto, se han representado unos setos de jardín que dan a entender que la construcción podría formar parte de un recinto mayor, como un parque o zona ajardinada.

El dibujo **de la serie mediana titulado: Boceto para el suelo [2.17]** es similar al anterior, pero no recurre a la perspectiva y se centra más en los detalles geométrico-simbólicos de la planta.

Por una parte, están los cuatro muros -en tono oscuro- que dejan cuatro entradas en las esquinas. Estos están quebrados en tres planos para darles más estabilidad, como ya hemos visto.

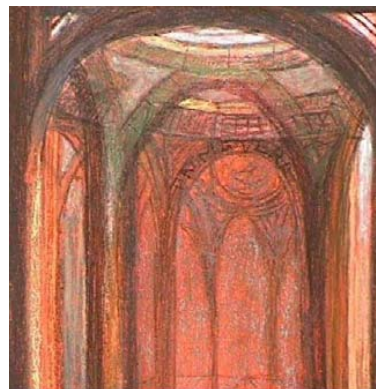
El pavimento se estructura en cuatro niveles diferentes, formando una plataforma escalonada: el plano de cota cero sería la zona ocre y verde que rodea al conjunto; el primer escalón sería el rectángulo blanco que bordea la estructura; el tercer nivel, el rectángulo gris coincidente con el grueso de los cuatro muros principales; y el cuarto nivel, el que coincide con el interior de la sala.

En el exterior aparecen esbozadas dos posibles opciones para realizar al pié de los muros: un banco para sentarse -abajo- y una pila -arriba- conectada con la fuente central, mediante un canal que atraviesa el muro.

La fuente central sigue siendo hexagonal, con las referencias simbólicas que ya hemos reseñado, que lo asocian al agua. En el centro de ésta hay una estrella de ocho vértices, la *rosa de los vientos*, asociada al concepto del espacio y la tierra. Esta mezcla constituye un intento más de armonizar los polígonos de división ternaria (triángulo, hexágono, dodecágono...) con los de división cuaternaria (cuadrado, octógono...). Y esto responde, a su vez, a un intento de asociar los simbolismos de una y otra familia de polígonos: tierra y agua.

De la fuente central parten cuatro canales, *los cuatro ríos*, en las cuatro direcciones de los puntos cardinales, pero éstos parten de un hexágono. La solución consiste en utilizar una pareja de vértices y otra pareja de lados, del hexágono, como puntos de arranque de los canales.

Este diálogo entre las distintas familias de polígonos



Detalle de [2.15]



Img. 2. 16

1999 01 18. Serie tizas, Cámara del tiempo en planta. pastel s/papel rojo, 65 x 50.



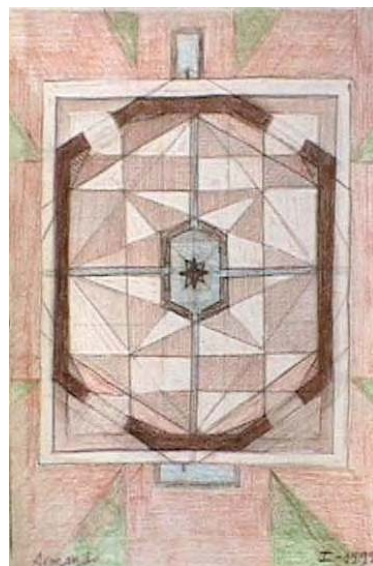
se repite una vez más entre la fuente central y el perímetro formado por los muros: la fuente no es un hexágono regular, sino alargado, tratando de adaptarse al rectángulo principal; el octógono perimetral también se alarga, adaptándose al rectángulo; y los cuatro lados que achaflanán las esquinas del mismo parecen buscar cierto paralelismo con los lados correspondientes del hexágono.

En cuanto a la solería que queda entre los muros y la fuente central, está organizada geométricamente por los siguientes elementos formales: las prolongaciones de los lados oblicuos del hexágono central forman un rombo, cuyo eje mayor coincide con el eje menor de la estancia; las prolongaciones de esos mismos lados del hexágono, pero en sentido contrario, concurren junto con dos diagonales del mismo, en los vértices de un pequeño rectángulo central; las prolongaciones de los lados mayores –verticales- de este rectángulo mueren en las esquinas de los muros superior e inferior respectivamente: y las prolongaciones de los lados menores –horizontales- del mismo, mueren en los paños centrales de los muros de izquierda y derecha. Uniendo los vértices de este rectángulo con los extremos de la diagonal mayor del rombo mencionado – extremos del eje menor de la estancia- se obtiene un gran rombo cuyos ejes mayor y menor coinciden con sus homólogos de la sala, es decir, un rombo inscrito en la sala, compartiendo con ésta los ejes de simetría. Finalmente, hay dos líneas paralelas y simétricas respecto al eje horizontal, que unen los extremos de los muros de izquierda y derecha.

En estos últimos dibujos hemos planteado la posibilidad de que el proyecto pueda realizarse en un espacio exterior, frente a los primeros dibujos en que solo se concebía el interior. Este salto, aparte de un replanteamiento en el tema de los materiales, nos invita a plantearnos el aspecto que podría tener el exterior de nuestra sala. En el dibujo de la **pág. 9** se refleja esta inquietud [2.18]. A partir de ahora la preocupación no solo estará en diseñar el interior, sino el exterior de la supuesta construcción.

En este dibujo podemos ver, por una parte, un contrapicado del interior. De abajo a arriba, el rectángulo principal se transforma en un octógono mediante el achaflanamiento de las cuatro esquinas, convertidas en los cuatro planos que contienen las puertas, de arcos apuntados. Estos planos se vuelven a quebrar en las claves de esos arcos, dando paso a un dodecágono, en la parte superior, que forma una cornisa.

Este polígono sirve de arranque a una bóveda for-



Img. 2. 17

1999 01. Serie A4-A3, Boceto para el suelo. Pastel s/papel. 29,7 x 40.

mada por ligeras nervaduras que se estructuran como una *celosía metálica*, como dice la leyenda, a base de polígonos estrellados superpuestos, que no llegan a formar una verdadera cubierta, sino más bien una especie de pérgola, por la que podrían enredarse plantas trepadoras.

Volviendo al rectángulo principal de la base, sus lados prolongados, en su desarrollo vertical, forman cuatro arcos entrecruzados en las esquinas –a lápiz en el dibujo–.

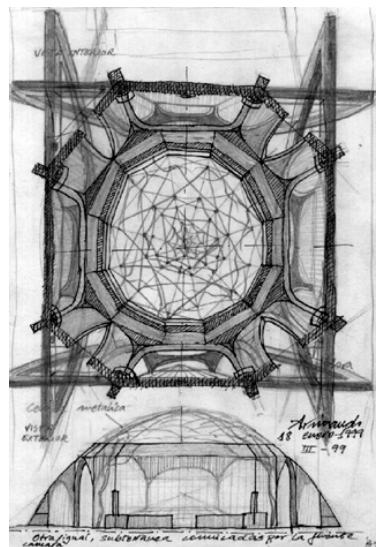
Por otra parte, en la vista en alzado, en la parte inferior del dibujo, podemos ver el aspecto desde el exterior, semejante a una glorieta. Tiene unos bancos para sentarse, unos arcos pintados en los muros, similares a los que hemos visto en interiores e, incluso, un esbozo de plantas trepadoras que crecen hacia la cubierta. Al pie del dibujo hay, además, una leyenda que dice: *Otra cámara igual, subterránea, conectada por la fuente*. Esta idea de una segunda cámara, subterránea, la veremos expresada gráficamente en los próximos dibujos.

**Pág. 10 [2.19].** En este dibujo, fechado el mismo día que el anterior (aunque retocado posteriormente) vemos una estructura similar a éste, pero con predominio de las líneas curvas: los cuatro muros principales de la sala ya no se quiebran en forma de biombo, sino que se doblan; los arcos exteriores que sobresalen formando una especie de arbotantes, también se curvan; e, incluso, la plataforma que compone la base, antes un rectángulo, ahora se convierte en un óvalo.

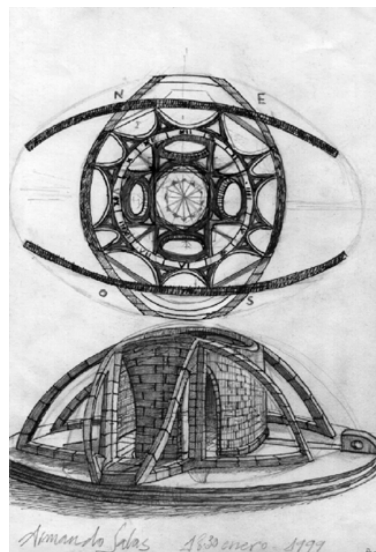
Al mismo tiempo vemos como se complica de nuevo el tema del techo, con una laberíntica cúpula en la que se desarrolla la idea de los doce arcos, que al principio estaban en los muros. Sobre estos, hay un círculo con inscripción de los doce primeros números romanos, en clara alusión simbólica al tema del tiempo y el cosmos -horas, meses, constelaciones- y sobre este círculo, a su vez, una estructura a base de nervaduras, que forman entre sí cinco linternas circulares, ocho vanos de forma triangular y cuatro parejas de arcos ojivales.

En las cuatro esquinas vemos, además, las abreviaturas de los cuatro puntos cardinales: N, S, E, O, en clara referencia simbólico-espacial.

En este y en los siguientes dibujos veremos como se acentúa la doble tendencia, por una parte, a simplificar las formas con objeto de hacerlas más viables a la hora de construirlas, y por otra, a introducir la mayor carga simbólica posible aún a costa de que ésta vaya



Img. 2. 18  
1999 01 18. pág. 9. Cuaderno del sofá, Dibujo a lápiz y tinta. 17 x 25.



Img. 2. 19  
1999 01 18-30. pág. 10. Cuaderno del sofá, Dibujo a lápiz y tinta. 17 x 25.

acompañada de una complicación estructural, de difícil realización.

Era yo consciente en ese momento de que en el papel se pueden hacer más cosas que en la tercera dimensión, y no quería renunciar a dibujar “castillos en el aire” dando rienda suelta a la imaginación. También era consciente de que es más fácil eliminar cosas, en un momento determinado, que encontrar momentos creativos que nos sorprendan con un lápiz en la mano.

Una consecuencia de este último pequeño boceto del cuaderno es el pastel **Cámara del tiempo, cúpula y reflejo** [1.20]. En este caso, al contrario de lo que ocurre en las demás tizas –pero tal y como viene ocurriendo en el cuaderno- la arquitectura aparece prácticamente desnuda, sin pinturas, salvo unos ligeros trazos a lápiz. El salto cualitativo está consolidado: ya lo importante no son los murales, sino la propia construcción. Además, el debate fantasía- realidad se intensifica: si en los primeros trazos se procura representar una arquitectura sencilla y factible, de muros planos, de poca altura, pequeña, etc. al final se acaba concibiendo una complicada cúpula con óculos ovales y una cubierta de un material indeterminado con apariencia de plasma vítreo.

También entra en juego el tema de los reflejos en el suelo, como si este estuviera mojado, con la novedad de que ahora el punto de vista es exterior. Algo tiene que ver esto con las maquetas de cartón ondulado que veíamos páginas atrás, ver [1. 50].

## EL SIMBOLISMO DEL HUEVO

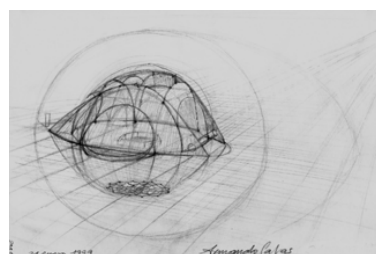
**Pág. 11 [2.21].** Ya desde los primeros dibujos aparecía el ovalo, plano, en la forma de la planta de la estancia. El interés por introducir la forma ovalada se debe a que ésta constituye un elemento simbólico muy potente. De este ovalo plano hemos pasado al medio ovalo tridimensional, el semi-elipsoide, que va a adquirir un especial protagonismo como forma principal y punto de partida en gran parte de los dibujos y en la escultura principal del proyecto, que veremos más adelante.

En este dibujo aparece un elipsoide completo, contando con la mitad que queda bajo tierra. Esta mitad subterránea constituye una especie de aljibe que se comunica con la superficie a través de la fuente central. Recordemos que ésta es de forma hexagonal, al igual que los cristales de nieve y que simboliza también, de alguna manera, el mundo mineral y subterrá-



Img. 2. 20

1999 01. Serie tizas, Cámara del tiempo, cúpula y reflejo, pastel s/papel verdoso. 72 x 50.



Img. 2. 21

1999 01 21. Pág. 11. Cuaderno del sofá, Dibujo a lápiz. 25 x 17.

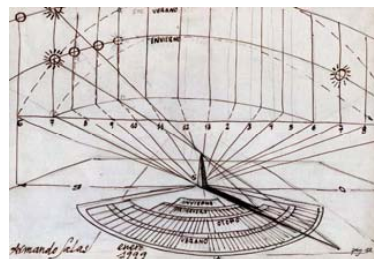
neo. La fuente central representa, por tanto, un nexo de unión entre el mundo inerte del subsuelo: *agua y tierra*, y el mundo que queda sobre la superficie: *aire y fuego vital*, siendo el huevo el mejor símbolo de la vida, en especial en estado latente.

Pero esta mitad inferior no representa necesariamente una construcción real, sino una imagen virtual conseguida mediante un sistema de reflejos. Para un espectador que esté en el interior de la sala, la imagen que vería reflejada en la fuente, en el aparente fondo de ese aljibe virtual, sería la de la parte superior de la estancia, con o sin cúpula. Es el efecto que encontramos en la Sala de los Abencerrajes de la Alambra. Pero, además, si el espectador está fuera, y suponemos que el suelo está mojado -como ya apuntamos en la imagen anterior- éste vería el reflejo de la estructura que sobresale del suelo. El dibujo trata de representar una imagen híbrida entre la que vería un espectador interno y uno externo, de la sala.

## RELOJ DE SOL

**Pág. 12 [2.22].** Aquí vemos de forma esquemática los elementos fundamentales de un reloj-calendario solar. En el centro observamos la estaca que proyecta su sombra sobre el suelo donde está dibujada la gradación. La dirección de la sombra marcaría, en las marcas radiales del suelo, las horas, en función del movimiento diario del sol, al fondo. La longitud de la sombra indicaría las estaciones sobre los arcos marcados, en función de la declinación solar propia de cada estación, con independencia relativa de la hora: la sombra larga, consecuencia de un sol bajo, marcaría la estación invernal en el arco más alejado de la estaca, mientras que la estación estival se marcaría en el arco más próximo a ésta -en el dibujo están cambiados por error los rótulos del suelo del "invierno" y del "verano"- Las estaciones de la primavera y el otoño se marcarían en los arcos intermedios. Aunque aquí no se aprecia, pues se trata solo de un boceto, se pueden realizar relojes y calendarios solares de gran precisión, con indicación de los solsticios y equinoccios entre otros pormenores.

Este dibujo se debe a una serie de consultas bibliográficas sobre el tema, que realicé por aquellos días, con la intención de ver las posibilidades de incluir en el proyecto un reloj solar, como motivo acorde con el tema principal del proyecto: el tiempo. En la segunda parte trataremos más detenidamente este tema, refiriéndonos expresamente a las consultas bibliográficas



Img. 2. 22

1999 01 21. Pág. 12. Cuaderno del sofá, Dibujo a tinta sepia. 25 x 17.



Img. 2. 23

1999 01 22. pág. 13. Cuaderno del sofá. Dibujo a bolígrafo. 25 x 17.

mencionadas<sup>21</sup>. Ver [12.40] a [12.49].

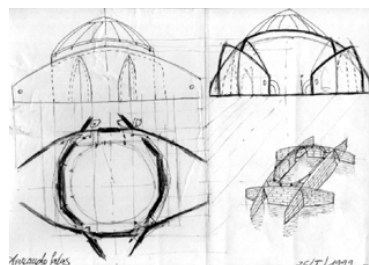
**Pág. 13 [2.23].** Este es uno de los dibujos hechos en papeles sueltos, e insertados posteriormente con criterio cronológico en el cuaderno que nos ocupa. Supone una visión muy simplificada de la idea, tanto que incluso aparece sin puertas de acceso, que hay que suponerlas en alguna parte no visible de la estructura. **La Pág. 14** ha sido eliminada.

**Pág.15 [2.24].** Este dibujo hecho también en folio suelto, nos propone una variación, muy parecida a la de la pág. 10 del cuaderno [2.19] y a la maqueta de la imagen [1.57] del primer capítulo. Consiste en la intersección de cuatro superficies, muros, que se extienden más en sentido horizontal que en vertical, sobrepasando los puntos de intersección entre ellos. De esta forma se marcan en la planta claramente nueve regiones. Estructuras similares se encuentran en determinados rituales hinduistas y budistas, relacionados, a su vez, con el mundo de los mandalas.

**Pág. 16, [2.25].** En este dibujo emergen simultáneamente varios elementos que han ido apareciendo en trabajos anteriores, junto a otros elementos nuevos que van dando al proyecto pequeños giros.

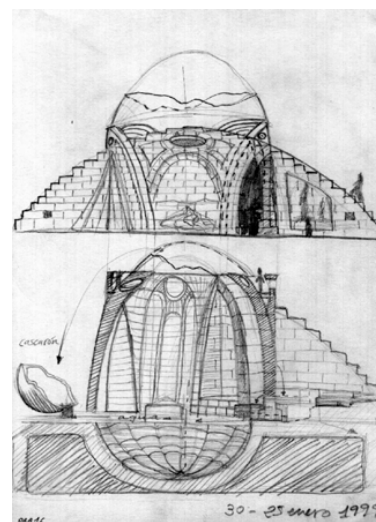
En primer lugar, un personaje diminuto que sube por las escaleras de la construcción, da a entender unas dimensiones monumentales a la estructura. Unas dimensiones no planteadas hasta ahora. Esto viene reforzado por la especificación de los bloques con los que se supone que está hecha la construcción, entre los que podemos ver una quincena de hiladas.

En segundo lugar, podemos ver específicamente la forma de huevo, elemento simbólico del que ya hemos hablado. Lo encontramos ahora en posición vertical, al contrario de cómo lo hemos visto hasta el momento, y dividido en tres partes: la inferior compuesta por la zona subterránea de la cámara, que viene apareciendo en los últimos bocetos; la central, que compone la parte exterior y visible del proyecto; y la superior, que sería una cúpula. Pero esta cúpula, aparece caída en el suelo. Con esto se insinúa, por una parte, que un ser vivo acaba de nacer y salir del huevo, dejando caer parte de la *cáscara*. Por otra parte, se elimina la dificultad de



Img. 2. 24

1999 01 25. pág. 15. Cuaderno del sofá, Dibujo a bolígrafo. 29 X 21.



Img. 2. 25

1999 01 25. pág. 16. Cuaderno del sofá. Dibujo a lápiz. 17 x 25.

<sup>21</sup> PAVANELLO, Jean Carlo y TINCHERO, Aldo. *Relojes de sol, historia, funcionamiento, construcción*. Ed. De Vecchi, Barcelona 1998.

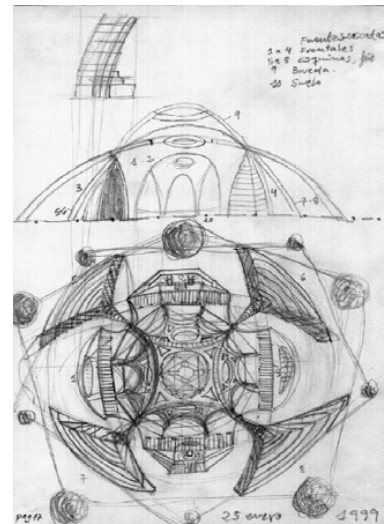
construcción de una cúpula, convirtiendo el proyecto en más factible, sin renunciar a la presencia de la misma, aunque sea caída en el suelo. La cúpula caída, finalmente, contribuye a dar al conjunto el aspecto de ruina, que intentamos conseguir, por las connotaciones que este concepto tiene desde la visión romántica, como ya hemos comentado con anterioridad. En efecto, la relación del proyecto con el concepto de ruina viene forjándose desde más atrás, pero en este dibujo se hace ya patente que el efecto es buscado y no casual. Las piezas de la construcción desprendidas de la misma, no dejan lugar a dudas.

**Pag. 17 [2.26].** En este dibujo podemos apreciar otra variación de diseño en la que destacan, en planta, cuatro fuentes adosadas a los cuatro frontales principales, que ya no son exactamente muros, sino estructuras más complejas, horadadas aparentemente de arcos y linternas. Apenas quedan ya estructuras verticales, adaptándose todas, a la curvatura principal del conjunto, ovalada. Aparecen unas formas triangulares en las cuatro esquinas, cuyos vértices superiores se prolongan hacia arriba, conectándose entre sí para formar una cúpula de celosía, que se desarrolla con más detalle en el próximo dibujo.

En definitiva, la forma de la planta se ha complicado bastante, distanciándose de la vista en alzado, que sí mantiene una relativa simplicidad y similitud con dibujos anteriores.

Hay que considerar, por tanto, estas dos visiones en planta y alzado, como dibujos casi independientes, aunque en origen pretendieran ser vistas de un mismo objeto. Recordemos que estamos en medio de un proceso creativo, que de momento no pretende expresar ideas ya concluidas, sino partir de las ideas ya existentes para modificarlas sobre la marcha.

Antes de pasar página, fijémonos en el detalle de los árboles que rodean la estructura. Estos forman un decágono estrellado compuesto por dos pentágonos. Los vértices de estos, están ocupados, respectivamente, por cinco árboles grandes y cinco pequeños. Esto es, por una parte, un nuevo intento de no dejar fuera de juego al pentágono, con su simbolismo, pero, además, supone una nueva ratificación de que el proyecto apuesta cada vez más, por una estructura al aire libre, abandonada ya la idea de una escenografía exclusivamente interior. Este último aspecto viene reforzado, además, por las leyendas que aparecen en el propio dibujo y por el detalle arquitectónico que aparece igualmente en la parte superior. En la leyenda dice:



Img. 2. 26

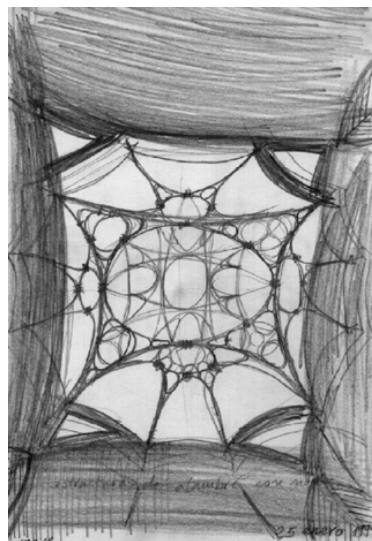
1999 01 25. Pág. 17. Cuaderno del sofá. Dibujo a lápiz. 17 x 25.



*Fuentes-cascadas, 1 a 4 frontales, 5 a 8 esquinas, 9 bóveda, 10 suelo.*

En el dibujo de la **pág. 18 [2.27]**, hay una leyenda casi imperceptible que dice: “*estructura de alambre con nudos*”. Como podemos ver, representa una cubierta de nervaduras, pero por la anotación que acabamos de mencionar, se refiere más al material a utilizar en una maqueta de reducido tamaño, que en una estructura de grandes dimensiones.

De la estructura que reproduce podemos destacar su relación con la geometría de los fractales. Recordemos que son formas que pueden desarrollarse hasta el infinito, mediante la repetición de una serie de *interacciones*. En primer lugar, observamos que la supuesta cubierta de alambre reproduce la estructura propia de los muros y demás partes bajas del proyecto. Es decir: cuatro frontales divididos en tres arcos cada uno, que con una especie de pechinas, acaban formando una forma circular u ovalada que es el arranque, a su vez, de una posible bóveda. A partir de esta forma ovalada o circular, se desarrolla otra estructura similar, que vuelve a cerrarse de nuevo en otro círculo u ovalo y así sucesivamente, hasta donde se quiera. Pero bastan tres o cuatro *interacciones* para sugerir la idea de infinito, acorde, por otra parte, con la idea de *cosmos*, asociada simbólicamente a la cúpula. Es evidente, y hay que decirlo, la relación de este tema con las bóvedas árabes, plagadas de estrellas, o las góticas, hechas a partir de nervaduras.



Img. 2. 27

1999 01 25. Pág. 18. Cuaderno del sofá. Dibujo a lápiz. 17 x 25.

## INICIOS DEL MODELADO EN EL INSTITUTO Y CONTINUACIÓN DEL C.S. Y OTROS DIBUJOS

En el reverso de la **pag 19**, aparece escrito:  
*26 de enero de 1999, martes.*

*Esta mañana he amasado y compactado una gran masa de barro en forma de medio huevo.*

*Esta tarde he realizado este dibujo...*

*(Esta noche mi hijo Pablo me ha dicho entre sueños: "papi te quiero mucho")*

*... y a él se lo dedico, esperando que pronto pueda disfrutar con este pequeño juguete, junto a su hermana Marta, su madre y su padre.*

Esta anotación en el cuaderno de trabajo es útil para fijar la fecha de inicio de la pieza escultórica, La Cámara del Tiempo. En realidad, esta reseña hace referencia a una pieza que empecé a realizar en el instituto en el que estaba trabajando, aprovechando que



en ese momento estaba preparando material para iniciar con los alumnos unos trabajos con arcilla. Coloqué una masa de barro con forma de medio huevo sobre una pequeña mesa. Mi intención era trabajar, eliminando el material sobrante para ir acercándome progresivamente a las formas dibujadas en los últimos bocetos del cuaderno.

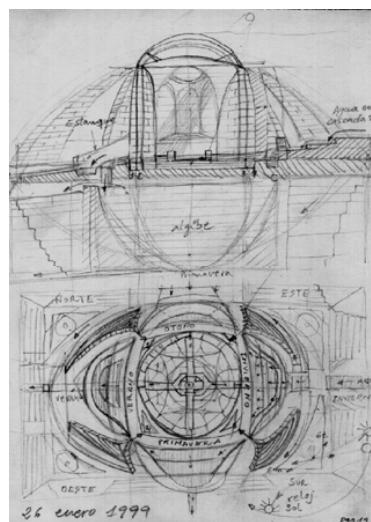
Aquello fue instintivo, sin embargo, tomé enseguida conciencia de que en el instituto no podría trabajar libremente por problemas de horarios, así que dejé aquella masa preparada para experimentar esporádicamente, e ir cogiendo el barro según lo fuera necesitando para otros trabajos. Fue entonces cuando empecé la escultura en mi estudio, aproximadamente durante los primeros días de febrero de 1999. De ello queda constancia poco más adelante (en la pág. 30) de este cuaderno, como veremos.

Pero antes quiero destacar, de la nota manuscrita, la dedicatoria. En ella aparece la expresión “pequeño juguete”. En efecto, el aspecto lúdico del proyecto empieza a instalarse en mi mente y ésta es quizás una de las primeras manifestaciones explícitas sobre el posible uso público del proyecto.

En cuanto al dibujo, en el anverso de la **pág. 19 [2.28]**, hay que destacar la similitud con el de la **pág. 17, [2.26]** pero con algunos elementos más, y con algunas especificaciones escritas. En concreto, podemos leer sobre los cuatro frontales: *primavera*, *verano*, *otoño*, *invierno*; y sobre las cuatro esquinas de la plataforma que hace de base: *norte*, *sur*, *este*, *oeste*. Estas son referencias claras sobre simbolismos espacio-temporales de los que ya hemos hablado, pero además, aparecen nuevos elementos.

En la esquina inferior derecha, esquina sur, podemos ver abocetado un reloj solar, que aparece por primera vez integrado en el proyecto. Podemos distinguir unas marcas en el suelo con flechas que parten radialmente de un punto, junto a las indicaciones de *6m* y *6t*, que significan las 6 horas de la *mañana* y de la *tarde*, respectivamente. Al lado de esto encontramos un arco de circunferencia con un sol en cada extremo, que representa el recorrido del sol a lo largo de un día, con relación a las marcas descritas.

En el alzado, por la derecha, podemos ver una flecha con la inscripción: *agua en cascada*, que nos indica una entrada de agua desde el exterior. Ya no se supone que proviene de un surtidor central. En el suelo, que se nos muestra en sección, podemos ver un claro desnivel decreciente de derecha a izquierda, que



Img. 2. 28

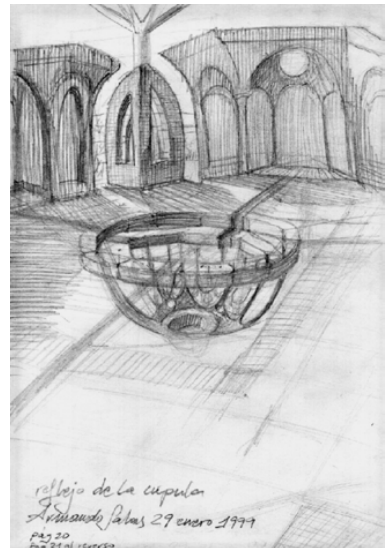
1999 01 26. Pág. 19. Cuaderno del sofá. Dibujo a lápiz. 17 x 25.

nos indica el recorrido del agua. Esta, después de atravesar el interior de la construcción a través de los canales y la fuente central, se distribuye a las cuatro piletas periféricas, alimenta un aljibe subterráneo; y, finalmente, sale por la izquierda.

Todo este sistema de canalizaciones, claramente inspirado en la Alhambra, sugiere la idea de situar el proyecto sobre algún cauce de agua. Cerca de mi casa había un lugar muy a propósito. Un arroyo venía de la sierra próxima, y tras llenar una alberca, seguía su camino ladera abajo. Era un lugar hermosísimo por el que yo pasaba a diario y estaba justo en el límite entre el casco urbano y el pleno campo. Con esto quiero decir que ese sitio, entre otros, me estaba invitando, cada día, a ser anfitrión de la obra, y ofreciéndome determinadas posibilidades que, a su vez, inspiraban algunos aspectos estructurales del proyecto, como el que acabamos de mencionar. Hay que recordar, el acuerdo de colaboración que teníamos un grupo de artistas, con el Ayuntamiento de la localidad, que ya hemos mencionado, y que yo no dejaba de tener presente, de tal manera que a la vez que trabajaba en el proyecto, pensaba, tranquilamente, en su posible ubicación, en un futuro. Más adelante veremos algunos dibujos donde la búsqueda de un entorno real para ubicar la construcción se hace más patente. En cualquier caso, ya hemos mencionado mi predisposición a dejarme inspirar por la propia naturaleza y entorno próximo, más que por fuentes bibliográficas.

El siguiente dibujo, **pág. 20 [2.29]**, nos muestra una vez más, el concepto *plaza*, constituida por una serie de elementos separados unos de otros: los *frontales*, por una parte, similares a los que hemos visto anteriormente, pero de formas algo más maduras; y las *esquinas*, que adquieren cierto protagonismo como elementos independientes. Pero lo que más destaca es el detalle de la fuente central, en la que se puede apreciar su interior: la cúpula que antes estaba en la parte superior, aparece invertida, como si de un reflejo – materializado- se tratara. De hecho, el dibujo se titula: “*El reflejo de la cúpula*”, tal y como aparece escrito en la hoja.

Se puede decir que tras los últimos dibujos, un poco disparatados, éste representa una vuelta a la cordura. Teniendo en cuenta que empezaba por aquel entonces a barajar la idea de que construir un monumento de verdad, sobre la base del acuerdo de colaboración con el Ayuntamiento, que ya hemos mencionado, procuraba, a veces, realizar los dibujos de la forma más



Img. 2. 29

1999 01 29. pág. 20 Cuaderno del sofá." *El reflejo de la cúpula*". Dibujo a lápiz. 17 x 25.

factible posible, pero sin renunciar del todo a determinados elementos. En concreto, en este dibujo, se sustituye la cúpula, por su reflejo, en el fondo de la fuente. De esta forma se sugiere la idea de cúpula, pero sin la dificultad técnica, y responsabilidad civil que conllevaría la construcción real de la misma. Además, el fondo de la fuente ya no tiene las dimensiones de un gran aljibe como el que aparece en la pag 19, por ejemplo, sino mucho más discretas. Lo suficiente como para que no supusieran graves riesgos para la integridad de las personas.

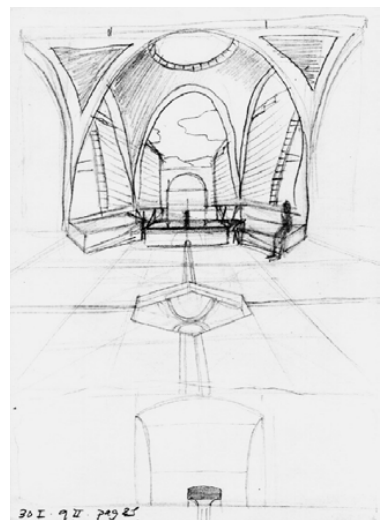
El dibujo de la **pág. 21, [2.30]** al reverso del anterior, es un detalle del mismo, en el que aparece uno de los frontales con algunas variantes. Se aprecia claramente cómo una persona está sentada en uno de los bancos. También aparece, aunque apenas se aprecia, un pilar de agua con un surtidor en la pared. Es la primera vez que esta idea aparece en la parte interna del frontal. El agua de la pila, que reboza, parece alcanzar la fuente central a través del pequeño canal. En la fuente se puede apreciar el inicio de lo que representa el reflejo de la cúpula. Lo que se ve en primer plano es un alzado esquemático.

**Pág. 22 [2.31].** Este dibujo representa uno de los frontales, tratado como si fuera una pieza independiente de cerámica. En la parte superior se puede leer: "terracota, tamaño Pablo y Marta + - 1 m." (más o menos un metro). Es decir, una pieza que para ser una terracota, tiene unas dimensiones demasiado grandes, en el límite; pero para ser una arquitectura son demasiado pequeñas, también en el límite. Está claro, por lo tanto, que la indicación de tamaño no es casual. La referencia a Pablo y Marta, mis hijos, tiene varias lecturas:

Por una parte, al hacer referencia en cuanto al tamaño de los niños, queda patente la voluntad de realizar una obra de arquitectura, aunque sea en miniatura, para gente menuda, que pueda entrar en el espacio y usarlo. De lo contrario hubiera bastado con haber escrito: *tamaño un metro, más o menos.*

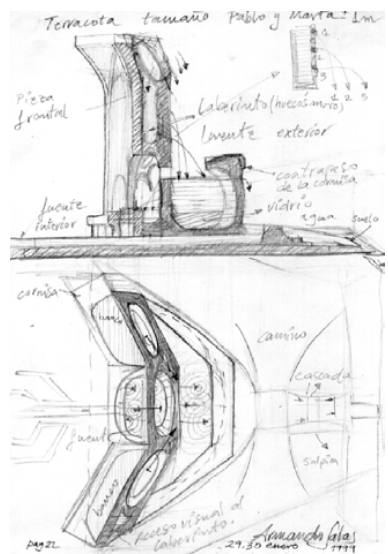
La segunda lectura es que son los niños, precisamente, los principales destinatarios, lo que refuerza la idea de objeto con propiedades lúdicas, que poco a poco se estaba gestando.

La tercera lectura hay que entenderla en clave de dedicatoria, o de afecto. Algunos padres retratan a sus hijos, otros los meten en clubes o asociaciones de los que ellos mismos son socios... yo, en este caso, les diseño *juguetes*.



30 I 91 pag 21  
 Img. 2. 30

1999 01 30. Pág. 21. Cuaderno del sofá. Dibujo a lápiz. 17 x 25.



pag 22  
 Img. 2. 31

1999 01 30. Pág. 22 Cuaderno del sofá. Dibujo a lápiz. 17 x 25.

Entrando en el detalle funcional de la pieza dibujada, podemos observar que representa uno de los frontales. En la leyenda escrita se hace también referencia a diversos elementos que aclaramos a continuación:

“Pieza frontal”. Está compuesta por un doble tabique, que constituye un depósito para el agua de la lluvia. Esta se recoge por tres óculos ovalados, situados en la parte superior (ver la planta).

“laberinto (hueco)” Este espacio vacío y oculto entre los dos muros se asocia de alguna forma con el tema simbólico del laberinto mítico. El agua depositada en este hueco iría pasando a una fuente exterior y otra interior, a través de unos orificios surtidores, que situados a distinta altura, lanzarían el agua a diferentes distancias, en función de la presión. A mayor cota del orificio, menor presión, y viceversa. Ver el detalle en el ángulo superior derecho del dibujo. Esta idea está basada en un experimento de física expuesto en el Parque de las Ciencias de Granada.

“acceso visual al laberinto”. Se refiere a algunas aberturas por donde sería posible ver el interior del espacio referido.

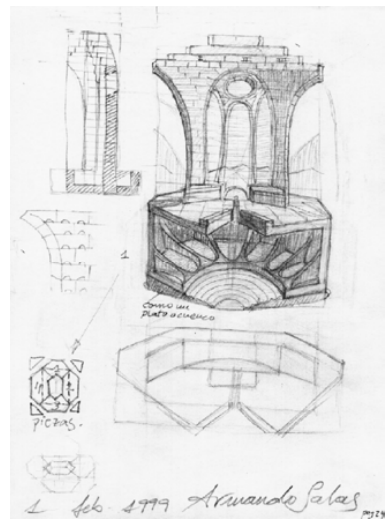
“contrapeso de la cornisa”. Este, en el borde de la pileta, a la derecha, compensaría el desplazamiento del centro de gravedad de la pieza ocasionado por la “cornisa”, a la izquierda.

“vidrio”. Material que serviría para dar efecto de agua dentro de la pileta, evitando la sensación de que la fuente estuviera seca, aunque así fuese.

“agua”, “cascada”, “salpica”. Son términos que hacen referencia al agua evacuada, por exceso, de las fuentes. También en estas zonas se aplicaría un *vidriado*, para dar la apariencia de mojado.

“camino”. Situado en la parte exterior, refuerza la idea de arquitectura situada en un lugar transitable y al aire libre.

En definitiva, el dibujo plantea algo más parecido a una máquina hidráulica que a los murales que planteábamos al principio. Tengo que decir que desde pequeño he estado en contacto con construcciones relacionadas con el agua. Mi padre trabajaba en la *Confederación Hidrográfica del Guadalquivir* y para mí ha sido corriente visitar, e incluso veranear, en las inmediaciones de obras de ingeniería hidráulica. Aprendí a andar en el pantano de los Bermejales, cerca de Granada. Junto a estos lugares es frecuente encontrar extrañas construcciones a escala pequeña, que suelen ser experimentos de los ingenieros, para obras de gran envergadura como presas, acequias, depósitos, etc. Lugares laberínticos ideales para las travesuras infanti-



Img. 2. 32

1999 02 01. pág. 24. Cuaderno del sofá, Dibujo a lápiz. 17 x 25.



Img. 2. 33

1999 02. Pág. 34 a. Cuaderno del sofá. Escultura en gres, estado 1.

les. Aparte de esto están, como ya hemos comentado, los paseos por el recinto de la Alhambra, plagado de acequias, aljibes, canales, fuentes etc. De estas referencias volveremos a hacer mención en la segunda parte de este volumen.

**Pag. 24 [2.32].** Este dibujo representa nuevamente uno de los cuatro frontales, tratado de forma independiente. En este caso, lo vemos acompañado de un esquema de despiece (ángulo inferior izquierdo). El tratamiento es escultórico, hasta el punto que la pieza de gres que iba realizando en el estudio, simultáneamente con este cuaderno, acabará cortada en cuatro piezas similares a la que aquí vemos. Esto permite ahuecarla convenientemente para su cocción. Más adelante veremos, incluso, que una de las cuatro piezas será fundida en bronce.

Del dibujo habría que destacar dos aspectos. Por una parte, desde el punto de vista arquitectónico, se puede realizar una estructura de bloques como la que representa la parte superior del dibujo, sin argamasa. Los bloques que sobresalen por ambos lados de la parte superior, formando la mitad de un arco a cada lado, no se caerían gracias a la función de contrapeso que ejercen los bloques superiores de la parte central. Esto es, medio *falso arco* por cada lado.

Sobre este tipo de estructuras ya hice algunos ensayos con bloques de distintos tipos: piedras planas, libros...

El segundo aspecto a destacar es la parte subterránea, en la que se insiste en el tema de la cúpula invertida. Pero ahora se plantea con una clara referencia al mundo de la cerámica, por estar hueca, y por la leyenda que indica: "*como un plato o cuenco*", refiriéndose al fondo de la cúpula.

### INICIOS DEL MODELADO EN EL ESTUDIO Y CONTINUACIÓN CON EL C. S. EN CASA

A principios de febrero de 1999, coincidiendo con los dibujos de las pag 24 /25 más o menos, **[2.32]** i**[2.40]** inicié en el estudio el modelado de la escultura principal del proyecto. De esto se hace referencia en las páginas 30 y 31 del cuaderno, de fecha posterior, en una nota manuscrita redactada en tiempo pasado. Nos ha parecido oportuno anticipar este texto, así como las primeras fotografías del proceso de modelado al que se refiere la nota, pag. 34 a 38, que se hicieron por esas fechas, aunque se adjuntaran más tarde, por la demora del revelado -recordemos que los carretes de fotos analógicas había que llevarlos a un laboratorio



Img. 2. 34

1999 02. Pág. 34 b. Cuaderno del sofá. Escultura en gres, estado 2.



Img. 2. 35

1999 02. pag. 35. Cuaderno del sofá. Escultura en gres, estado 3.

de revelado y esperar unos días-. Después volveremos de nuevo a la página 25 del cuaderno, para continuar comentando los dibujos. Así seremos más fieles a la cronología y, sobre todo, se entenderá mejor el proceso, ya que en este periodo será la escultura la locomotora del trabajo creativo, que se revisará posteriormente en casa sobre las hojas del cuaderno. El texto manuscrito es el siguiente:

**11 de feb de 1999**

*Hoy tengo casi terminada la maqueta de la estancia o cámara del tiempo o de la vida. La he venido haciendo estas últimas tardes, así como estos últimos dibujos.*

*Llevo con el barro unos ocho o diez días. En las primeras sesiones el barro parecía tener vida propia.*

*Partiendo de un semi-huevo y realizando cortes por donde van los "muros" frontales iniciales (más cercanos entre sí) fui poniendo sobre estos tiras de barro, de forma que fueran subiendo. Al apretar el barro con la pala, el muro se engrosaba por arriba y bajaba un poco, volviendo a subir al corregir el grosor con los dedos, tendiendo, además, a expandirse, agrandándose tanto la planta como los alzados y perdiendo, los muros la verticalidad. Al buscar de nuevo ésta, presionando las paredes internas, por abajo, también se expande la cámara interior.*

*El resultado de estas fuerzas, internas y externas, de compresión y expansión, de adición en los macizos y sustracción en los huecos, recuerda al crecimiento de un ser vivo. Las sucesivas formas alabeadas, sugieren formas naturales como una flor, un tronco con raíces... además del huevo inicial.*

*La fuente central subterránea y la cúpula superior deben recordar formas básicas para el hombre desde el paleolítico, el de una vasija en todas sus variedades: cuenco (cúpula), plato (fuente), orza, ánfora, tinaja... (El cuerpo central).*

*La fuente hexagonal significa el mundo subterráneo y mineral.*

*En cuanto a los arcos, ya no me planteo problemas de estilo, por evitar referencias al gótico, clásico, árabe, etc. Solo hay dos tipos básicos de arco, el apuntado y el redondo (medio punto, elíptico, parabólico...). Uno y otro surgen de forma natural al iniciar el trabajo mezclando de alguna manera el concepto de cúpula (esfera, ovoide) con el de pirámide escalonada.*

*P.D. Mañana iniciaré la cúpula.*

Como podemos comprobar en las notas del cuaderno, se describen las sensaciones iniciales tras el



Img. 2. 36

1999 02. pag. 36. Cuaderno del sofá. Escultura en gres, estado 4.



Img. 2. 37

1999 02. Pág. 37. Cuaderno del sofá. Escultura en gres, estado 5.



primer contacto con el barro. Basten estas breves notas como introducción al proceso de modelado, ya que nos extenderemos más sobre el mismo en el próximo capítulo.

Tan solo añadir un par de aclaraciones: entre el estado 5 y el estado 6 de las pag. 37 y 38 [2.37] y [2.38] hay un cambio importante en la forma de la escultura, que no se menciona en las notas. Consistió en la introducción de una nueva pella de barro bajo la pieza, a modo de base, levantando aquella previamente, y quedando elevada en un segundo nivel. Tras esta operación empecé a ahuecar la base añadida desde una serie de agujeros realizados alrededor de la misma, tres por cada lateral. Esto casa con la idea ya planteada en varias ocasiones de un nivel inferior comunicado a través de la fuente central con la cámara principal. Un espacio que albergaría un aljibe subterráneo o algo parecido y que en ese momento me recordó a un laberinto o una caverna, y por extensión, a las leyendas y mitos asociados a estos lugares.

La segunda puntualización se refiere a la frase inicial de las notas, en la que se afirma que la cámara está *casi terminada*, ya que como veremos, esta situación se mantendrá durante bastante tiempo.

En lo sucesivo, y durante un período, coincidirán en el estudio, la escultura en proceso, con la realización de dibujos, maquetas, ensayos de materiales y otras experiencias; y en casa, la continuación del cuaderno. Según el día o el momento, trabajaré en unos o en otros quehaceres.

Retrocedamos de nuevo a la **pag. 25** del cuaderno [2.40]. En este dibujo se aprecia ya claramente un reflejo de lo que estaba haciendo en gres, en el estudio. Podemos reconocer en el mismo, el estado aproximado en el que estaba la escultura en ese momento -que acabamos de ver en [2.36], [2.37]- de tal manera que sobre el papel se planteaban cuestiones de inmediata realización, en barro.

Los muros de los cuatro frontales se ven ya curvados en su vista en planta, y alabeados por arriba como se aprecia en el alzado, debido de las tensiones a las que se somete el modelado, tal y como se relata en las notas mencionadas. Sobre estos frontales se plantea un dibujo que irá esgrafiado sobre el barro, visible también en la foto de la pág.38-b [2.39] y que representa un trampantojo.

Cada frontal, volviendo al dibujo, se compone de un gran arco parabólico que recorre toda la cresta del muro y que está formado, supuestamente, por bloques



Img. 2. 38

1999 02. Pág. 38. Cuaderno del sofá, Escultura en gres, estado 6.



Img. 2. 39

1999 02. Pág. 38 b. Cuaderno del sofá. Escultura en gres, estado 7.

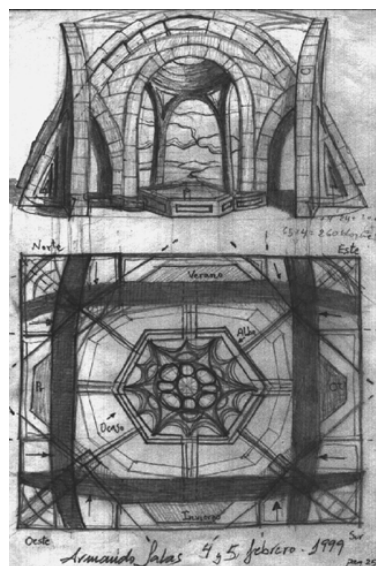


en forma de dovelas. En los extremos de estos arcos se forman, a su vez, arcos ojivales, quebrados en ángulo recto, mediante las intersecciones de las cuatro parábolas. Recordemos que en el dibujo anterior y en otros que ya hemos visto, por el contrario, se formaban falsos arcos, con bloques rectos dispuestos en hiladas [2.32], o [2.28].

La parte central de cada muro, comprendida entre los dos medios arcos, contiene un arco de medio punto, ciego, formado igualmente por dovelas. En el interior de este arco se encuentra la parte más ficticia del trampantojo, ya que representa un espacio que se abre en profundidad, auxiliado por la perspectiva cónica. Al fondo vemos otro arco de medio punto de frente y parte de otros dos arcos similares, a los lados. Puede verse igualmente una bóveda esférica abierta por una linterna, así como dos pechinas igualmente abiertas por sendos vanos de forma triangular. A través de todos los vanos podemos ver un cielo con nubes.

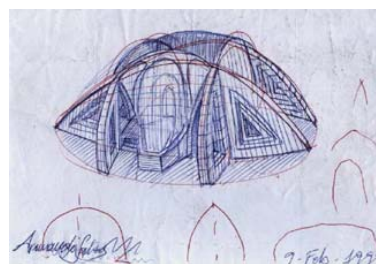
El caso es que si observamos el muro descrito, podemos comprobar que el dibujo trazado en él, divide la superficie mediante líneas, de tal manera que forma una especie de puzzle. Esto no es casual. Cada pieza dibujada de este supuesto puzzle se podría convertir en un bloque de cerámica independiente, de forma que podríamos ampliar el tamaño de la obra. A la derecha, entre la planta y el alzado podemos ver escritos unos números que se corresponden con un cálculo de los bloques que serían necesarios: puede distinguirse claramente “65 x 24 = 260 bloques”. Esta técnica de trabajar por piezas es muy común en la técnica del mural cerámico en relieve. Para el caso de obras de bulto redondo, verdaderas arquitecturas de módulos hechos a medida, hemos de mencionar al ceramista *Arcadio Blasco*, al que tuve la suerte de conocer años atrás y de cuya obra me estuve acordando por estas fechas, pensando en la forma de realizar a mayor tamaño el proyecto. Nos detendremos en este artista más adelante, pero volvamos por el momento al dibujo.

Sin salir todavía del alzado, fijémonos en los extremos laterales. Bajo las intersecciones de cada dos arcos contiguos, hacia las esquinas, se forman cuatro rincones. En estos, se crean unas pequeñas ventanas triangulares, mediante el escalonamiento de distintos grosores del muro, que acaban en el pequeño vano triangular. Esta forma, esbozada inicialmente en la escultura, [2.37] podremos verla más elaborada en la siguiente página [2.41] y especialmente en [2.41] [2.42] antes de concretarse definitivamente en la escultura (capítulo 3).



Img. 2. 40

1999 02 04. Pág. 25. Cuaderno del sofá. Dibujo a lápiz. 17 x 25.



Img. 2. 41

1999 02 09. pág. 26, Cuaderno del sofá. Dibujo a bolígrafo. 21 x 15.

Si nos centramos ahora en la vista en planta, de la parte inferior del dibujo, destaca la aparición de otros nuevos canales en diagonal. En realidad son los cortes que habrá que realizar a la pieza para poder ahuecarla y cocerla por partes. Cada una de las piezas sería parecida a la que aparece en la pag. 24. [2.32].

Las flechas indican las puertas de acceso a la estancia, a través de los referidos arcos apuntados, partidos de forma que cada medio arco está en un muro diferente. Esto puede verse también en el alzado.

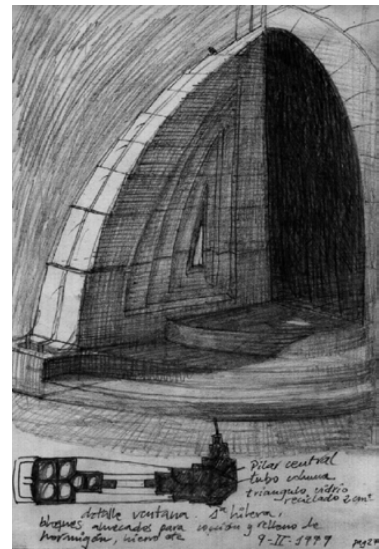
La **pág. 26, [2.41]** es un dibujo, iniciado a bolígrafo rojo y acabado en azul, representa una *cámara del tiempo* muy simplificada en cuanto a forma y estructura. No está hecho con intención creativa, sino representativa. Fue trazado en un folio para explicarle a un amigo, en su casa, lo que estaba realizando en el estudio. Los pequeños arcos esbozados con bolígrafo rojo, junto a los márgenes inferior y derecho, ilustran una reflexión sobre lo que en su momento denominé “*la cuestión de los arcos*”.

### LA CUESTIÓN DE LOS ARCOS.

Durante mucho tiempo mantuve dudas sobre qué tipo de arcos utilizar en la obra. De esto ya se habla en la nota manuscrita comentada anteriormente como asunto resuelto, pero recordemos que su fecha es algo posterior. La reflexión que me hacía una y otra vez era la siguiente:

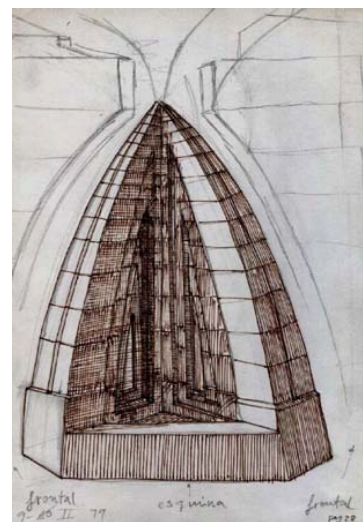
Los arcos, a menudo, son el sello de un estilo, como el Gótico o el Románico, por ejemplo. Existe el riesgo de que por el uso de unos u otros, la obra parezca imitar el estilo al que estos parecen estar asociados. Si, por el contrario, se utilizan varios, de distinto tipo, se puede caer en el peligro de resultar un *popurrí*. Ambas consecuencias no son deseables y por ello me tuvieron preocupado durante un tiempo. La solución que utilicé para *conjurar* este *miedo al arco*, fue considerar sólo dos tipos: redondeados o apuntados; es decir, con enlaces de líneas o con la línea quebrada en la clave. Esto en cuanto a su forma, en cuanto a su estructura, habría que añadir el falso arco. De esta manera, los arcos no están, en principio, sujetos a cuestiones estilísticas, sino que se adaptan al capricho del dibujo. Es decir, al movimiento natural de la mano y, en todo caso, teniendo en cuenta cuestiones técnicas arquitectónicas.

Llegar a esta conclusión fue consecuencia del trabajo que simultáneamente a estos dibujos estaba realizando en arcilla, como se indica en el mencionado texto manuscrito. Para los arcos redondos trazaba una



Img. 2. 42

1999 02 09. *pág. 27. Cuaderno del sofá. Dibujo a lápiz. 17 x 25.*



Img. 2. 43

1999 02 10. *Pág. 28. Cuaderno del sofá. Dibujo a tinta sepia. 17 x 25.*

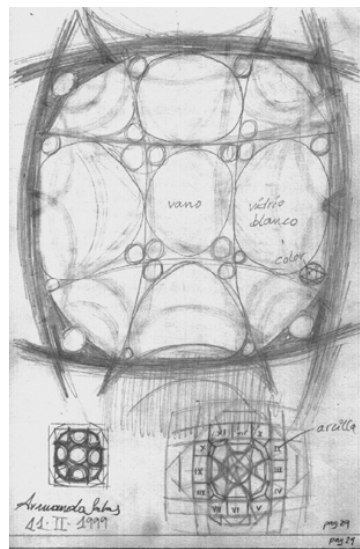
curva con el cuchillo de modelar –dibujo al fin y al cabo- y eliminaba después con un palillo ahuecador, el material sobrante del vano. Para los arcos apuntados daba, por el contrario, una *estocada* recta y abría el vano como si fuera el ojal de una camisa. Tan simple como eso.

**Pag. 27 [2.42].** En este dibujo vemos con detalle la solución propuesta para los rincones que forman los extremos de los arcos principales de la estructura. Ya hemos dicho algo al respecto en el comentario de la pag. 25, aunque la idea viene gestándose desde más atrás, ya aparece en la imagen [2.20].

La elección de la pequeña ventana supone una solución intermedia entre dejar un amplio vano bajo el arco principal exterior, como aparece en la imagen [2.10] o dejar macizo todo este espacio, como aparece en [2.13]. Ambos extremos presentan sus deficiencias: la primera solución, porque al dejar un vano completo bajo el arco principal, la estructura perdería solidez; la segunda, dejar macizo todo este espacio, porque perdería transparencia, luminosidad y riqueza de volúmenes.

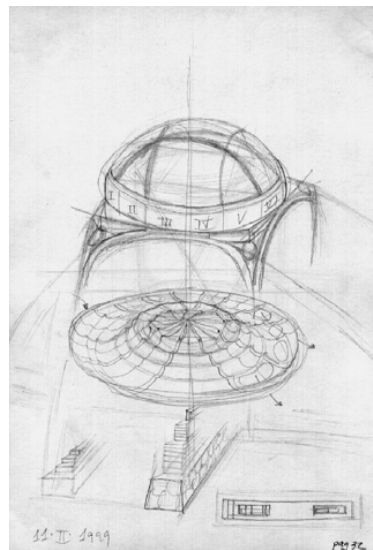
En este dibujo no solo se plantea la solución a la forma del detalle constructivo, sino la forma de llevarlo a cabo a mayor tamaño mediante la técnica modular que utiliza Arcadio Blasco. Por eso aparecen los bloques definidos mediante líneas, dándonos una idea del posible despiece. En este caso los módulos que se plantean no son dovelas, sino hiladas de bloques dispuestas horizontalmente, de forma que cada hilada tiene bloques más estrechos y de menos altura que la hilada anterior. Esta disminución de tamaños en relación con las cotas de las sucesivas hiladas, da como resultado una estructura piramidal bastante estable, lo que facilita su posible construcción. La superposición de hiladas de bloques cada vez más pequeños no es desde luego una cosa nueva, ya que aparece, por ejemplo, en las pirámides de Egipto. Es de sentido común, las piezas grandes sujetan a las más pequeñas, de la misma forma que en un acorde musical, la nota *fundamental*, la *tónica*, la más grave, contiene otras notas más agudas en su *interior*, los *armónicos*, que le aportan el *tímbre*.

En el detalle que aparece en la parte inferior del dibujo, acompañado de unas indicaciones escritas, se aclaran algunas cuestiones estructurales. Es un *detalle* de la *ventana* constituido por el corte de un plano horizontal al nivel de la “1ª hilera” de bloques. Nos muestra, por tanto, las zonas macizas de los primeros blo-



Img. 2. 44

1999 02 11. pag. 29. Cuaderno del sofá. Dibujo a lápiz. 17 x 25.



Img. 2. 45

1999 02 11. Pág. 32. Cuaderno del sofá. Dibujo a lápiz. 17 x 25.

ques en oscuro y las zonas huecas y vanos en claro. Se especifica que los “bloques” deben estar “ahuecados” para su posible “cocción”, y que dichos huecos podrán utilizarse para reforzar la estructura mediante el “relleno de hormigón, hierro, etc”. Se indica también que el *pilar central*, que es vertical, podría ir reforzado en su interior mediante un poste clavado en el suelo en forma de “*tubo-columna*”. Nos indica, además, la posibilidad de que la ventana central podría estar constituida por una pieza en forma de “*triangulo de vidrio reciclado*” de un espesor de “2 cm (+ -)” (más o menos). Se refiere a la técnica que ya hemos mencionado y que volveremos a mencionar.

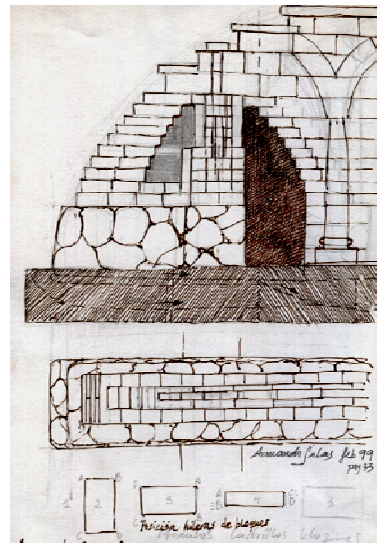
Hay que fijarse, finalmente, en el detalle del pequeño canal que recorre la cresta, recogiendo el agua de unos minúsculos surtidores que salen de cada bloque. El hilo de agua va escurriendo a lo largo de el canal, para terminar cayendo a una especie de pileta.

En la **pág. 28 [2.43]** observamos otra versión del rincón que acabamos de referir. En este caso, el rincón se convierte en una construcción exenta e independiente, desde el punto de vista estructural, del resto del proyecto, que simplemente puede ir convenientemente colocada junto a otras partes del mismo. En este caso, el rincón o *esquina*, ocupa el centro del dibujo y está realizado con tinta sepia, mientras que las partes adyacentes del resto de la construcción; los *frontales*, acabados en forma de falso arco, aparecen esbozados a lápiz.

Con respecto al dibujo de la página anterior, se mantienen las ventanillas triangulares, el escalonamiento de grosores del muro y la disminución progresiva del tamaño de los bloques a medida que ascendemos. En este caso, la gradación de tamaños es más suave, como si de una escala musical, cromática, se tratara, similar visualmente al trasteado del mástil de una guitarra.

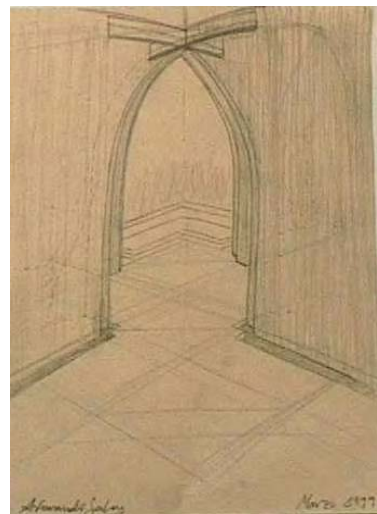
En cuanto al canalillo de agua, se mantiene hasta el primero de los bloques, pero en vez de verter el líquido en una pileta exterior a los pies del arco, parece entrar por un orificio del primer bloque, para alimentar un pequeño surtidor que vierte hacia el interior del rincón. Ocurre lo mismo con el otro arco, de forma que son dos los surtidores que vierten agua en la pileta que ocupa el espacio entre los dos arcos. Esta pileta, parece estar hecha de una sola pieza, constituyendo una sólida base del resto de la estructura.

La piletilla que se forma en el rincón podría estar llena de agua o bien de tierra y plantas, y el bordillo



Img. 2. 46

1999 02 12. pag. 33. Cuaderno del sofá. Dibujo a lápiz y tinta sepia. 17 x 25.



Img. 2. 47

1999 03. Arcos cruzados, lápiz s/papel salmón, 23,5 x 31,5.



que la cierra, servir de asiento ocasionalmente.

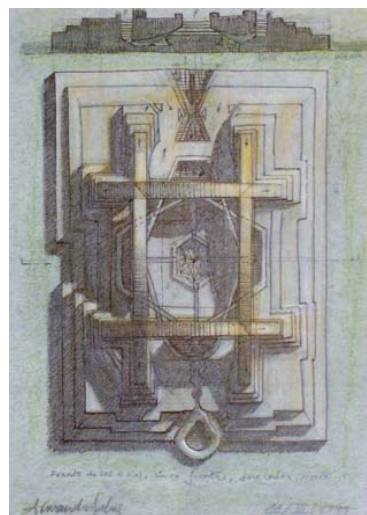
En la **pág. 29 [2.44]** se vuelve de nuevo al tema de la cúpula, como se indica al final del texto del cuaderno del que hablábamos líneas atrás, escrito el mismo día que este dibujo. En esta ocasión no se trata de diseñar una cúpula para un posible monumento, sino de solventar un problema mucho más doméstico: resolver el problema de la cúpula, en la propia pieza cerámica, que estaba realizando en el estudio. De hecho, en esas fechas estuve realizando unas piezas de gres, que encajaban en la escultura, a modo de cúpula. Esas piezas, cuatro, se llegaron a cocer y a llenar de vidrio; y aún se conservan, pero no me convencieron.

En el dibujo podemos observar una solución hecha a partir de nervaduras. El punto de partida es una cruz griega formada por dos parejas de líneas que forman un cuadrado central, rodeado por cuatro trapecios que se apoyan en los cuatro muros laterales y otros tantos triángulos que ocupan las cuatro esquinas.

A esta estructura, que podemos denominar como *primaria*, se ajusta una segunda estructura de formas redondas. Estas se inscriben en los vanos descritos, redondeando todas sus esquinas y formando tangencias con los nervios *primarios*. Llamémosle estructura *secundaria*. Entre ambas estructuras se forman, a su vez, nuevos vanos triangulares, donde se inscriben nuevas formas redondeadas, más pequeñas.

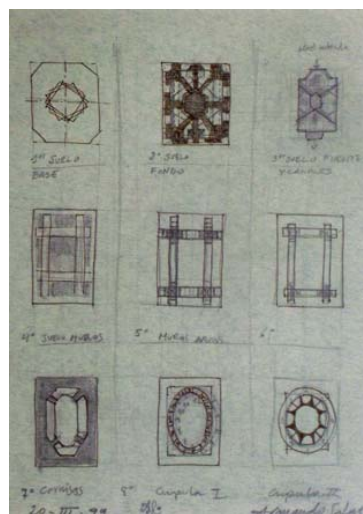
En los pequeños esquemas que hay bajo el dibujo principal vemos dos versiones del mismo. En la de la izquierda se mantiene únicamente la estructura secundaria, dándole grosor a las nervaduras, antes puras líneas. De esta forma se consigue una estructura bastante sencilla, que deja entre los nervios los siguientes vanos: uno circular en el centro, dos ovalados, diametralmente opuestos, otros dos en forma de arco redondeado, también diametralmente opuestos y alternos con los anteriores y, finalmente, cuatro triángulos mixtilíneos en las esquinas. Entre todas estas figuras, tangentes entre sí, quedan otros vanos, formados por los diversos tramos de arcos, de las formas adyacentes.

En el pequeño dibujo de abajo, a la derecha, se ha utilizado solo la estructura *primaria*, pero sustituyendo las dos parejas de arcadas paralelas por tres parejas. Habría que destacar, además, en este pequeño boceto el intento de armonizar geoméricamente los números con destacada importancia desde el punto de vista simbólico: el doce con el ocho, con el cuatro, con el tres... retomando las intenciones de los primeros bocetos, pero de una manera más natural.



Img. 2. 48

1999 03 11 Fuente de los cuatro ríos. La Cámara del tiempo como un mandala. Lápiz s /papel gris moteado, 32 x 20,5.



Img. 2. 49

1999 03 20. La cámara en 9 niveles. Lápiz s /papel beige, 32 x 20,5.

Aparte de esto, hay que destacar también las claras referencias al material que aparecen en las distintas partes del dibujo mediante leyendas que indican: “vano”, “vidrio blanco”, “color”, “arcilla”...

Las piezas que realicé, que acabamos de mencionar, basadas en estos dibujos, se estructuraban mediante nervios de gres, que dejaban vanos entre sí. Se tapó el fondo de algunos de estos vanos con la pasta cerámica, formando oquedades. Tras la cocción se llenaron éstas de vidrio. Eliminando después las tapas de los vanos, debería quedar solo el vidrio translúcido entre las nervaduras, pero esto no llegó a realizarse. Como ya he dicho, no me convencieron y quedaron archivadas.

De las **pág. 30 y 31** ya hemos hablado, ya que contienen el texto manuscrito comentado líneas atrás. Recordemos que en la última frase dice: 11-II-99. P.D. *Mañana iniciare la cúpula.*

En la **Pág. 32 [2.45]** fechada el mismo día, destaca nuevamente el interés por la cúpula. Básicamente la estructura es similar a la del dibujo anterior: dos parejas de nervios paralelos, perpendiculares entre sí, que se cruzan en el centro formando un cuadrado. En este caso, los nervios mueren en un tambor circular, en el que aparecen los símbolos de los meses en números romanos, reiterando el simbolismo de lo celeste, asociado a la parte superior de la hipotética construcción. El tambor descansa en cuatro pechinas que, a su vez, están formadas por cuatro arcos curvilíneos tipo carpanel.

Por debajo de la bóveda aparece una especie de plato elevado por la parte central, con una serie de crestas concéntricas. Este elemento está pensado para recibir agua por el centro, almacenarla por la zona anular intermedia y evacuar la sobrante hacia la periferia. La forma de este elemento nos recuerda intencionadamente a un plato, que es una de las variantes tradicionales asociadas al concepto de vasija. Su uso, y sobre todo la elaboración de vasijas, han estado ligados al ser humano desde los albores de su historia, en exclusiva, frente a otras especies animales. Por ello constituye un objeto arquetípico de nuestra especie. Las crestas concéntricas se asemejan, por otra parte, a las ondas que se forman en el agua al caer en ella una gota u otro objeto.

Estas relaciones simbólicas, por *isomorfismo*, convierten a este elemento en idóneo para ocupar un lugar central en una construcción, que pretende ser de



Img. 2. 50

1999 03. Serie Mediana, Cámara del tiempo, axonometría. Lápiz s/papel gris 23,5 x 31,5.

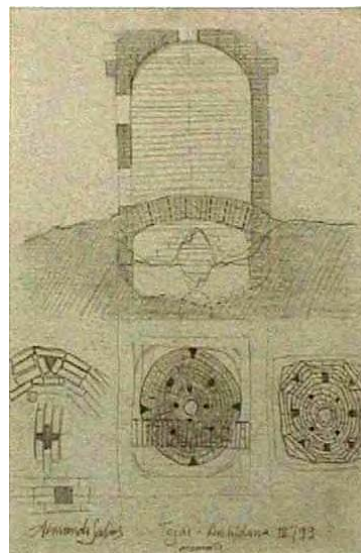
alguna manera un monumento al ser humano como parte de la naturaleza, y a su presencia en ella a lo largo de su historia, a lo largo del *tiempo*. Pero si estos atributos no fueran suficientes, la probable utilización del barro como material, ayudará a convertir a este elemento en puro símbolo de la madre tierra, de la que brota el líquido elemento. No olvidemos que la cerámica acompaña al ser humano desde que éste se hizo sedentario y empezó a cultivar la tierra.

Recordemos, por último, que esta forma subterránea aspira a ser el reflejo de lo que está por encima, la cúpula. Y cuando, finalmente, ésta desaparezca, por omisión, pues no convence, este espejo será el último reducto de la misma. Será como aquellas huellas de dinosaurio que, halladas sobre la faz de la tierra, nos remiten a tiempos pasados y nos permiten imaginar aquellos seres que ya no existen.

En la parte inferior del dibujo aparecen unos detalles estructurales de muros, que veremos con más nitidez en el próximo dibujo.

**Pag. 33 [2.46].** En este dibujo podemos apreciar el estudio de una de las posibilidades de estructura para los muros. En esta ocasión, el planteamiento es más arquitectónico que escultórico. Básicamente se compone de dos partes superpuestas. La parte inferior es un grueso muro de piedra que arranca desde el subsuelo. Constituye más que nada un sólido soporte para el resto de la obra.

La parte superior estaría hecha a partir de bloques iguales, cuyas proporciones aparecen indicadas abajo, donde se indica igualmente la "*posición de las hileras de bloques*". Si recorremos de abajo arriba el muro de ladrillo por la parte del falso arco de la ventana, a la izquierda, observaremos que las primeras cinco hileras tienen un grosor igual al *largo* de los bloques; las siguientes cinco hileras están puestas de forma que el muro tiene un grosor igual al *ancho* de los bloques (la mitad del largo). A partir de aquí, ya por encima de la ventana, los bloques están puestos de canto, de forma que el muro tiene un grosor igual al *grueso* de los bloques, (la mitad del ancho). Finalmente, ya en la cresta, los bloques vuelven a tomar las posiciones anteriores, constituyendo un remate para ésta. Por la parte de la puerta, a la derecha, observamos cómo los bloques adyacentes a la misma están puestos de forma *horizontal*, mientras que los que forman el resto de muro, más a la derecha, están aparentemente *de canto*.



Img. 2. 51

1999 03. Tejar de Toribica, de memoria. 23,5 x 31,5.



En esta zona del muro aparece una columna con dos arranques de arco, por encima, que hay que interpretar como una insinuación de parte del mural —esgrafiado, dibujado o en relieve— que deberá llevar el muro frontal, formando un trampantojo. Son, por tanto, elementos ciegos.

En la parte del subsuelo, rayada para indicar que es una sección, se expresa mediante línea discontinua y una serie de flechas, la dirección de un posible flujo de agua hacia el centro de la construcción. En esta zona, a la derecha, aparece un perfil que nos recuerda al *plato* que aparecía en el dibujo anterior.

Lo destacable de este esbozo es que está pensado para realizar una arquitectura en la que básicamente se utilizan materiales tradicionales de construcción, fabricados en serie, y adquiribles en el mercado normal. Apenas se insinúan algunas piezas hechas a medida. Este dibujo hay que verlo en el contexto de que, por una parte, ya tenía la maqueta de barro presuntamente acabada en lo que se refiere a aspectos conceptuales, es decir, a falta de rematar, ahuecar y cocer y, por otra parte, valorando el hecho de que a partir del acuerdo de colaboración con el Ayuntamiento de la localidad, del que ya hemos hablado, había una posibilidad de llevar el proyecto a la práctica, al menos a una escala intermedia. Una de las posibilidades asequibles para el Ayuntamiento de un pueblo pequeño, y, tal vez, con poca disponibilidad económica para proyectos de este tipo, consiste en aportar soluciones que utilicen materiales económicos como piedra de las canteras locales y ladrillos macizos. Además, las técnicas constructivas que se proponen son tradicionales y bien conocidas por los albañiles; al contrario de lo que podría ocurrir con construcciones, con piezas a medida, al estilo de las de Arcadio Blasco. Sin abandonar esta última posibilidad, para mí más interesante, no está de más la búsqueda de soluciones alternativas. Es más, en lo sucesivo veremos insinuaciones de soluciones intermedias, es decir, con una infraestructura de materiales resistentes, baratos y tradicionales como el hormigón o la piedra, rematada mediante una estructura de módulos a medida, pero de materiales más nobles. Pronto veremos cómo la investigación se centra en buscar materiales que tengan todas las cualidades mencionadas: resistencia, belleza y buen precio.

El dibujo **Arcos cruzados**, [2.47] que comentamos a continuación y algunos que le siguen, no pertenecen ya a la serie del *cuaderno del sofá* sino a la *serie mediana*. Representa una imagen tomada desde el interior de la sala, en la que se plantea otra solución a la entrada de la misma. Se trata de dos arcos apuntados, cada uno en un plano liso, que se cortan entre sí en el nivel de la clave. Al contrario de lo que se planteaba en las págs. 27 o 28, el pavimento queda libre, pudiendo transitarse desde cualquiera de los cuatro cuadrantes formados por los dos planos verticales, a cualquiera de los otros tres, a través del espacio delimitado por los dos arcos.

Pero el interés de este dibujo radica en los dos tramos de arco que entran y salen de los muros en su parte superior, cortándose entre sí. Estos pretenden ser la prolongación de las estructuras que componen las cuatro piletas laterales. Esto se entenderá mejor en el siguiente dibujo.

Esta solución no se está reproduciendo en la escultura de la *Cámara*, que se viene haciendo sincrónicamente con estos dibujos, pero sí será adoptada después en otra escultura más pequeña: *El Castillote*; y aparecerá, además, en otros dibujos, en los que la prolongación de estas nervaduras por la parte externa supondrá una parte importante de la estructura. Por tanto, este detalle casi anecdótico, o decorativo se va a convertir en un elemento de gran protagonismo. Baste por el momento con esta breve referencia.

Por lo demás, el bosquejo es una recreación en la que se sugiere una escala arquitectónica, ya que el espectador está dentro, pero de pequeñas dimensiones, pues se ve que no cabemos por la puerta. Esto supone la representación de un espacio a una escala infantil.

### ***Fuente de los cuatro ríos o La Cámara del tiempo como un mandala [2.48]***

Si observamos las cuatro esquinas, en planta, vemos los dos mismos tramos de arco del dibujo anterior, que se alinean con las que forman las cuatro piletas exteriores. Mediante este procedimiento, no solo se conecta estructuralmente el interior y exterior del conjunto sino que la planta de la sala principal pasa del rectángulo al dodecágono directamente. Recordemos desde los primeros bocetos el interés por estos números desde el punto de vista simbólico.

Pero este dibujo tiene otras cosas que analizar. Es un compendio de los avances llevados a cabo gracias a los dibujos realizados anteriormente junto a la experiencia del modelado. En principio, podemos considerar dos partes, o niveles: el nivel superior o estructura principal y el nivel inferior o base.

En el nivel superior, la estructura inicial la componen los dos pares de grandes arcos, que forman en la planta un rectángulo de lados prolongados, dividiendo el espacio en nueve regiones: la sala central, las cuatro esquinas y las cuatro zonas externas comprendidas entre éstas. La sala central se mantiene más o menos como hasta ahora, con el detalle añadido de los arcos que conectan el interior con las piletas del exterior. Las piletas, que ya aparecían en dibujos anteriores, como el de la pag 25, aparecen ahora diferenciadas en sus formas y proporciones, alternando las curvas con las rectas, como si las hubiera masculinas y femeninas. Estarían conectadas entre sí y con la fuente central mediante algún sistema relacionado con el principio físico de los *vasos comunicantes*, tal y como puede verse en el alzado, en sección, de la parte superior del dibujo, aparte del sistema de canalillos y surtidores.

La parte de la base se compone de una plataforma rectangular en su parte más baja, que asciende en forma de pirámide escalonada, de forma que en cada peldaño, la forma se va adaptando progresivamente al contorno de la parte superior. Es decir, la línea de contorno se va quebrando cada vez más, adaptándose a las concavidades y convexidades provocadas por los salientes y entrantes de la estructura principal. El aspecto en planta recuerda un poco a las curvas de nivel de un mapa topográfico, en el que los sucesivos cortes horizontales van dibujando las formas de crestas y valles. En realidad esta pieza se parece en algunos aspectos a una montaña: en su forma, especialmente en vistas frontales y en que también conserva agua en su interior. Si nos fijamos con atención vemos que en cada saliente de la estructura de arriba, más concretamente en los extremos de los arcos, que forman como ocho *patas*, podemos apreciar diferencias en la cadencia con que las líneas de *nivel* se aproximan entre sí. En las dos *patas* de arriba podemos comprobar que mientras que en la –pata- de la izquierda las líneas mantienen distancias similares a la izquierda y derecha de la misma; en la –pata- de la derecha, las líneas se aproximan más rápidamente por su izquierda que por su derecha. Si observamos ahora las dos patas laterales de la derecha, comprobaremos que en la –pata- superior las líneas se aproximan más rápidamente por el lado de la esquina que por el lado de la piletta; mientras que en la –pata- inferior ocurre lo contrario. Si recorremos el resto del perímetro de estas líneas –de nivel- seguiremos encontrando ligeras diferencias. Esto está hecho conscientemente, para comparar en un mismo dibujo diferentes soluciones de detalle, antes de decidir cuáles adoptar como definitivas; pues

aunque hay muchas cosas más o menos claras, todavía no se puede hablar de un diseño irreversible.

Aparte de estos detalles, hay que destacar también que en los cuatro laterales de la base se han añadido otras tantas soluciones diferentes. Es otro *campo de pruebas*. El lateral de la derecha aparece sin intervención alguna, sin alteración de los peldaños; en el lateral de la izquierda, se ha introducido un recodo cóncavo y rectangular, que afecta a todos los peldaños de la base; en el lateral de arriba se ha implantado un elemento en forma de *diabolo*, con una flecha que indica la entrada de agua, que afecta a todos los peldaños salvo el primero; y en el lateral de abajo se ha encajado un módulo parecido a una piletta, en el que, contrastando con los otros, predominan las curvas, siendo, además, el único que sobresale del rectángulo perimetral.

En un último análisis general del dibujo, cabe destacar que entre la parte superior y la base, que recordemos que se añadió después, en el proceso de modelado hay una frontera cada vez más difusa. Hay una tendencia a fusionarse una forma con la otra, concebidas ya ambas como un todo inseparable.

Cabe destacar también la similitud, no encubierta sino todo lo contrario, de la estructura, con la de los mandalas orientales. Y la intención es similar, ya que lo que se pretende es hacer una especie de mapa-diagrama del universo a partir de un conjunto de formas simbólicas y arquetípicas; salvando, claro está, las diferencias culturales y, especialmente, las referencias religiosas, ausentes en nuestro caso.

En el siguiente dibujo, ***La cámara en 9 niveles*, [2.49]** se plantea el proceso de construcción de abajo a arriba por fases.

“*1er suelo, base*”. Plataforma rectangular y polígono estrellado de doce lados dibujado en el centro, como punto de partida.

“*2º suelo, fondo*”. Aparece en blanco lo que sería la segunda capa de material, mientras que en negro pueden distinguirse las zonas huecas en las que en principio se podría almacenar o canalizar agua, que sería visible desde la fuente central y las piletas laterales.

“*3er suelo, fuentes y canales*”. Se ven tapadas las oquedades anteriores por otra capa, ya en parte de pavimento, sobre la que discurren los canalillos de agua que alimentan las distintas fuentes, y en la que se especifica una zona de *nivel de entrada*, que se refiere al potencial curso de agua proveniente del exterior.

“*4º suelo-muros*”. A partir de este nivel se inician los muros, que por su parte más baja ocupan la zona indicada.

“*5º muros*”. Se indican los muros con perfil de arco, incluyendo los vanos, también en forma de arcos apuntados, que dan acceso al recinto.

“*6º*” Sin más leyenda, indica la continuación de los muros-arcos haciendo hincapié en la zona superior.

“*7º cornisas*”. Esto, suponiendo que se añadieran cornisas, tal y como aparecen en algunos dibujos como los de las págs. 21 y 22, aunque en realidad estos elementos están ya prácticamente descartados.

“*8º cúpula I.*” Tambor previo a la verdadera cúpula, tal y como aparece en la pag. 32. [2.45] y en el que se indican los 12 primeros números romanos.

“*9º cúpula II.*” Celosía que hace de cubierta parcial, compuesta de cuatro piezas encajables, en los cuatro laterales, cada una de las cuales se compone, a su vez, de un arco central y dos medios arcos laterales, que se completan con las piezas vecinas y que en conjunto dejan un gran óculo central abierto.

En ***Cámara del tiempo, axonometría, [2.40]*** se hace hincapié en la estructura escalonada de la base, identificando gráficamente y de forma deliberada las líneas perimetrales de los peldaños, con las curvas de nivel de los mapas topográficos. La estructura se convierte, por tanto, en una continuación de las formas naturales del terreno. No es la primera vez que comparamos las formas de la obra, con las de una montaña.

Ya hemos comentado la existencia del convenio de colaboración con el Ayuntamiento, que de forma latente permanecía en mi mente y me empujaba a imaginar la posibilidad de construir el proyecto en algún lugar determinado, generalmente en el entorno rural. Además, ya en el mes de marzo, fecha del dibujo, empezaban a ser habituales mis paseos campestres en los que, casi sin darme cuenta, iba buscando emplazamientos idóneos para el evento, a la vez que la propia naturaleza me sugería cambios en la obra para hacerla más armónica con el entorno. Cerca de mi casa, sin ir más lejos, había una alberca rodeada de árboles que siempre que pasaba a su lado me parecía un lugar idóneo para la instalación de la obra. Observemos que en el dibujo aparece una pequeña alberca anexa a la construcción. Al margen de esto, la estructura principal se mantiene más o menos igual. En cuanto a los arcos de entrada se adopta una solución similar a la que aparece en el dibujo titulado ***Arcos Cruzados [2.47]***.

***Tejar de Toribica [2.47]***, es otro producto de mis frecuentes paseos por los alrededores de Archidona, especialmente a la llegada del buen tiempo, en los que a menudo encontraba fuentes de inspiración. La mayoría de las veces el paseo consistía simplemente en caminar, o circular en bicicleta o coche y realizar si acaso algunas fotografías, para regresar pronto al estudio a seguir trabajando. A veces me detenía más y realizaba algunos apuntes del natural.

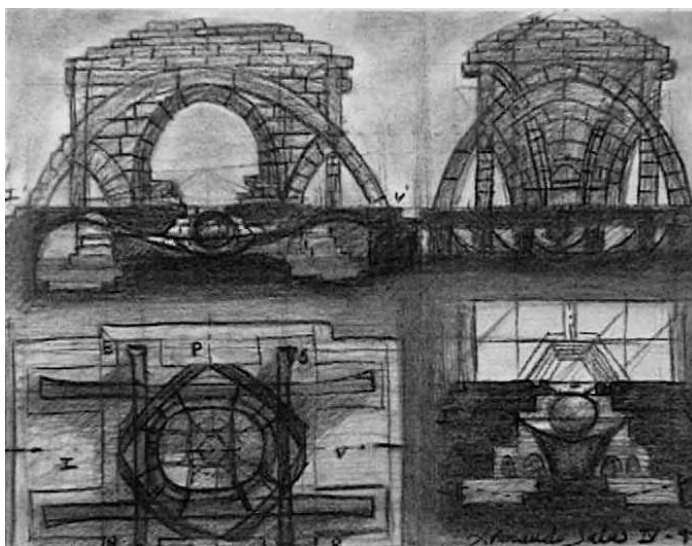
Este boceto, hecho de memoria tras mi regreso al taller, representa una sección de un antiguo tejar ruinoso que se encuentra en las inmediaciones de Archidona. El conjunto mide unos seis u ocho metros de altura, aproximadamente. La parte superior abovedada, constituye el espacio para la carga de tejas, o ladrillos; y dispone de una puerta y una ventana al exterior, sin duda para realizar las operaciones de la carga y descarga. El piso de esta sala está formado por otra bóveda de ladrillos, en la que alternan los macizos y los vanos. Estos últimos comunican por debajo con otra sala, más pequeña, que constituye el hogar. El humo y el calor atravesarían estos huecos y ascenderían por la sala de carga para salir finalmente por un óculo de la bóveda superior y por otros huecos más pequeños. Ésta está construida con ladrillos que forman una estructura que podemos apreciar en la parte inferior del dibujo. En el esquema de la izquierda podemos ver la forma de dejar pequeños huecos entre los ladrillos, con formas triangular, de cruz o cuadrada. En los esquemas central y derecho, podemos ver la disposición de dichos vanos, en el conjunto de la bóveda.

Este es el tipo de ruina que posee para mí un gran encanto y un fuerte poder de atracción. No es desde luego una Alhambra o una Giralda, pero frente a éstas, por suerte y por desgracia, está aislada, olvidada y abandonada, resistiendo ella sola, sin ayuda, el paso del tiempo. Los ciudadanos del pueblo, incluso aquellos que valoran el patrimonio, solo tienen ojos para su plaza y sus iglesias.

Así las cosas, no puedo resistirme a adoptar cierta actitud paternalista, aunque no exenta de resignación. Consciente de que poco se puede hacer por preservar estas joyas, al menos lo son para mí, tomo lo que puedo, sin destruir: una imagen, una foto, un dibujo, una emoción; y reivindico estas modestas construcciones como

obras de arte, dignas de un respeto.<sup>22</sup> Es fácil establecer algunas relaciones de esta construcción con la nuestra: Una sala cuadrada, con una bóveda con huecos al exterior, una sala subterránea... Pero estos elementos también son comunes a muchos otros edificios monumentales, como iglesias, palacios, mezquitas etc. Yo destacaría en este momento la forma de las pequeñas aberturas de la bóveda, concretamente las cuadradas y triangulares. Este tipo de pequeñas aberturas es muy común en muros de contención de bancales agrícolas, para drenaje de aguas; en cámaras de aire abuhardilladas de viviendas rurales; y en otras construcciones. Son elementos, por tanto, que aparecen en la arquitectura popular del entorno en el que yo me estaba moviendo; y aparecerán, por adopción, en la escultura de la *Cámara del Tiempo*, en la que cumplirán una serie de funciones de las que hablaremos en su momento.

Hay que añadir, que no siendo éste un dibujo de invención propia, sino una copia del natural; como fuente de inspiración, se podría haber incluido en el capítulo que dedicaremos al análisis de dichas fuentes. Si se incluye aquí es porque se trata de un dibujo algo especial, frente a las más frecuentes fotografías, y por cronología. Constituye, por tanto, un nexo de unión con el capítulo mencionado y antes de seguir leyendo es conveniente echar un vistazo a las fotografías que se corresponden cronológicamente con este periodo: [4.20] a [4.30].



Img. 2. 52

1999 04. Serie A4-A3. *Cámara del tiempo en proyecciones con detalle del subsuelo*. Carboncillo s/papel Ingres 41 x 29,5.

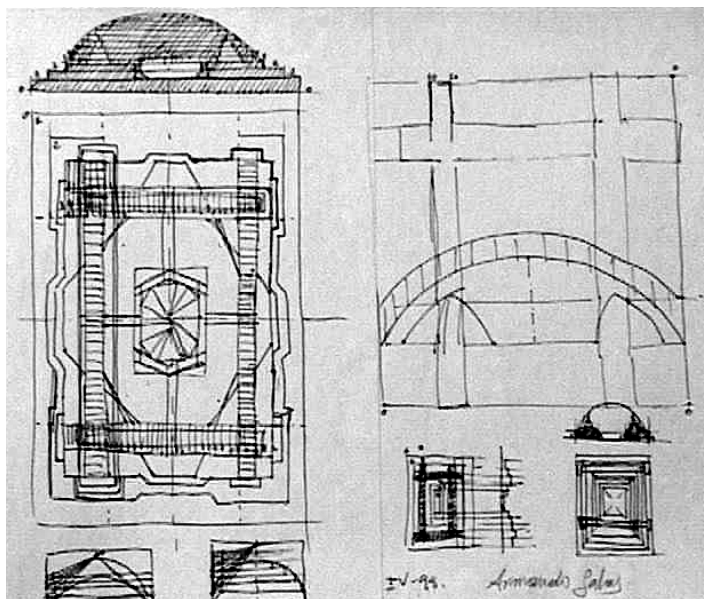
En el dibujo *Cámara del tiempo en proyecciones y detalle del subsuelo* [2.52] se plantea un esquema, en planta, que hace coincidir las nervaduras de las piletas laterales con sus homólogas de lados adyacentes, convirtiendo el rectángulo inicial, aquí casi un cuadrado, en un octógono estrellado, en vez de un dodecágono.

---

<sup>22</sup> P.D. Al revisar este texto en 2010 he de constatar que dicha construcción ya no existe desde hace varios años. Fue demolida sin contemplaciones.

En el perfil, arriba a la derecha, se aprecia claramente cómo las dos nervaduras que parten de una de las piletas, ascienden divergiendo entre ellas para atravesar el muro que está de frente, y aparecen detrás de éste, por la parte superior. Pero ya no está tan claro lo que ocurre con las demás. Como es frecuente, no es un dibujo en que haya una total concordancia entre las distintas proyecciones, sino un campo de pruebas en el que en cada rincón se ensayan diversas soluciones, a veces contradictorias.

Hay que destacar, en el alzado, la sección indicada (I-V) que coincide con el eje longitudinal, en la que puede verse el detalle del subsuelo. Este parece transitable y accesible a través de unas escaleras laterales. En el centro, bajo la fuente central, se plantea una estructura parecida a un plato con una gran bola en el centro, cuya parte superior sería visible desde arriba, dentro de la fuente central. En el detalle de abajo, a la derecha, se llega incluso más allá, planteando una estructura por debajo del plato, de forma troncocónica, que soporta al mismo y que, a su vez, descansa sobre otra base compuesta de dos plataformas cilíndricas concéntricas. Todo esto rodeado de un espacio hueco, subterráneo, que da la sensación de ser de gran tamaño, ya que a el van a parar una serie de arcos, al fondo. Se plantea de nuevo ese espacio entre *caverna* y *labyrintho*. Estamos de nuevo ante una arquitectura *utópica*, no solo por las grandes dimensiones que se insinúan, sino por el intrincado complejo de galerías cubiertas y supuestamente transitables que plantea. A veces, como dice Calatrava, “*Uno siempre es prisionero de su imaginación*”.<sup>23</sup>



Img. 2. 53

1999 04. La cámara, varias proyecciones. Dibujo a tinta sepia, dos hojas de 29,7 x 21.

**La cámara, varias proyecciones [2.53]**, es una vuelta a la cordura, con respecto al dibujo anterior, ya que se plantea de nuevo un escenario exterior sin demasiados problemas arquitectónicos, en el sentido de dimensiones descomunales o espa-

<sup>23</sup> Nota referida en la primera pagina del capítulo.



cios interiores cubiertos. En realidad son dos dibujos independientes, realizados en dos folios, unidos posteriormente.

En el folio de la derecha se presenta un estudio de despiece de las dos partes en las que se puede descomponer la estructura. La base, por una parte, consistente en una sencilla plataforma rectangular; y los cuatro arcos que se acoplan sobre ésta, de los que solamente uno aparece dibujado, ofreciendo una solución diferente a izquierda y derecha al problema de los arcos de entrada. De los otros tres frontales, tan solo se aprecia su ubicación en la planta.

En la parte de abajo se pueden ver dos esquemas. En el de la izquierda se indica, en sección abatida, hacia la derecha, cómo la plataforma base se va elevando escalonadamente en aquellas zonas en las que se va a implantar la parte superior. El esquema de la derecha, por su parte, nos muestra la sección de los dos frontales perpendiculares al plano de proyección, cuyo grosor aumenta hacia abajo hasta fundirse con la base. La intención en ambos casos es que cada parte se adapte a la otra hasta que ambas formen un todo indivisible e indistinguible.

El conjunto que se apreciaría desde fuera, sería el de una pirámide escalonada, cuyos peldaños van formando un perfil curvo, no recto como en las pirámides precolumbinas o egipcias. Algo parecido al alzado del folio de la izquierda, en su parte superior o al alzado del dibujo de la **pag. 39. [2.54]**. El espacio interior tendría, por su parte, una forma de pirámide escalonada, troncada, invertida y hueca, coincidiendo su base menor con el suelo de la sala central -mirando de nuevo el esquema inferior derecho del folio derecho-. Según este esquema estructural, las puertas de entrada quedan un poco indefinidas, por no decir que desaparecen.

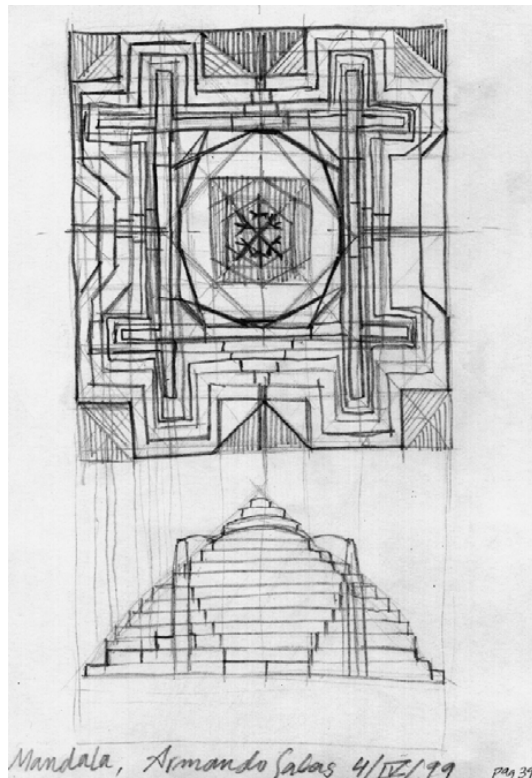
La planta del folio de la izquierda, aunque va en la misma dirección de fundir las dos partes de la pieza, no adopta un cambio tan radical y salva las entradas al interior, dejándolas tal y como estaban hasta ahora. Si los tres primeros niveles de la base se van adaptando progresivamente a la planta de la parte superior, el cuarto nivel, que contornea la forma de las cuatro piletas exteriores, pasa directamente de un frontal al otro, bajo la esquina del rectángulo interior. Es decir, bajo los arcos de entrada, sin bordear las terminaciones de los frontales, *las patas*. Hay que aclarar que cada *nivel*, dibujado, podría descomponerse en varios *peldaños*, entendiéndose que se trata de un esquema simplificado. Para establecer la cadencia de dimensiones de los distintos peldaños, se barajan distintas operaciones geométricas, basadas en la construcción de algunas curvas cónicas, como aparece en los esquemas de la parte inferior del folio.

#### **Mandala. pág. 39 del C.S. [2.54]**

Volviendo de nuevo al *Cuaderno del sofá*, se plantea la misma intención del dibujo anterior de aproximar las formas de las dos partes del conjunto hasta conseguir un todo indivisible. Y aporta soluciones similares.

La planta de este dibujo se asemeja de alguna manera a un plano topográfico, con sus características curvas de nivel. Esto se debe a que tanto la forma de la plataforma base como los muros están estructurados de forma piramidal y escalonada. Desde la base principal, un rectángulo, hasta el nivel desde donde arrancan los muros, hay varias plataformas escalonadas que se van adaptando progresivamente a la forma de la planta de estos; esto es, al rectángulo de lados prolongados. Cada plataforma se va dibujando sobre la anterior, mediante una línea quebrada que va formando una serie de ángulos convexos y cóncavos. Las cuatro esquinas convexas del rectángulo principal se convierten rápidamente en dieciséis, acompañadas de otras doce cóncavas, intercaladas. Los muros, por su parte, prolongan esta

progresión hasta la parte más alta, pero de forma más acusada, con más pendiente, por eso las líneas de cada nivel (*curvas de nivel* en términos de topografía) aparecen más próximas. Todo ello acaba en un rectángulo, el patio interior, semejante al primero, pero más pequeño. De este último nos ocuparemos en el siguiente dibujo, en el que aparece reproducido con más detalle. Por el momento mantengamos nuestra atención en el aspecto externo. Si observamos el alzado que se deriva de la planta veremos la similitud de nuestra construcción con una montaña. Cuando hablaba de *curvas de nivel*, lo hacía con toda la intención. Volvamos a la planta: las líneas que describen todos los vértices convexos a los que nos referíamos antes, equivalen a las crestas y coyados que se forman en las montañas jóvenes. Las aristas que describen los vértices cóncavos serían los valles y torrenteras que convergen al final en cauces fluviales, en este caso los cuatro ríos que emanan de los cuatro laterales. Si la parte alta de los muros se puede equiparar a cumbres desnudas de empinados precipicios, la parte baja de la base se puede relacionar con las suaves laderas de sedimentos, desprendidos de las faldas montañosas. Si, además, tenemos en cuenta que esta montaña está hueca, podemos hablar del cráter de un volcán o, tal vez, de la boca de una sima. En ambos casos, aberturas de la *tierra*, que muestra al *aire* sus entrañas minerales con presencia, bien de *agua* o bien de *fuego*. Así pues, a las formas, convertidas en símbolos más o menos evidentes, que ya hemos mencionado, hay que sumar, ahora, el que tiene la montaña. Volveremos sobre este tema.



Img. 2. 54

1999 04 04. Mandala. Pág. 39 del Cuaderno del sofá. Dibujo a lápiz. 17 x 25.

## MANDALAS Y FRACTALES

Otro aspecto a destacar en este dibujo es su semejanza con un *mandala*. Aunque esta semejanza viene también de más atrás, ahora se hace más evidente y consciente. El *mandala* toma como punto de partida el esquema básico que contrapone el círculo al cuadrado. Ambas formas se interrelacionan formando una especie de mapa del universo. El cuadrado representa el aspecto terrestre, donde quedan reflejados los puntos cardinales. El círculo se identifica con el concepto de lo celeste y de lo divino. Esto es compartido por diferentes culturas y religiones.

A partir de estos elementos se desarrolla un complejo simbolismo, representado gráficamente mediante una gran variedad de modelos, que normalmente realizan los monjes budistas o hinduistas. Además de los modelos planos, existen modelos tridimensionales de los que su mejor ejemplo es el impresionante templo hinduista de Borobudur, en Yakarta. Aunque no lo conozco más que en fotografía, he tenido ocasión de visitar otros templos similares, más modestos, en Indonesia, en un viaje relativamente reciente. Los hay por centenares, desde los más grandes, con patios, jardines, lagos etc. a los más pequeños, sencillos altares de ofrendas de un metro cuadrado, más o menos. En ese mismo viaje tuve ocasión de visitar igualmente otros templos, budistas, en este caso, en la ciudad Tailandesa de Bangkok.

Mi interés por el mundo de los mandalas en aquella época, junto con los recuerdos de estas construcciones, pueden advertirse en detalles de estos dibujos, al igual que pueden verse, como ya hemos comentado, elementos de la Alhambra, y otros monumentos musulmanes, o elementos cristianos vistos a lo largo de toda mi vida, en iglesias o catedrales.

Mi proyecto no es un templo, o en todo caso, como alguien lo calificó, “*es un templo sin religión*”. Por eso no se evidencia ningún símbolo inequívoco de ninguna de las religiones. Pero sí es un homenaje a la tierra, al hombre y a su memoria histórica y, como tal, bebe a placer, de todos los inventos constructivos que existen en este momento, desde las pirámides a las bóvedas romanas, de las cavernas a los patios árabes, de las stupas a los contrafuertes góticos.

Además de estos elementos historicistas, y antes de pasar página, hay que hacer referencia a otra similitud de nuestro proyecto con una serie de formas, surgidas en el seno de la era digital: los fractales.

Los fractales son formas abstractas que surgen a partir de formulas matemáticas. Su estructura básica está basada en una geometría dinámica que funciona mediante transformaciones preestablecidas sobre algún elemento gráfico. Esto no es nuevo, las transformaciones y movimientos en el plano o en el espacio es un recurso gráfico, al tiempo que una operación matemática, que se viene utilizando desde hace milenios, y mediante la cual se obtienen distintos tipos de elementos decorativos, así como distintos tipos de simetrías y semejanzas. Lo novedoso es que gracias a la aplicación de la informática, se ha conseguido que el número de transformaciones, *interacciones*, como ahora se denominan, se aproxime al infinito, dando como resultado unas imágenes espectaculares, que siendo totalmente novedosas, resultan a veces familiares. Esto se debe a su similitud con elementos naturales. También se denominan a los fractales, como la *geometría de la naturaleza*. Ver algunos ejemplos conocidos en el capítulo 11: [11.63] a [11.75]. Por el momento, baste decir que cuando conocí esas imágenes, gracias a un compañero, profesor de matemáticas, me sentí muy interesado por ellas y creo que, de alguna manera, han tenido cierta influencia en la forma de concebir algunos aspectos de este proyecto.

La pieza representada, volviendo al dibujo, es una construcción cuyo interior alberga una pequeña fuente central, que a su vez, podría ser otra construcción similar a todo el conjunto. Esto viene insinuado con el detalle de que el hexágono interior está inscrito en un rectángulo, casi cuadrado, cuyas diagonales son coincidentes con las del gran rectángulo exterior, por lo que ambos son semejantes, en términos geométricos. (Ver detalle de [2.54]) Esto viene resaltado mediante un rayado similar en el rectángulo interior y en las zonas más externas del rectángulo exterior. Lo que se pretende dar a entender es que si en el rectángulo interior se puede realizar una obra similar al conjunto, esto se podría repetir indefinidamente, no solo de fuera a dentro, sino de dentro a fuera, insertando el conjunto en el centro de una obra de mayor tamaño y repitiendo esta operación indefinidamente, siguiendo la dinámica de la geometría fractal.

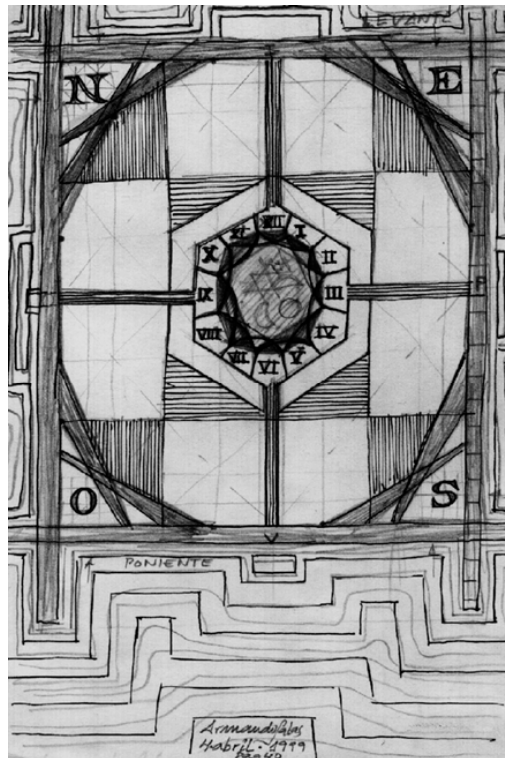
Visto así, mandalas y fractales tienen algo en común, ya que son representaciones gráficas de la naturaleza, con independencia de la escala, ya que tienen cabida desde la escala atómica a la astronómica. Tal vez el matiz esté en que los mandalas parten de un punto de vista espiritual y los fractales de un punto de vista físico-matemático, con su correspondiente versión gráfica. En ambos casos hay *mundos* dentro de otros *mundos*, semejantes unos a otros. Leonardo ya advirtió acerca de la semejanza entre las montañas y las piedras que la componen, recomendando dibujar piedras si se quería aprender a dibujar correctamente las montañas.

No es mi intención en este momento abrir el debate sobre hasta qué punto tienen cosas en común los fractales, los mandalas o las percepciones de Leonardo, simplemente destacar, como una reflexión propia, ese punto en común. Por otra parte, hay otras religiones en las que se plantean diversos esquemas gráficos del mundo, desde una óptica espiritual, frente a imágenes que persiguen tan solo representar el mundo físico, como son los mapas de la tierra o del cielo.

**Pág. 40 [2.55].** Este *patio* rectangular, de paredes interiores verticales, tiene en sus cuatro esquinas un doble chaflán que transforma el rectángulo en dodecágono, solución ya comentada líneas atrás, mediante la cual se transita desde el cuadrilátero, símbolo del espacio y de lo terrestre, al dodecágono, símbolo del tiempo y de lo celeste. Mientras que atributos referentes al espacio, aparecen en las cuatro esquinas del rectángulo como iniciales de los cuatro puntos cardinales, atributos específicos del tiempo, los doce meses o las doce horas, expresados mediante números romanos, aparecen ahora en el centro de la sala, sobre el perímetro de la fuente. Se evita así, una vez más, el complicado proyecto de cubierta, lo que deja, a su vez, libertad para el tamaño del conjunto que puede ser minúsculo o gigantesco, sin cambiar su estructura principal. La partición del plano interior rectangular está muy simplificada, consistiendo en un rectángulo de lados prolongados, que inscribe al hexágono central, rodeado de una serie de cuadriláteros delimitados por los lados del mismo, sus prolongaciones, el perímetro del patio y si acaso los ejes principales del proyecto, coincidentes con los canalillos. Solo en el estudio de las proporciones de estas figuras intervienen sus diagonales, como parte del motor modular. Pero éstas solo son visibles, a lápiz, como líneas auxiliares cuyo destino final es ser borradas. La única excepción son los cuadrados de las esquinas, en los que sí son patentes las particiones diagonales.

En el exterior del recinto queda ahora más patente que en dibujos anteriores la identificación de las curvas de nivel del terreno, con los contornos de los distintos peldaños de la base. Las primeras, todavía visibles, son los suaves y sinuosos trazos a lápiz. Estos rodean reiteradamente el contorno de la figura, acercándose y

alejándose entre sí, describiendo un terreno irregular de pendiente variable. Las segundas son líneas quebradas y resaltadas a tinta, que también rodean la base. Pero éstas mantienen distancias similares o progresivas entre ellas, por lo que describen pendientes constantes o de variación gradual. Mayor en las inmediaciones de los frontales que en la periferia del conjunto. Nótese, sin embargo, que estas últimas líneas no son del todo simétricas en su trazado. Esto significa que parte de las irregularidades del terreno alcanzan la estructura de la base, amortiguando el encuentro entre ambas formas: la natural y la artificial.



Img. 2. 55

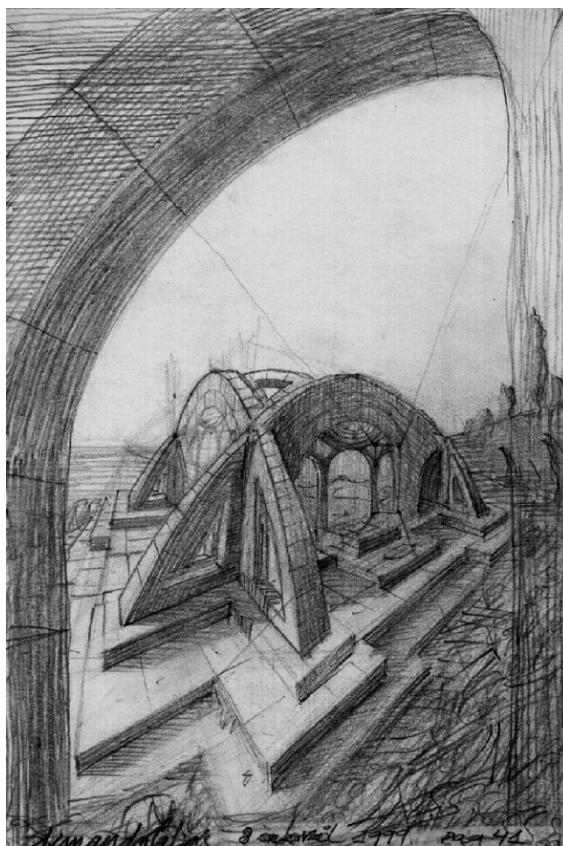
1999 04 04. Pág. 40. Cuaderno del sofá. Dibujo a lápiz y tinta. 17 x 25.

**Pag 41 [2.56].** Esta imagen representa un compendio de soluciones estudiadas a lo largo de todo el proceso de trabajo realizado hasta la fecha. Ya hemos hablado de cómo los peldaños sirven de nexo de unión entre las formas arquitectónicas y el terreno natural; de las distintas soluciones de las esquinas, con sus ventanillas triangulares; de las puertas de acceso, ahora en forma de medios arcos; de los trampantojos interiores y exteriores; etc. También hemos hablado de mundos dentro de otros mundos... Aquí se da a entender, en este sentido, que la misma imagen que vemos, también estaría dibujada en uno de los murales de la propia arquitectura, ya que el arco que enmarca al dibujo es literalmente semejante a uno de los que tiene el mural que está a la vista. Esto viene resaltado mediante cuatro finas líneas convergentes que conectan un arco con otro.

El dibujo está realizado en perspectiva cónica con objeto de dar una apariencia realista de la obra, en un entorno natural y de dar una idea aproximada de su tama-

ño definitivo. En cuanto a la perspectiva, está muy forzada, con objeto de que cupiera la obra completa en la hoja de papel. Respecto al tamaño, barajaba yo por aquel entonces como posibilidad, que podría tener una altura ligeramente inferior a la estatura media de las personas adultas.

Esas dimensiones serían las mínimas, que permitirían a los niños acceder al interior -pudiendo considerarse al ser éste transitable, como una construcción arquitectónica- y las máximas, para que un adulto pudiera asomarse por encima y ver el interior. Además, conteniendo el tamaño, se reducirían las dificultades para su construcción, no solo desde el punto de vista técnico, sino las derivadas de los potenciales peligros para las personas y, en consecuencia, los problemas relacionados con la responsabilidad civil y con la obtención de las licencias oportunas. Esta posibilidad, sin renunciar por completo a una obra de más envergadura, podría dar más credibilidad al proyecto, llegado el momento.



Img. 2. 56

1999 04 08. Pág. 41. Cuaderno del sofá. Dibujo a lápiz. 17 x 25.

Podemos decir que esta versión de la obra estaría entre los dos extremos entre los que nos hemos movido hasta la fecha: por una parte, la tendencia al exceso, que propone construcciones verdaderamente utópicas, al menos en el contexto que nos estamos moviendo; por otra, las propuestas fáciles de llevar a cabo por su simplicidad o por su pequeño tamaño. Esta propuesta estaría dentro de lo factible desde el punto de vista técnico, pero no exenta de ciertas ambiciones monumentales, que encierran a su vez ciertas dificultades a la hora de llevarlas a cabo. La principal



dificultad estaría en la imposibilidad de producirla yo solo. Necesitaría cuando menos un lugar para instalarla, otro para realizarla y apoyo económico o, al menos, material. En definitiva, cierta cooperación institucional.

Llegados a este punto, el camino a seguir en lo sucesivo tendría varios frentes:

Por una parte, terminar definitivamente la terracota de la *Cámara del tiempo*, en proceso de modelado durante todo este tiempo (desde primeros de febrero a primeros de abril) pero a sabiendas de que dicha pieza ya no sería capaz de admitir determinados cambios estructurales planteados en estas últimas fechas. En el estado en que se encontraba dicha obra, solo sería posible modificar pequeños detalles. De este proceso nos ocuparemos en el próximo capítulo.

Por otra parte, emprender la maqueta definitiva de la obra, a escala, realizable de forma modular, decidiendo a la vez cuál sería el material definitivo a utilizar. Yo me seguía decantando por una obra en materiales cerámicos siguiendo la técnica constructiva de Arcadio Blasco, para lo que tendría que encontrar las pastas cerámicas adecuadas, con el menor coste posible. En mis habituales paseos ya había detectado la presencia de diversos depósitos de arcilla, sedimentados en varios enclaves cercanos. Podría realizar algunas pruebas de cocción de distintas muestras.

Para la realización de la obra definitiva, se podría trabajar directamente en el modelado de una gran pieza de barro y después cortarla en bloques –módulos– ahuecando uno a uno los mismos. Esto, en principio, me parecía más fácil que ir realizando los bloques antes de montarlos, salvo en el caso de zonas con muchos módulos iguales. Para la base, se podría realizar de hormigón.

Todo esto podría ser factible contando con la nave municipal que estaban, supuestamente, a punto de concedernos y utilizando barro extraído de canteras cercanas. De lo contrario, el precio se podría disparar.

## LA CASA DEL TIEMPO, UN POEMA CON BUENOS DESEOS

La Pág. 42 del *Cuaderno del sofá* es en realidad la última del bloc, en el estricto sentido de la palabra. Después añadí algunas páginas más, pegándolas en la contraportada. Transcurrido un tiempo, ordenando dibujos posteriores, pequeños, y realizados en hojas sueltas, decidí continuar con la misma numeración de páginas. Por eso hay un cuaderno del sofá 1, que termina aquí, y un cuaderno del sofá 2, que veremos más adelante y que en realidad recoge dibujos que no están realizados en el sofá sino en diferentes lugares.

En esta última página de esta primera parte no hay dibujo sino un texto manuscrito, en tono poético (que incluimos a continuación) que viene a ser la síntesis de los objetivos que me planteaba acerca de la obra en ese momento. Es en realidad un canto lleno de buenas intenciones, en el sentido de que se pretende *que sea* un lugar en el que *los niños* puedan jugar, las personas *mayores* reunirse, *los animales* acercarse a beber agua, *las plantas* crecer a su alrededor y, en definitiva, que sea un *sitio* al que den ganas de acercarse, un *sitio* con vocación de espacio público. Pero, además, subyace un deseo de que, aparte de un lugar agradable e integrado en el medio ambiente, sea un *sitio* con ciertas referencias culturales relacionadas con *la ciencia y las artes*. Este es el texto:

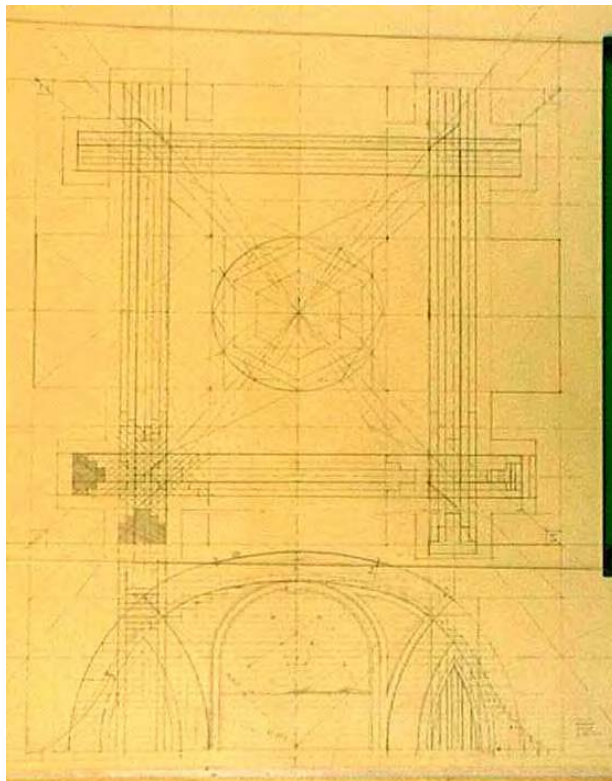
*Que sea  
La casa del tiempo,  
la casa de los animales  
la casa de las plantas,  
la casa de los niños  
la casa de los mayores, la casa del agua, la casa del sol,*

*La casa de la luz,  
La casa de la tierra,  
Y hasta del mar.  
Que sea la casa de la ciencia y las artes,  
Del trabajo, del ocio y del descanso.  
Que sea jardín, montaña, casa, estancia, fuente, camino y sitio.*

*1999 04, pág. 42 texto manuscrito con retoques en agosto y octubre de 1999*

### **Ocurrencias para arquitectura lúdica [2.57]**

Es un trabajo que se inició a principios de 1999, como continuación de la *serie tizas*, permaneciendo en el caballete durante mucho tiempo, recibiendo retoques de vez en cuando. No obstante la composición geométrica que plantea, a parte de detalles posteriores, se corresponde más con este periodo que estamos analizando.



Img. 2. 57

*1999 /2001 Ocurrencias para arquitectura lúdica, en proceso sobre la mesa de dibujo con paralelógrafo. Detalle. (ver 7.19)*

El dibujo busca una nueva aproximación al diseño definitivo y sobre él se ensayarán distintas soluciones, procurando que el aspecto general no pierda unidad. Supone, por lo tanto, un nuevo *campo de pruebas* en el que las ideas que van surgiendo en unos y otros dibujos de los que hemos estado viendo, especialmente los últimos, se van plasmando con algo más de rigor geométrico y cuidado en cuanto a la ejecución. Pero los ensayos que se realizaran sobre el mismo no buscaran ya cam-

bios radicales en cuanto a las formas, sino ajustes de tipo métrico que deberían llevarnos finalmente al diseño, más o menos definitivo, a escala.

El origen del trazado está en el centro del papel, marcado por los dos ejes de simetría perpendiculares entre sí. En el centro hay un cuadrado, que inscribe a un círculo, que a su vez inscribe a un hexágono, el que, a su vez, está ajustado en un rectángulo. Tras esto se prolongan los lados del cuadrado inicial y se trazan las diagonales del mismo, así como las diagonales y mediatrices del hexágono. Sobre las diagonales del rectángulo inicial (que contiene al hexágono) se traza otro rectángulo que constituye el interior del *patio*, por lo que ambos serían semejantes. Sobre las diagonales del cuadrado inicial, se traza otro cuadrado que inscribe prácticamente a toda la estructura y que es fácil distinguir, ya que tiene en sus esquinas cuatro cuadraditos con las letras *N*, *E*, *S*, y *O*. Los lados de este cuadrado coinciden con las aristas del primer nivel, por la zona en que éstas avanzan, dejando sitio a las piletas exteriores, aún sin trazar.

Sobre este andamiaje gráfico, se continúa elaborando el dibujo, ensayando en cada zona soluciones ligeramente diferentes, o resaltando diversos detalles. En la esquina inferior izquierda, por ejemplo, se destaca la sección del arranque de las puertas mediante un rayado. Se puede comprobar cómo se modula el grosor de los muros en seis franjas; y cómo la disminución de groesos en las zonas interiores de los arcos, se produce de dos en dos unidades, una por cada cara, en cada jamba.

En uno de los alzados, en la parte inferior, se puede comprobar el trazado de los distintos arcos. El que conforma el contorno principal tiene forma de medio ovalo de seis centros, que están indicados gráficamente, al igual que los radios y puntos de enlace.<sup>24</sup>

Por el interior de este gran arco ovalado, se muestra un posible uso como tobogán. La entrada estaría por la derecha, en forma de escalera, de la que pueden distinguirse los peldaños; y la salida, por la izquierda, donde se ve la curvatura de la rampa de bajada, algo brusca todavía. Para que se pueda realizar este tobogán, es necesario que las dovelas, que forman el contorno superior sean huecas, dejando un canal central, limitado por dos barandillas laterales a ambos lados. Esto puede verse en el muro de la izquierda que se ve de canto. Este mismo muro, de canto, taparía la clave del arco apuntado de la izquierda, que sirve de entrada, aunque ésta se vea por transparencia. En el lado opuesto, el muro homólogo al mencionado, se ha eliminado para dejar ver ahora directamente la clave ojival. Bajo ella, el interior del arco, deja ver sus molduras interiores, de canto, apreciándose de nuevo, la reducción escalonada de groesos.

En el centro del muro está inscrito un arco de medio punto, ciego, en el estaría uno de los murales, del que tan solo se han trazado la línea del horizonte y un desarrollo geométrico pentagonal. Ya comentamos que no renunciaríamos al pentágono como elemento a tener en cuenta, por su simbolismo. Aquí, en el alzado no provoca interferencias con los demás elementos, como ocurría cuando tratábamos de integrarlo en el desarrollo de la planta (ver pág. 5 y 17 del C.S.) **[2.6] y [2.26]**.

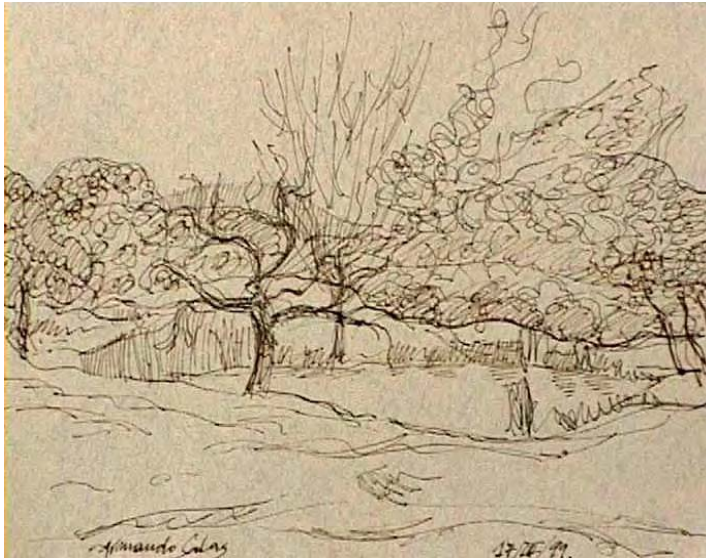
Por último hay que destacar que todo el alzado está pautado mediante líneas horizontales equidistantes entre sí (1 cm.). Esto quiere decir que no se descarta por

---

<sup>24</sup> El centro -común- de los dos tramos de arcos laterales, que arrancan del suelo y llegan hasta las cúspides de los dos arcos apuntados, está en el eje de simetría, a ras del suelo; los centros de los dos siguientes tramos, simétricos, que llegan hasta el inicio de la cresta, están sobre la línea del horizonte del mural central, a ambos lados del eje vertical; y finalmente, el arco que cierra la cresta, tiene su centro fuera del papel, en la convergencia de las líneas que, proviniendo de los puntos de enlace que la limitan, llegan hasta el mismo borde inferior, a ambos lados del eje vertical.

completo la idea de realizar una arquitectura, total o parcialmente construida de obra, a base de ladrillos, los cuales estarían dispuestos en hiladas.

Por último, antes de pasar al siguiente capítulo, se incluye este **Apunte del natural de 1999 04 17 [2.58]**. Sirva como botón de muestra de mi habitual costumbre de pasear por el campo y tomar ocasionales apuntes. Esta actividad desarrollada de forma simultanea a todo el trabajo expuesto, incluirá a partir de ahora, como veremos en el capítulo 4, la búsqueda y recogida de muestras de tierra de diferentes lugares, con objeto de encontrar un material idóneo, económico y en cantidad suficiente para utilizarlo en el proyecto.



Img. 2. 58

1999 04 17. Serie Mediana. Apunte del natural. 23,5 x 31,5.

ÁÁÁÁ ÁÁÁÁ ÁÁÁÁ ÁÁÁÁ

### CAPITULO 3

#### MODELADO DE LA CÁMARA DEL TIEMPO, 2ª PARTE

1999-03 a 07

(...) la investigación en el tema de la cerámica supone continuar manipulando los elementos básicos que, desde el principio de la creación, se vienen transformando y sugiriendo nuevas alternativas.

Arcadio Blasco<sup>25</sup>



Img.3. 1

1999 07. Cámara del Tiempo, proceso de modelado, vista oblicua superior, fachadas 2 y 3 con piezas periféricas.

<sup>25</sup> BLASCO, A. *La cerámica de Arcadio Blasco. Muros y arquitecturas para defenderse del miedo. Restos arqueológicos.* Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Madrid 1984. Pag.35.



## LA CÁMARA DEL TIEMPO. ESCULTURA EN GRES

Ya en el capítulo anterior dejamos constancia del inicio del proceso de modelado de la escultura titulada *La Cámara del Tiempo*. Hicimos entonces esa referencia por respetar la cronología de los hechos. Pero lo hicimos de pasada, y esto fue por dos razones: por una parte, por centrarnos, en dicho capítulo, en los numerosos dibujos que en él se analizan; y, por otra parte, por exponer con continuidad el proceso completo de modelado de la pieza en un capítulo monográfico.

En este capítulo, por tanto, hablaremos específicamente del proceso de realización de la mencionada escultura. Hay que decir que este título hace referencia al tema de fondo de la tesis que se adoptó desde el principio, por lo que en muchos dibujos se hace referencia al mismo título. Esta pieza, de cerámica, es básicamente el primer intento de materialización de una idea esencialmente utópica. Es una arquitectura que se presenta casi como imposible y que por tanto adopta las dimensiones de una pequeña escultura. Es, en ese sentido, una maqueta, pero no una maqueta de presentación, de una idea ya definida que se quiere presentar a los demás, sino una maqueta experimental sobre la que se van indagando las formas que yo, como autor, todavía no tenía claras. Es, en definitiva, un proyecto del que no se conoce su final y que, por tanto, tiene un alto componente de fantasía.

Más adelante ya se pondrá el título de "*Fuente de los Paseos*" -para evitar nuevas reiteraciones y posibles confusiones- a una obra concreta, compuesta de varios elementos: uno de ellos, ciertamente, será una réplica en bronce de la propia "*Cámara del tiempo*" -con algunas modificaciones previas a la fundición- pero también tendrá otros elementos añadidos, de piedra y obra, diseñados expresamente para el lugar que ahora ocupa.

### INICIO DEL PROCESO DE MODELADO

El 26 de enero de 1999 por la mañana me encontraba en el instituto preparando arcilla para utilizarla en clase con los alumnos de secundaria. Llevaba ya mucho tiempo dándole vueltas a los dibujos, en los que cada vez me costaba más expresar e, incluso, entender sobre el plano, las formas pensadas para la tercera dimensión. Así que ya acumulaba bastantes ganas de dar el salto a trabajar con el volumen. En esas circunstancias empecé a poner barro sobre un tablero hasta formar un montículo en forma de medio huevo, cortado longitudinalmente, lo más grande que me permitía la mesa, unos 50X70 cm. La idea era ir trabajando, a ratos, eliminando material, como si en realidad estuviera tallando, hasta llegar a la forma básica que tenía en mente (ver pág. 13 del c.s. en el cap.2) y sobre la marcha ir añadiendo detalles y comprobando las diversas soluciones que se me iban ocurriendo cada día y que iban quedando reflejadas en los dibujos (de los cap. 1 y 2).

Enseguida me di cuenta de que en el instituto sería muy difícil llevar a cabo la obra entre el frenético ritmo de la jornada escolar. Fui de pronto consciente de que cuando por fin hubiera conseguido concentrarme en el trabajo, en lo mejor de la sesión, el timbre rompería el embrujo y tendría que terminar a toda prisa para irme a clase, o para salir del Centro antes de quedarme encerrado.

Decidí entonces iniciar de nuevo el trabajo en mi estudio, como hubiera sido lo lógico desde un principio, para poder trabajar con horarios más flexibles. Tras pocas



horas de trabajo, dejé el barro tal cual, tapado, para ir utilizándolo conforme lo fuera necesitando en mis clases. Los alumnos lo fueron utilizando poco a poco.

Desgraciadamente no tomé fotografías de aquel trabajo efímero, solo era una bola de barro, aunque sí deje constancia por escrito en mi cuaderno, como vimos en el capítulo anterior (pág. 19 del c.s).

Pero la nota, aparte del tema del modelado, también habla de otras cosas. En ese momento mi primer hijo, Pablo, estaba a punto de cumplir tres años, y la segunda, Marta, algo menos, por lo que yo estaba en plena experiencia de la paternidad. En esas circunstancias era habitual que tras estar la mañana en el trabajo y la tarde en el estudio, pasara las últimas horas del día atendiendo a mis hijos hasta la hora de dormirlos, contándoles cuentos en la cama. Tras estos momentos mágicos, en los que la fuerza de la gravedad ejerce su influencia sobre los fluidos de la boca de los padres, de ahí la dedicatoria, y tras la cena, descansaba en el sofá, y dibujaba. Ya hemos comentado las circunstancias que me hicieron poner al *Cuaderno del sofá* ese título. Si las vivencias de una persona influyen en su obra, estas circunstancias tan particulares no se pueden omitir. Tanto es así, que ya hemos mencionado varias veces a los niños como parte del colectivo de destinatarios en los que pensaba al trabajar en la obra. ¿Acaso el tobogán que aparece en el dibujo que cierra el capítulo anterior no tiene relación con las tardes que pasaba en el parque con los niños? En la propia nota se hace una referencia al proyecto con el término *juquete*.

Me alegró leer más tarde, en un libro sobre *Land Art*, unas líneas de Andy Goldsworthy al respecto: “*Mi arte hace que vea de nuevo lo que está ahí, y en ese sentido estoy redescubriendo al niño que llevo en mi interior. En el pasado me he sentido incómodo cuando mi obra se relacionaba con niños, porque quizá implicaba que lo que hago no es sino un juego. Sin embargo, ahora que tengo hijos y he visto la intensidad con que descubren las cosas mediante el juego, he incorporado este aspecto a mi trabajo.*”<sup>26</sup> Por mi parte, me identifico con esos comentarios, ya que a mí me ha pasado lo mismo, salvo que nunca me he sentido incomodo por motivos similares.

A los pocos días del inicio de modelar en el instituto y de la posterior renuncia, ya en mi estudio, empecé de nuevo la escultura. En esta ocasión utilicé gres de color marrón oscuro con una gruesa chamota. Al principio no puse como en la primera ocasión una gran masa de pasta con forma ovalada para trabajar por sustracción, o sea, quitando materia. Empecé poniendo una pella rectangular, de tamaño más pequeño, que redondeé ligeramente por la parte superior y sobre la que dibujé el rectángulo de lados prolongados que aparece en tantos dibujos. Pensaba trabajar ahora de forma mixta: aditiva y sustractiva a la vez. Es decir, quitando materia de las zonas que debían quedar huecas y poniéndola de nuevo sobre las zonas más sobresalientes. Pronto tuve delante la forma que aparece en la primera fotografía: *Escultura en gres, estado 1, [2.33]*. Seguí trabajando de esta misma forma, sacando barro del interior y de las esquinas y elevando los muros hasta el *estado 2, [2.33]*. La escultura iba creciendo en sentido vertical, y proporcionalmente en horizontal, por lo que pronto los muros se fueron curvando hacia fuera, por arriba y por los flancos, *estado 3 [2.34]*.

Después de estos primeros pasos con el gres escribí una nota, que incluimos íntegra en el anterior capítulo, en la que quedaba constancia de la fecha de inicio del modelado y de las primeras sensaciones con el barro. Asimismo se explicaban

---

<sup>26</sup> LAILACH, Michael. *Land Art*. Ed. Taschen 2007, Colonia. Pág. 48.

algunos detalles técnicos, como las razones que producían el alabeo de los tabiques, que no necesitan más aclaraciones. Pero también se mencionan cosas, en las que no deparamos, para no distraer de los comentarios sobre los dibujos, que merecen ahora nuestra atención.

En primer lugar, utiliza la palabra *maqueta*, en vez de escultura. Para mí, aquella pieza era un paso intermedio entre los dibujos y una obra más cercana a la arquitectura que a la escultura. En cualquier caso una obra de mayor tamaño, así que fui entrando en el mundo de la escultura casi sin darme cuenta.

De lo que sí fui enseguida consciente es de que estaba haciendo un trabajo de ceramista, técnica en la que sí estaba iniciado. Sabedor de que esta actividad, de alfarería, era una de las más antiguas de la civilización, empecé a sentir cierta empatía con los primeros seres humanos que fabricaban sus utensilios de barro. De todos los materiales cerámicos encontrados, los más numerosos, y comunes a todas las culturas conocidas, son aquellos que tienen forma de vasija. Y es de sentido común, ya que éstas son las que más utilidad tienen con respecto a la comida y a la bebida, necesidades básicas del ser humano. Vasija es un término genérico, que se aplica a diversos objetos con cierta concavidad, en la que se pueden recoger los más heterogéneos materiales. La vasija es un objeto tan elemental que se puede realizar sin más material que nuestro propio cuerpo, con un simple gesto de las manos, como cuando nos lavamos la cara, incluso con una sola mano. Lo que la nota viene a proponer es que al igual que están presentes otros elementos con una potente carga simbólica, de los que ya hemos hablado, también debería tener en su repertorio iconográfico algunas de las variantes de la *forma- icono-vasija*, de la que no hemos hablado hasta ahora. De estas variantes, las que más se parecen a las distintas partes de nuestra obra, son las siguientes: *el cuenco*, por su forma semi-esférica se asocia a la supuesta *cúpula*, *el plato*, por su forma plana, encaja bien en el *subsuelo*, bajo la fuente, y *el ánfora, tinaja, orza*, etc. por su forma cilíndrica se adapta bien al cuerpo central.

Otra de las reflexiones que se mencionan en la nota es la que se refiere al simbolismo de las formas geométricas, y en particular con la hexagonal que ya hemos comentado en páginas anteriores (ver pág. 3 del C.S.) que nos recuerda a las formas cristalinas del hielo y, en general, del mundo mineral.

Finalmente, hay asimismo en la nota una referencia al problema de los arcos, que también hemos mencionado (ver pag.18 del 2º cap.). Ahora se puede entender mejor, observando las figuras, cómo los arcos parecen haber surgido de una manera natural debido a la evolución de la pieza como si fuera *el crecimiento de un ser vivo*. Supongamos, mirando los estados 4 o 5, cómo la cresta va creciendo de forma curva, a medida que vamos añadiendo y apretando trozos de barro; o de cómo al abrir las puertas de entrada entre los pies de los arcos de las crestas, se forma un vano, afilado por la parte de arriba, es decir, un arco apuntado. Observando ahora la pieza, ésta no me recordaba ninguna construcción de estilo gótico, románico o clásico.

## **EL ORGANICISMO DE GAUDI**

A quien sí empezaron a recordarme los arcos y otros elementos de la pieza fue a determinadas construcciones de tendencia organicista, es decir, inspiradas en las formas orgánicas de la naturaleza; y, más concretamente, a las obras de Gaudí. De esto queda constancia también en una breve anotación del cuaderno, realizada en este periodo de tiempo, aunque no tiene fecha escrita:

*“No he estado ojeando ningún libro sobre Gaudí últimamente, pero al mirar la escultura hay algo que me recuerda a algunas de las formas que utiliza. Recuerdo concretamente cuando vi por primera vez en el Parque Güell aquella galería en curva con arcos sujetados por columnas inclinadas”.<sup>27</sup>*

La mención de las *columnas inclinadas* se refiere a los arcos que cubren los porches de algunos de los caminos del Parque Güell, ver [12.17]. La primera vez que los vi, a la edad de 17 o 18 años, me causaron una impresión tan intensa, y grata, que todavía conservo la *foto mental* de aquel instante. Aparte de este detalle, podemos concretar las similitudes en la abundancia de líneas y superficies curvas o el tratamiento caprichoso de algunos elementos. Pero es cierto que en aquel entonces no estuve mirando ninguna imagen de Gaudí. Por eso pienso que el parecido es la lógica consecuencia de un acercamiento común a las formas de la naturaleza, desde una predisposición organicista, desde un punto de vista conceptual. Y con esto no quiero eludir la posible influencia de los recuerdos puramente formales que yo pudiera tener en la cabeza. Gaudí trata la arquitectura como si estuviera realizando una escultura de grandes dimensiones; yo estaba tratando de hacer una arquitectura de pequeñas dimensiones, cuando en realidad lo que estaba realizando, sin ser todavía consciente de ello, era simplemente una escultura.

### AMPLIACIÓN A DOS PLANTAS

En un momento determinado, me di cuenta de que la figura no tenía base. Estéticamente funcionaba aceptablemente bien con el escalón producido por el propio tablero de madera que hacía de soporte, mientras que la pieza era pequeña. Pero ésta se había expandido y la base de madera desaparecería tarde o temprano. Esto, además, empezaba a ocasionar algunos problemas técnicos, ya que las esquinas de la zona inferior de la figura se partían, al secarse por el contacto directo con la tabla. (Ver estado 6). Es entonces cuando decidí realizar un cambio radical. Separé la pieza cuidadosamente del tablero, puse sobre él una pella completa del mismo gres, prácticamente con la misma forma -de paralelepípedo- que venía en el paquete y volví a colocar encima la pieza, uniéndola a la nueva base. A partir de ese momento las dos partes se fundieron en una única forma, quedando la figura primitiva elevada como en un pedestal. En los dibujos



Img.3. 2

1999 07. Cámara del Tiempo, proceso de modelado, detalle interior a través de un arco de entrada.



Img.3. 3

1999 07. Cámara del Tiempo, proceso de modelado, fachada 1, detalle del ahuecado de la base.

<sup>27</sup> Cuaderno de trabajo.

que de forma paralela iba realizando también se puede ver este nuevo elemento. Ver el *Cuaderno del sofá* en el capítulo 2, a partir de la pág. 24, más o menos [2.32].

La primera operación que tuve que hacer a continuación fue prever por donde cortar la figura para poder cocerla por partes (ver pág. 24 y 25 del c.s.) pues ya excedía el tamaño del horno disponible. También tenía que ahuecar la zona maciza, recién añadida (ver la pág. 38 del c.s. estados 6 y 7). Esta última operación la fui realizando a través de doce huecos que abrí alrededor de todo el perímetro exterior de la figura. Entre los huecos quedaron otros tantos tabiques, que sujetaban el peso de la parte superior. De esta forma se creó un nuevo espacio subterráneo compuesto por una serie de galerías dispuestas radialmente, conectadas entre sí por la zona central y con entradas similares a cuevas, a todo alrededor. Un cúmulo de nuevos espacios que me sugerían nuevas ideas, que estudiaba después en los dibujos, y que me transportaban a lugares míticos como cavernas o laberintos.<sup>28</sup>

Tras ahuecar casi entera la base, a falta de retoques y después de seccionarla, cerré los cuatro laterales mediante cuatro planos verticales, dejando solamente tres ventanitas a cada lado. Estas ventanillas pretendían evitar la sensación de macizo pesado y opaco y dar a entender la existencia de un espacio hueco tras los muros. También añadían un toque de transparencia, que se haría patente, cuando dos ventanas de distintos laterales, quedaran alineadas con el punto de vista del espectador. Éste vería puntos de luz en el oscuro espacio interior. Ese espacio oculto, no obstante, quedaba un poco indefinido en tanto que las ventanas podrían ser tales -ventanas- o bien simples agujeros destinados a la circulación o drenaje de agua.

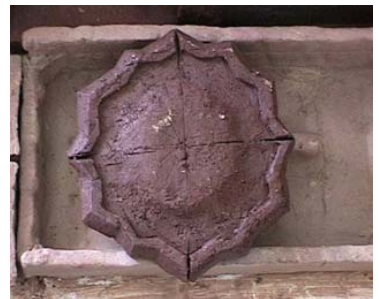
### FUENTE CENTRAL

La zona central de la base, justo la que queda debajo de la fuente hexagonal, era de difícil acceso. Decidí entonces elaborar una pieza independiente con forma de platillo –volviendo al tema de las vasijas– para encajarla después bajo el hueco de la fuente, tras cortar la figura en piezas [3.6]. El platillo tiene el contorno en forma de dodecágono estrellado y está rematado en cada cara de una forma diferente para elegir después una de ellas. En una cara, que recuerda al arte musulmán, están resaltadas algunas de las diagonales mediante surcos incisos sobre la superficie plana



Img.3. 4

1999 07. Cámara del Tiempo, proceso de modelado, estrella central versión 1, anverso.



Img.3. 5

1999 07. Cámara del Tiempo, proceso de modelado, estrella central versión 2, reverso.

<sup>28</sup> Recordemos el mito de la caverna de Platón, o los relacionados con laberintos como el del Mino-tauro.

[3.4]. En la otra, [3.5] se destaca el perímetro exterior mediante un reborde en relieve y la zona interior mediante una superficie abultada. En ambos casos se acentúan cuatro de los ocho vértices, coincidentes con los dos ejes axiales.

En la zona de unión de la base con la estructura superior realicé varios escalones, cuyo perímetro se iba recortando alrededor de los distintos elementos cóncavos y convexos de la estructura. Básicamente, enfatizando los apoyos de los ocho pies de arcos como elementos convexos; y los cuatro huecos de entrada al interior como elementos cóncavos. Esto, aparte de algunos otros detalles [3.7].

Con respecto a los accesos al interior, podemos comprobar que están situados en las fachadas de los lados largos del rectángulo, a ambos lados de la zona que ocupan las piletas, aparte de otras aberturas menores. [3.2] Las caras correspondientes a los lados menores del rectángulo, por su parte, no tienen puertas directas hacia el interior, aunque sí pequeñas ventanas triangulares que conectan con las entradas de las fachadas colindantes, que acabamos de mencionar [3.9] y [3.10].

### LILIPUTIENSES Y CAVERNICOLAS

A propósito del dilema entre *maqueta arquitectónica* o *escultura* y antes de continuar con la descripción más detallada de la evolución formal de la figura, quiero introducir unas reflexiones que tuve en aquellos tiempos. Un día en el que estaba yo trabajando en mi estudio, subió mi amigo Pablo, el socorrista de la piscina que estaba justo bajo el balcón, e hizo un comentario sobre la pieza en el sentido de que parecía un *castillo liliputiense*. Tras esta visita, me quede pensando en las historias de los diminutos habitantes de Lilipud.

En realidad, la técnica que estaba utilizando para la realización de la pieza no era arquitectónica, es decir crear muros y techumbres con materiales como piedra o ladrillo que se van poniendo uno sobre otro, creando una situación de equilibrios. Lo que estaba haciendo era horadar una montaña, en miniatura, formando una cueva; y amontonando el material extraído de la misma, alrededor de las diversas entradas, eso sí, con cierto criterio. Si no fuera por ese *criterio*, aquella actividad se podría comparar con la simple excavación de una madriguera por parte de algún animal.

Imaginaba yo a pequeños hombrecillos, como los habitantes de Lilipud, que entraban a la cueva por distintas aberturas y volvían a salir cargados con material. Este lo usaban para reforzar sus exteriores con



Img.3. 6

1999 07. Cámara del Tiempo, proceso de modelado. Vista interior.



Img.3. 7

1999 07. Cámara del Tiempo, en proceso de modelado, vista oblicua, fachadas 1 y 2 con piezas periféricas.



contrafuertes, para salvar pendientes con escalones, para construir fuentes con las que canalizar manantiales o para instalar bancos en los que sentarse. Se acercaban así gradualmente, desde las actividades meramente excavatorias, a conceptos cada vez más arquitectónicos.

De los liliputienses pasé a pensar en los hombres de las cavernas, que instalados en las entradas de sus cuevas se dedicaban a acondicionarlas, tanto hacia afuera como hacia adentro, como si esto fuera una prolongación de la obra de la naturaleza. En ocasiones realizaba minúsculas figurillas de barro y las situaba en diferentes lugares de la pieza para dar la sensación de gran escala. Era como un juego.

### DIBUJOS SOBRE EL BARRO

El dibujo sobre una superficie de barro con un punzón se denomina normalmente *esgrafiado*. El resultado es en realidad un grabado, ya que lo que se produce es una incisión sobre una superficie. Ésta y otras técnicas de grabado -en el más amplio sentido de la palabra, es decir, la realización de incisiones sobre una superficie- son tan antiguas y están tan extendidas como la propia humanidad. Y no debe extrañarnos, ya que son tan intuitivas como el hecho de dibujar sobre arena con el dedo, o con un palo, con la misma naturalidad con la que los jóvenes amantes dibujan corazones sobre la arena mojada a la orilla del mar. Pero no por intuitivos y efímeros tienen por que ser intrascendentes, los filósofos griegos ya dibujaban en la arena mientras disertaban sobre temas importantes con sus discípulos. Los dibujos grabados también pueden tener un carácter perdurable, en función del material sobre el que se realicen, entre otras circunstancias. Hay constancia de la existencia de trabajos sobre los más variados materiales como arcilla, piedra, arena, hueso, madera, metal e, incluso, sobre la piel de seres humanos vivos.

En el caso de los esgrafiados sobre arcilla, que nos ocupa, tenemos ambas posibilidades: por una parte, está la técnica del esgrafiado como técnica decorativa de acabado, para fijarlo mediante la cocción; y, por otra parte, está la del esgrafiado sobre el barro fresco, como paso intermedio, previo al relieve o al volumen. En ambos casos, a su vez, puede ser consecuencia de un plan de trabajo calculado y cerrado, o bien como parte de una experimentación, indagación o improvisación.



*Img.3. 8*

*1999 07. Cámara del Tiempo, proceso de modelado, vista oblicua superior, fachadas 1 y 2, y piezas periféricas.*



*Img.3. 9*

*1999 07. Cámara del Tiempo, proceso de modelado, fachada 1, otoño, detalle de la pileta.*

## ESGRAFIADOS PRECOLOMBINOS

Respecto a la primera opción, es una técnica decorativa tradicional y específica de la cerámica, presente en muchas culturas diferentes. El grabado se puede realizar directamente sobre el barro crudo o después de colorear la pieza con engobes, recuperando de nuevo el color del barro en las incisiones<sup>29</sup>. Debido a mi trabajo en el instituto, me familiaricé con una serie de piezas de arte de diferentes culturas, elaboradas mediante estas técnicas. Durante algún tiempo estuve trabajando con los alumnos en la representación e interpretación de un centenar de reproducciones de escultura y cerámica de distintos periodos y estilos, pero especialmente de Arte Precolombino. Tras seleccionar el material, fotocopiarlo, revisar los ejercicios en clase una y otra vez, corregirlos, seleccionar trabajos para guardar copias, devolverlos, etc. Llegué a familiarizarme con aquellas piezas hasta casi aprendérmelas de memoria, al menos muchos de sus detalles. Algunas de ellas, probablemente, llegaron a influir, en cierta medida, en mi trabajo. La resolución geométrica en la decoración de algunas piezas de los indios de la isla de Marajó; (en la desembocadura del Amazonas); el recurrente tema de los animales o plantas de la selva, de la culturas Chimú o Mochica; o las plazas y pirámides escalonadas de la cultura Azteca, son solo algunos ejemplos. Hablaremos más tarde de estos referentes desde el punto de vista temático o estilístico, ver [12.92] a [12.107]. Por ahora nos quedaremos con la técnica del esgrafiado, *grosso modo*, ya que es la que tenía previsto utilizar para la elaboración de las fachadas, de las que nos ocuparemos en breve, en las zonas en las que no hay relieves ni volúmenes.

## ESGRAFIADOS EFÍMEROS

Pero esta técnica del esgrafiado sobre el barro fresco -no solo húmedo- y todavía maleable, no es ya una técnica de decoración final, sino una técnica más de dibujo, con la posibilidad de dibujar, borrar y redibujar indefinidamente. Es, por tanto, una técnica que permite la *indagación* y la *experimentación*, la realización de bocetos in situ, aprovechables o desechables. Puede ser, por tanto, parte sustancial del proceso de creación, en este caso. Y esto, aunque parezca de sentido común, no lo tenía yo tan previsto. Fue un descubrimiento que me llevó a dibujar –sobre el barro- de una forma, espontánea, acentuando mi tendencia a trabajar de forma intuitiva, rozando la pura improvisación.



Img.3. 10

1999 07 1999 07. Cámara del Tiempo, proceso de modelado, fachada 3, detalle ampliado de la pileta.



Img.3. 11

1999 07. Cámara del Tiempo, proceso de modelado, fachada 4, verano, vista oblicua.

<sup>29</sup> El engobe es básicamente arcilla coloreada que se aplica sobre el barro crudo y húmedo.



A veces, volviendo a Liliput, me imaginaba a esos diminutos personajes dibujando con una estaca sobre los suelos y paredes de sus cuevas-casas, diseñando elementos constructivos o decorativos que luego tomarían forma tridimensional. Cada individuo o grupo se encargaba de una zona de la casa. De vez en cuando, intercambiaban ideas entre ellos y, a veces, como consecuencia de estas pláticas, se copiaban unos a otros, estableciendo ciertas simetrías. En otras ocasiones discrepaban, haciendo cada uno lo contrario del otro. Al final, volvía a ser consciente de que en realidad era yo mismo quien dibujaba sobre la arcilla y borraba después, una y otra vez. Desgraciadamente no hay imágenes de todos los dibujos que aparecieron y desaparecieron sobre las distintas superficies del barro durante aquellos días. Ensimismado como estaba, no era siempre capaz de parar, lavarme las manos y tomar fotografías de cada estado de la pieza. Esta actividad de dibujar sobre el barro se convirtió en un arte efímero en el que sólo el último dibujo podía ser indultado. No obstante, sí que realicé periódicas sesiones fotográficas que son las que ilustran ahora, aunque no día a día, las distintas fases del proyecto.

### LAS FACHADAS

Cuando empecé a trabajar de forma más individualizada en cada una de las fachadas, con objeto de diferenciarlas entre sí, tratando de asociar cada una de ellas a una estación del año, mediante imágenes alegóricas, la cosa se complicó. Aunque intenté al principio trabajar de una forma ordenada y racional, al cambiar de una fachada a otra, se me iban ocurriendo nuevas formas, que no siempre cuadraban con las cuatro estaciones de un modo claro, ordenado y coherente. Lo que de pronto encajaba con el verano, resultaba no estar en el lado opuesto al invierno, sino al lado; cuando estaba trabajando en una supuesta primavera, resultaba que como ya había otra, tenía que reconvertirla en verano, y éste, a su vez, en otra cosa... A pesar de que en casa, por la noche, realizaba croquis en los que todo parecía estar previsto de antemano; al día siguiente, al ponerme a modelar, me dejaba llevar por el instinto. No podía trabajar de una forma racional, he de confesarlo. Y el problema es que como me lo estaba pasando bien, tampoco quería someterme a un plan preestablecido, aún cuando ese plan era el que yo mismo me había propuesto, así que me dejé, en parte, llevar por la improvisación.

Esto se veía, además, favorecido por el uso de la técnica del esgrafiado sobre el barro fresco, que me



Img.3. 12

1999 07. Cámara del Tiempo, proceso de modelado, fachada 4, detalle de la pileta del verano, con piezas periféricas.



Img.3. 13

1999 07. Cámara del Tiempo, proceso de modelado, fachada 4, pileta del verano con un león.

estimulaba a dibujar libremente borrando y dibujando de nuevo una y otra vez. En determinados momentos surgía un motivo interesante que no me atrevía a tocar. Entonces cambiaba de zona y el proceso empezaba de nuevo.

Se me vienen de nuevo las palabras de Santiago Calatraba con las que abríamos el segundo capítulo. Me sirven de justificación, frente a los demás, y de consuelo, para conmigo mismo: *“Uno siempre es prisionero de su imaginación...”*

Teniendo en cuenta estas circunstancias, es decir, dado que no siempre está claro a qué estación se asocia cada fachada, por los cambios que se producen a lo largo del proceso, he tenido que nombrarlas, provisionalmente, para relacionarlas con las fotos, como fachadas 1, 2, 3, y 4.

### FACHADA 1 [3.9]

La fachada 1 será la única que tiene un canal que llega hasta el mismo límite longitudinal de la figura. La cota de este punto está por encima de la fuente central y de las otras tres fuentes laterales. Esto se debe a que en principio podría ser una entrada de agua proveniente del exterior. El pequeño tramo de canal conecta con la pila, anexa al muro, a la que alimentaría con el agua entrante desde el exterior por el otro extremo. Ya hemos comentado que tenía yo en mente situar la obra en algún lugar cercano, y que una de las posibilidades podría ser una zona cercana a mi casa, en terreno público, con un sistema de albercas que se alimentan de pequeños cauces de agua, provenientes de la cercana sierra<sup>30</sup>. El terreno es inclinado y los riachuelos que lo surcan discurren, hacia abajo. La idea era que el agua entrante llegara a la pileta, y desde ahí se distribuyera a través de la fuente central, a las otras tres, laterales, para salir, finalmente, por el extremo opuesto. Las dos piletas situadas en el otro eje, perpendicular al de entrada-salida, recibirían el agua por un surtidor, a través de los canalillos de la sala interior; y tras rebosar y desaguar, unirían sus caudales con el de la salida principal. Esta última conexión se podría realizar directamente por debajo de la construcción, o indirectamente, ladera abajo, tras dar un rodeo que sirviera para regar plantas cercanas, por ejemplo. Más adelante hablaremos de una serie de piezas auxiliares que prolongan un poco el recorrido del agua, Todos estos circuitos se refieren a una potencial construcción real sobre el terreno, no a esta maqueta en sí.



Img.3. 14

1999 07. Cámara del Tiempo, proceso de modelado, fachada 4, detalle detalle de arcos y león.



Img.3. 15

1999 07. Cámara del Tiempo, proceso de modelado, fachada 4, detalle de la pileta con un león y puerta de acceso al subsuelo, vista superior.

<sup>30</sup> El sitio se llama Campo de Prácticas y la sierra es la de Archidona.

Para poder utilizar la presente pieza, como fuente, el agua le llegaría por el centro.

Dado que en principio estaba previsto que las estaciones del verano e invierno estuvieran situadas en las fachadas más distantes entre sí, al corresponderse con las estaciones más extremas, tal y como se describe en el primer capítulo, [1.2]; se supone que esta fachada debería estar dedicada a una de las dos. Y de éstas, verano e invierno, más bien al invierno, al estar orientada hacia la montaña. Sin embargo, esto, como veremos, no quedará tan claro.

Con respecto a la superficie esgrafiada, por el momento aparece una arquitectura simulada consistente en un arco redondeado con un óculo circular encima. A través del arco se abre un espacio definido por las líneas de fuga.

### FACHADA 3 [3.10]

La fachada 3, al otro extremo, estaba prevista en principio para el verano, de forma que quedara opuesta al invierno. Sin embargo, al ir modelando su zona central surgió una forma que acabó representando un parto. Al inicio era un simple desagüe, ya que como hemos comentado en la anterior fachada (1) éste sería el punto de salida, al menos el principal, de las aguas que circulaban por los circuitos de la obra. Por contraposición con la fachada opuesta, de recios rasgos convexos, angulosos y masculinos; fui tratando las formas mediante concavidades, sinuosas y femeninas hasta el punto que surgió la forma de una vagina, en la que empotré una bolita de barro que representa la cabeza del bebé. Si nos fijamos en los trazos grabados en la superficie de la fachada que queda por encima, podemos adivinar, incluso, a una mujer con las piernas abiertas y al fondo, dos colinas que representan sus senos. Esto me llevaba, en principio, a la primavera, más que al verano, y aunque hubiese decidido mantener un parto *veraniego*, como después veremos, surgió otro verano por otro sitio.

Entre los pies de los arcos que delimitan la fachada central y el centro de la misma, dos cortos tramos de arcos subdividen, a cada uno de los dos rincones laterales en otros dos, creándose cuatro oquedades que se solucionan de distinta manera a uno y otro lado, rompiéndose parcialmente la simetría. A la derecha podemos ver un bordillo que cierra un hueco triangular que parece destinado a contener plantas. No se encuentra este bordillo en el lado izquierdo, de momento. Lo que sí se puede apreciar en ambos casos, así como en otros rincones de la pieza, son las pequeñas venta-



Img.3. 16

1999 07. Cámara del Tiempo, proceso de modelado, fachada 2, primavera.



Img.3. 17

1999 07 1999 07. Cámara del Tiempo, proceso de modelado, fachada 2, primavera, detalle de la pileta.

nas triangulares que conectan unos rincones con otros, formando una especie de laberinto.

En la parte más baja, unos relieves con forma de bañeras o bancales tendrían la misión de hacer que el agua rebosara y resbalara en forma de cortina en vez de en chorro.

#### **FACHADA 4, [3.12] a [3.19]**

Esta fachada, destinada en principio al otoño, acabó siendo, por vecindad con la primavera, confinada en el verano. Éste está inicialmente caracterizado por la presencia de un león, sobre un paisaje dominado por extensas llanuras de cereales, supuestamente amarillas, y un sol radiante, en el sentido literal de la palabra, es decir, rodeado de rayos que se extienden radialmente por el cielo. Un sol como aquel que todos dibujábamos cuando éramos pequeños y no sabíamos todavía ni escribir. Un sol arquetipo, icono, símbolo, inmenso, ya que ocupa casi todo el cielo. La boca del león es el surtidor, al igual que ocurre en algunas fuentes de la Alhambra; mientras que las patas son los bordes de la pileta. La escena dibujada, esgrafiada, sobre el barro se extiende por toda la zona central, bajo el perfil del arco único que limita por arriba la fachada, también esgrafiado por su borde inferior. El espacio que ocupa la escena no está cortado por otros elementos arquitectónicos dibujados en primer plano, como ocurre en otros frontales.

Al igual que en otras fachadas, la aparente simetría, a primera vista, desvela detalles asimétricos cuando detenemos un momento la mirada. Mientras que la entrada de la izquierda muestra un descansillo y varios escalones casi dentro de la sala; por la derecha, los escalones llegan prácticamente hasta el exterior pese a salvar el mismo desnivel. Desde las entradas se abren desiguales ventanas triangulares a las fachadas vecinas, más amplia la de la derecha que la de la izquierda. A ambos lados de la leonina pileta, angostos vanos comunican con la sala interior, pero en el de la izquierda, además, aparece una abertura que conduce al interior de la base, en el subsuelo. Es la única entrada a este espacio, por lo demás cerrado, salvo por las pequeñas ventanillas del perímetro. Es la única entrada al cavernoso laberinto, del que se desconoce su salida. Un espacio insinuado, pero no descrito, por lo que no se desvelan todavía, si es que existen, sus misterios.



*Img.3. 18*

*1999 07. Detalle de la esquina entre las fachadas 1 y 4 con varias nevaduras.*



*Img.3. 19*

*1999 07. Detalle de la esquina 1-4 desde donde se ve el interior.*



## FACHADA 2. [3.16] y [3.17]

Esta fachada, opuesta a la del león, que en principio ocupaba el puesto de la primavera, debe representar de momento al invierno. La forma general de la fachada es muy similar a su opuesta, conservando en parte la simetría del conjunto. La pileta, sin embargo, en vez de tener un elemento figurativo como un león, está rematada por un elemento abstracto parecido a una teja. El paisaje dibujado, al contrario que en su homólogo, está fragmentado mediante tres arcos que sujetan el borde superior. Estos se integran en un paisaje compuesto por un sinuoso río, que desde el primer plano se aleja hacia las montañas del fondo, sobre las que se pueden adivinar cumbres nevadas. El mundo vegetal queda representado mediante unas escuetas hojas que se esparcen por la superficie.

Flanqueando la pileta, dos angostas aberturas se comunican con el interior, desembocando en los vanos principales de acceso. Uno de ellos presenta una pequeña escalerilla mientras que la otra no. En este caso, no hay, por el momento, acceso al subsuelo, como en la fachada opuesta.

## INTERIOR [3.20]

El interior es un espacio cúbico de paredes más o menos planas en las que se van esgrafiando los temas que más o menos se han ido describiendo en los dibujos de los capítulos 1 y 2. En principio, el difícil acceso al interior ha determinado que los dibujos realizados dentro de la figura se queden esbozados hasta tanto no se pueda trabajar con más soltura, una vez que se corte en piezas la escultura, con objeto de poder co-cerla por partes.

En la parte superior de las fachadas, por la parte interior, se modelaron unas molduras en forma de tejadillo, o cornisa, destinadas, en principio, a encajar sobre ellas las piezas que compondrían la cubierta.

## PIEZAS AUXILIARES PERIMETRALES

Una vez terminada la escultura, teóricamente, pendiente de ultimar detalles, empecé a construir una serie de piezas complementarias que irían anexas alrededor de todo el perímetro. La idea era iniciar alrededor de la figura un entorno arquitectónico que sirviera de tránsito entre la pieza principal y su supuesto emplazamiento, en una zona ajardinada o, incluso, directamente en el propio campo.

Se trata de doce módulos de la misma anchura: seis cuadrados, dos rectángulos largos y cuatro rectángulos más cortos. Todos ellos son de cotas si-



Img.3. 20

1999 07. Cámara del Tiempo, proceso de modelado, detalle  $\frac{3}{4}$ , fachada 1- exterior y 3- interior.



Img.3. 21

1999 07. Cámara del Tiempo. Vista general con piezas perimetrales anexas.

milares, salvo detalles, algo más altos por el perímetro interior, en contacto con la pieza principal, que por el exterior. Con esto se prolongaría la forma de montículo escalonado que forma la base.

Todos los módulos, realizados con placas del mismo gres, tienen forma de cajas (recipientes), ya que la idea era llenar algunos de ellos de barbotina (de barro diferente al de las cajas) para provocar una textura de barro craquelado en su interior. Otros se llenarían de trozos de vidrio, que se fundirían en el horno, presentando al final un aspecto acuoso. De estas texturas nos ocuparemos con más detalle en el próximo capítulo. Por ahora nos vamos a centrar en la colocación a lo largo del perímetro de los diferentes módulos. Estos estaban distribuidos de la siguiente forma:

### **ESQUINAS [3.21]**

En las esquinas se disponen cuatro módulos cuadrados en los que se podrían situar cuatro árboles o arbustos, en la supuesta obra a gran escala. En la pieza-maqueta, que nos ocupa, se insertaron en su interior cuatro aros, uno en cada cuadrado, usando retales de botellas de plástico, así como un pequeño cilindro de gres en el centro. Se rellenaron después los cuadrados con barbotina amarillenta. Al secarse ésta y tras retirar el aro, quedó una textura craquelada de arcilla con el círculo marcado en hueco y el cilindro incrustado en el centro. El cilindro hay que interpretarlo como parte del tronco del árbol que debería ocupar ese lugar. En realidad estaría emplazado en el centro de una jardinera con tierra, que tras regarse y secarse presentaría ese aspecto craquelado. Estos cuatro módulos cuadrados son las primeras piezas que se hornearon a 960°C., en parte, como prueba. Así aparecen en las fotografías, al contrario que el resto de piezas aún en estado crudo.

### **MODULOS DE AGUA Y TIERRA [3.21]. [3.25]**

En la parte central de los lados mayores de la planta rectangular se adosan otros dos módulos cuadrados. Sobre estos se verterían las aguas provenientes de las piletas laterales. Ambos se encuentran divididos interiormente en tres sectores rectangulares mediante dos tabiquillos interiores. En uno de ellos, estos tabiques se disponen perpendiculares al cauce de agua, formando una escalera. Con esta disposición, al recibir el agua por su parte más alta, anexa al conjunto, ésta caería formando una cascada compuesta por varias cortinas de agua. Lo identificaremos con el título de *cascada de aguas bravas* [3.22].



*Img.3. 22*

*Piezas perimetrales. Cascada de aguas bravas, en el centro y otras dos destinadas a craquelados de arcilla.*



*Img.3. 23*

*Piezas perimetrales: Alberca de aguas serenas, centro, y otras dos destinadas a craquelados de arcilla.*

En el módulo opuesto, los tabiquillos se disponen de forma paralela a la corriente y son de la misma altura, inferior a la profundidad del módulo. Se supone que el agua caería a la alberquilla central y pasaría suavemente a los dos laterales, bien por rebose, o bien a través de agujeros realizados en los tabiquillos bajo la superficie del agua, por vasos comunicantes. A este módulo lo llamaremos *Alberca de aguas serenas*. [3.23].

Los cuatro módulos rectangulares que flanquean a estos dos cuadrados se estructuran mediante un tabiquillo central, dispuesto longitudinalmente y que no llega a alcanzar toda la longitud del rectángulo. El tramo que le falta por cada lado para alcanzarla equivale a la mitad de la anchura de la caja, por lo que esta especie de quilla equidista de los cuatro lados, en toda su longitud. Es decir, la franja de tierra craquelada que rodeará a esta quilla tendría una anchura homogénea. La previsión era que al llenar el interior de barbotina, espesa, añadiendo más cantidad en la parte más alta de la caja, quedara una forma intermedia entre rampa y escalera, de dos peldaños. [3.22] y [3.23].

Los dos módulos rectangulares que quedan, abarcan, cada uno, todo el lado menor del rectángulo de la base, quedando entre los dos módulos cuadrados de las esquinas. Al contrario que los tres módulos que abarcan los otros laterales descritos anteriormente, en este caso se trata de una sola pieza, ya que al ser menor, permite su cocción sin problemas de tamaño. Pero su estructura es similar: en el centro se identifica la zona relacionada con el tránsito de agua -vidrio en la maqueta- mientras que a los lados se suponen accesos peatonales medio en rampa, medio en escalera. En escalera si se pasa por encima de la quilla, en rampa si se rodea la misma.

De estos dos módulos, el que se corresponde con la entrada de agua, presenta un canal elevado sobre un arco, que se supone un acueducto y que es coincidente con el canal que sobresale de la fachada. Para identificarlo lo denominaremos como *acueducto de aguas entrantes*. [3.24].

El otro módulo, situado en la zona de desagüe principal de la estructura, presenta una pequeña poza cuadrada sobre la que caería el agua saliente y un pequeño puente bajo el que se supone que continuaría el cauce. Para identificarlo lo llamaremos *punto de aguas salientes*. [3.25].



Img.3. 24

*Piezas perimetrales. Acueducto de aguas entrantes.*



Img.3. 25

*Piezas perimetrales. Puente de aguas salientes.*





## CAPÍTULO 4

### DE LA PLAYA A LAS CANTERAS, APROXIMACIÓN A LA ARQUITECTURA CONSTRUIDA

1999-04 a 07

(...) "estoy redescubriendo al niño que llevo en mi interior."<sup>31</sup>

Andy Goldsworthy



*Img.4. 1*

*1999 05. Pablo Salas en un castillo de piedra hecho en la playa.*

---

<sup>31</sup> Texto de Andy Goldsworthy recogido por LAILACH, Michael, en *Land Art*. Ed. Taschen 2007, Colonia. Pág. 48.



## CASTILLOS EN LA PLAYA [4.1] a [4.3]

En la primavera de 1999, mientras realizaba los bocetos del *Cuaderno del sofá*, en casa; y modelaba en mi estudio la *Cámara del tiempo*, fui un día a la playa con mi familia. Encontré un montón de piedras planas de pizarra y con ellas realicé, con ayuda de mi hijo, en plan de juego, una construcción parecida a un patio vallado con una serie de entradas realizadas con la técnica del falso arco.

Se trata de una técnica muy sencilla que consiste en ir aproximando las piedras que flanquean el vano a medida que se va subiendo en altura. El desplazamiento progresivo del centro de gravedad de los bloques que forman el arco, es compensado con el peso de las siguientes hiladas de bloques que forman los muros, a los lados del mismo. El segundo bloque de cada hilada, debe cabalgar sobre el primero de la hilada anterior, que queda parcialmente en el aire; y a su vez, ser pisado por el tercero de la siguiente, antes de añadir más peso sobre el arco. Y así sucesivamente. De esa forma, los bloques que van haciendo de contrapeso, van subiendo escalonadamente sobre el muro, a medida que se alejan del arco. Si hay dos arcos cercanos, como es el caso, las rampas escalonadas que coronan el muro comprendido entre ambos se encuentran entre sí formando una especie de cresta. Para mantener el equilibrio es necesario, por lo tanto, mantener el material comprendido en el triángulo formado por las claves de los arcos y la cresta situada entre ellos. La estructura que mantiene este sistema de contrapesos, es, por tanto, determinante de la forma del muro. (Ver también la pág.24 del C.S. en el cap. 2).

Si la longitud de los muros colindantes no es suficiente como para el desarrollo de una rampa, el contrapeso debe acumularse en poco espacio, superponiendo el material en forma de torre, pináculo... o como en la foto, en las esquinas, poniendo una piedra grande con peso suficiente. Una vez que se alcanza la cota necesaria para que los arcos se cierren, se puede homogeneizar la altura del muro, añadiendo piedras sobre el arco y/o quitando algunas piedras de la cresta. [4.2].

Ni que decir tiene, que la realización de semejante castillo, no precisamente de arena, estaba inspirada en el proyecto que tenía entre manos. Había realizado una arquitectura a todos los efectos, aunque fuera en miniatura. Los muros eran de piedra, tenía arcos capaces de mantenerse en equilibrio, sin mortero alguno, y,



Img.4. 2

1999 05. Pablo en un castillo de piedra, en la playa.



Img.4. 3

1999 05. Pablo en un castillo de piedra en la playa (2). Detalle de falso arco.

además, era capaz de albergar personas, al menos, de pequeño tamaño.

Pero este experimento no se puede desvincular de su contexto en relación a la convivencia familiar. A veces, los que nos dedicamos al arte, necesitamos aislarnos del mundo encerrándonos en nuestras *torres de marfil*. En esta ocasión el trabajo de creación artística, no solo no me impidió, sino que me facilitó establecer un intenso diálogo de lúdicas complicidades paterno-filiales.

La cuestión, tras darle esta trascendencia, que la tiene, a un acto tan cotidiano como un juego de niños y padres, es si sería posible realizar algo a mayor escala, tanto desde el punto de vista físico, el tamaño, como desde la perspectiva de su repercusión social, más allá de un día en la playa con la familia. Ya hemos mencionado varias veces a los niños como parte del supuesto público al que dedicar la obra. A partir de ese momento, este sentimiento se intensifica al hacerse por un momento realidad, aunque fuera de forma fugaz y a pequeña escala. La supuesta construcción debería tener, entre otras cualidades, la de servir como sede de actividades lúdicas.

Si esto ocurría en el plano afectivo, desde el punto de vista plástico, el interés por los cuatro murales que supuestamente irían albergados en una supuesta estancia, se había desplazado ya por completo hacia una concepción más arquitectónica del proyecto. Los murales habían pasado a un segundo plano, y todavía irían perdiendo protagonismo día a día en favor de una arquitectura más desnuda.

### **Recuerdos de las falsas bóvedas de Micenas**

Esta técnica del falso arco ya la emplearon, algunos milenios atrás, los constructores de Micenas, la mítica ciudad griega. Hace ya años, tuve la oportunidad de visitarla y comprobar la factura de las construcciones. Todos conocemos, aunque sea por fotos, la famosa Puerta de los Leones, o el Tesoro de Atreo; pero en aquel lugar, aparte de estas construcciones tan elaboradas, existen otras que por modestas, no salen en la mayoría de los libros. En concreto, hay algunos arcos de aspecto muy rustico, contruidos con piedras apenas labradas [4.4] y [4.5].<sup>32</sup>

El recuerdo de las mismas, sumado a la experiencia referida, entre otras cosas, me llevan a la siguiente reflexión. En occidente y en los tiempos en que vivi-



Img.4. 4

*Tirinto. Detalle del muro oeste de la acrópolis con un falso arco.*

*Fuente: Guía de los sitios arqueológicos de la Argólida. Ed. Clío Atenas 1985.*



Img.4. 5

*Micenas. Interior del Tesoro de Atreo. Donde puede verse la falsa bóveda*

<sup>32</sup> Esta referencia me sirvió de inspiración en aquel momento, pero sobre este tema volveremos a insistir en el capítulo 12. Ver [12.77] a [12.79].

mos, cuando hablamos de arquitectura pensamos en grandes construcciones que tardan años en concluirse; que emplean grandes máquinas, grúas, camiones, hormigoneras, perforadoras... toneladas de arena, de cemento, de hierro, de agua... También pensamos en profesionales muy cualificados y especializados, sin cuyos diseños, cálculos, permisos y supervisión, no sería posible toda esta puesta en escena. Si pensamos en el pasado imaginamos grandes templos, castillos, palacios, etc. Todo esto es cierto, pero la arquitectura tiene también otra dimensión más cercana al ser humano sencillo. En muchas culturas, las casas, chozas, cabañas, tiendas, iglús, o como quiera que se llamen sus viviendas, almacenes o refugios, los construyen gentes corrientes sobre la marcha. Ver [12.69] a [12.75] Algo parecido ocurre con la ingeniería: el simple hecho de tumbar un tronco sobre un río para cruzarlo es una muestra del *ingenio* humano. Con esto no pretendo cuestionar el merito de los arquitectos o ingenieros. Todo lo contrario, ellos han elevado al máximo nivel algunas de las destrezas naturales del ser humano. Lo que quiero decir es que esto tiene una versión instintiva, hasta tal punto que también existe en el reino animal. Pensemos en los nidos de los pájaros, en las telas de araña, en las presas de los castores, en los termiteros, avisperos, etc.

Esta reflexión me llevó a repasar también la prehistoria del ser humano desde sus orígenes y encontré una descripción de cómo se supone que se inventó el *hogar*, no en el sentido de vivienda sino en el de fuego abrigado con piedras. Y de cómo a partir de éste se desarrollaron otras construcciones más complejas. El hogar es el lugar donde se sitúa el fuego. Para conservar este elemento tan importante al abrigo del viento, éste se rodea de piedras. Sobre éstas se puede situar una segunda hilera de piedras formándose una torre cilíndrica o cónica que puede ir subiendo más.

Herbet Porhon lo describe así: "*Por razones prácticas, el habitante de la caverna adquirió el hábito de instalar el fuego en un punto fijo en la mitad anterior o cerca de la entrada. Dispuso piedras a su alrededor y se alegró de constatar lo bien que se podían superponer las piedras planas, una sobre otra. Los espacios intermedios, que ahora no podemos todavía llamar juntas, los tapó con arcilla. El fuego siempre encendido endurecía sorprendentemente la arcilla; así surgió el primer hogar*". (...) Quizá fue el hogar de mampostería el modelo de la futura casa. (...) Los primeros arquitectos debían solamente superponer las piedras disponiéndolas de modo que a partir de determinada altura



Img.4. 6

1999 05. Cono de pizarra con dibujo como fondo

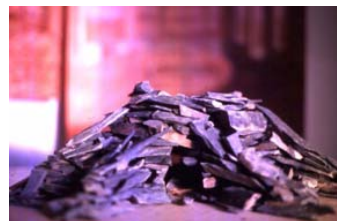


*el espacio fuese cada vez más estrecho. Así se formaba sobre la estructura basamental una bóveda apuntada. (...) La forma del techo era consecuencia, por decirlo así, de sí misma; los muros y el techo constituían una unidad. Era posible organizar una construcción así solo con las manos; no era necesario escuadrar las piedras, pues se disponía de tiempo suficiente para probar qué piedras se disponían mejor a otras. (...). La disposición ordenada de los materiales fue posible mediante reglas sencillísimas, no en base a un esquema prefijado sino siguiendo la intuición mientras se levantaba la construcción. Sobre la planta cuadrada se levantaban las paredes estrechando el espacio en cada hilada cada vez más, y de hilada en hilada, el conjunto se acercaba cada vez más a la forma circular. Así, sobre el cuadrilátero tomó cuerpo el cono, o mejor, el tronco de cono, con un agujero para el humo en la parte superior. (...)*<sup>33</sup>. (Ver [12.69] y [12.70]).

El día del castillo en la playa me llevé un buen puñado de piedras, elegidas entre las más planas y pequeñas y ya en mi estudio me entretuve en realizar algunas de estas construcciones primitivas, [4.6] a [4.8]. Estas están basadas en la técnica de construcción del hogar que al final se convierte, cuando se eleva y se cierra por arriba, en una falsa bóveda. Es ni más ni menos que la versión tridimensional del falso arco, pero aún más sencillo y estable. Se inicia realizando un círculo de piedras, que puede estar abierto por una parte para formar una puerta, y se van superponiendo círculos de piedras cada vez más pequeños. La abertura de la puerta se va cerrando mediante la técnica del falso arco. Se puede dejar abierto por la parte superior o cerrarse formando la bóveda.

#### **Recuerdos de Arcadio Blasco [4.9]**<sup>34</sup>

Hace años estuve durante un mes de verano en el seminario de la fábrica de porcelana de Sargadelos, que tiene el mismo nombre que el pueblo en el que se ubica, en la provincia de Lugo, cerca de la costa norte de Galicia. Durante aquellos días, los participantes en el seminario tuvimos la ocasión de conocer a Arcadio Blasco que estaba allí en calidad de artista invitado. Pudimos asistir a algunas charlas y proyecciones en las que él mismo mostraba su obra y explicaba su proceso de trabajo. Además, en la fábrica había varias obras suyas instaladas y una en proceso de realiza-



Img.4. 7

1999 05. Hogar de pizarra con dibujo de fondo.



Img.4. 8

1999 05 Construcción de pizarra con forma de volcán, en miniatura.

<sup>33</sup> PHORTON, Herbert. Arquitectura, como reconocer los estilos. Pequeñas guías didácticas. Ed. Anaya. Munich 1979, Madrid, 1986. Págs. 9, 10 y 12.

<sup>34</sup> Ver también [12.1] y de [12.63] a [12.68].

ción.

Aparte de otras obras menores, como su serie de “ruedas de molino”, las obras que vamos a referir son piezas de gran formato realizadas por módulos que encajan como un puzle tridimensional. En realidad se puede hablar de verdaderas arquitecturas. Entre las que había en la fábrica, recuerdo, una que consistía en un banco con un gran respaldo, que ocupaba toda una pared, hasta el techo, situada en el recodo de un porche. Había otra, consistente en una puerta exenta y transitable, a modo de pequeño arco de triunfo, que separaba dos espacios situados en una zona ajardinada.

La que se encontraba en proceso, que nos enseñó él personalmente consistía en un gran banco corrido, de unos 7 o 10 metros de largo, con una forma sinuosa parecida a una serpiente. La división modular recordaba las placas de la piel de un reptil prehistórico, aunque no se puede decir que fuera una obra figurativa.

En las charlas pudimos ver el proceso de una obra situada en una plaza de un pueblo de Madrid. El autor va elaborando bloques modulares mediante gruesas placas de una pasta cerámica especial, muy arenosa para poder trabajar con grandes espesores. A medida que va terminando bloques, los va superponiendo y encajando todavía frescos, para poder ajustarlos [12.1]. Una vez terminada la obra organiza una o varias cocciones en un gran horno de leña que tiene en el exterior de su taller. Para instalar la obra definitivamente en su emplazamiento, se utiliza mortero de cemento, como si estuviera trabajando con ladrillos. Después de aquella experiencia no he vuelto a tener apenas ocasiones de ver obras suyas, a pesar de que ya metido en el trabajo de la tesis traté de encontrar material bibliográfico. Tan solo encontré algunos catálogos de exposiciones, con fotos de obras menores. En el año 2000, ya realizando este trabajo de investigación, sí encontré casualmente una obra suya instalada en un pequeño jardín, en Alicante. Precisamente estaba yo en aquella ciudad para un curso de fundición. Por tanto, no se puede decir que haya tenido demasiado cerca las referencias formales y estéticas referidas a este artista, sino más bien el recuerdo de aquella experiencia de Sargadelos. Ahora me alegro, ya que es posible que de no haber sido así, tal vez me hubiera dejado arrastrar hacia soluciones ya maduras en detrimento de la investigación personal. O, tal vez, todo lo contrario, es decir, con tal de no caer en la copia, alejarme de propuestas a las que posiblemente



Img.4. 9

*Obra de Arcadio Blasco en Alicante. Parte del Monumento a la Constitución.*

podría llegar por mi propia cuenta. En 2010, ya redactando estas páginas, sí he encontrado más material fotográfico, como el que ilustra estas páginas.

### Imaginando una construcción real

La primera idea sobre la Cámara el Tiempo fue una habitación rectangular con unos murales adosados a las paredes. Pero pronto el proyecto se fue orientando hacia el diseño de la propia estructura arquitectónica de la estancia cuyas formas se hicieron más complejas hasta convertirse en la escultura-maqueta que estaba haciendo en el estudio.

El siguiente paso, como se indicaba al final de los capítulos 2 y 3, podría ser la revisión y mejora del diseño, para la hipotética realización de una obra de mayores dimensiones, una hipótesis que parecía factible teniendo en cuenta la existencia de varias circunstancias favorables en este sentido.

Por una parte, podría utilizar la técnica modular de Arcadio Blasco, por piezas, de forma que se pudieran cocer en un horno cerámico convencional, al que tenía fácil acceso. En mi propio centro de trabajo había uno que yo mismo utilizaba habitualmente y no hubiera sido difícil solicitar su uso en calidad de préstamo.

Por otro lado, existía un acuerdo de colaboración con el Ayuntamiento del pueblo, Archidona, a partir del cual pronto contaríamos un grupo de artistas con una nave industrial de 300 m<sup>2</sup>, de propiedad municipal, para utilizarla como taller. En esa nave tendría espacio suficiente para la realización de la obra.

En tercer lugar, dado que la contraprestación al Ayuntamiento, por nuestra parte, por el uso de la mencionada nave, consistía en la "donación de obras de arte y colaboración en proyectos..."; pensé que mi aportación podría consistir en la realización de dicha obra, para su instalación en algún lugar apropiado, propuesto por mí o por el propio consistorio.

En cuarto lugar, supuse que sería todavía más factible la aceptación y realización del proyecto si encontraba pasta cerámica apropiada, económica y en grandes cantidades. En los alrededores del pueblo había visto canteras abandonadas con sedimentos arcillosos que podrían ser de utilidad.

En definitiva, estaba valorando la posibilidad de proponer al Ayuntamiento el proyecto de un monumento público. Yo pondría el trabajo de diseño y realización de la obra. La institución, por su parte, aportaría la nave para poder trabajar en gran formato; el solar para la instalación; la materia prima principal, sacada de la misma tierra; apoyo económico para algunos gastos y,



Img.4. 10

1999 05 08. Pág. 43. Cuaderno del sofá. Dibujo a lápiz y tinta, 17 x 25.



Img.4. 11

1999 05 08. Pág. 44. Cuaderno del sofá. Dibujo a lápiz, 19 x 9.

ocasionalmente, apoyo logístico, como transporte de materiales o la ayuda de algunos operarios municipales. En definitiva, medios propios del Ayuntamiento, evitando la intervención de empresas externas y reduciendo así los gastos.

Supuse que si llevaba un proyecto atractivo y económico, el consistorio estaría más predispuesto a colaborar. Ambas partes saldríamos beneficiadas. El pueblo contaría con un monumento esmerado, como mínimo, y de bajo coste. Yo, por mi parte, tendría la posibilidad de desarrollar el *trabajo de campo* de mi propia tesis doctoral. Además, estaría la satisfacción personal de instalar una obra pública en un pueblo del que fui vecino durante quince años, impartiendo docencia a varias generaciones de estudiantes, y al que, por tanto, me sentía unido afectivamente.

Pero antes de proponer al Ayuntamiento el proyecto, quise resolver todos los pormenores del mismo para llevar las cosas claras, los problemas resueltos. Con esto aumentaría las posibilidades de éxito de mi propuesta, pensé. Además, no quería trabajar bajo presión, estableciendo plazos, o creando expectativas a la gente, ni a los políticos. Así que todos estos pensamientos no saldrían de mi mente por el momento, salvo a personas de confianza.

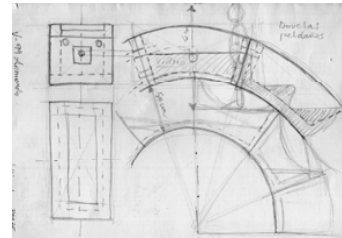
En adelante mi trabajo estaría repartido en varios frentes: la búsqueda de materiales apropiados, la búsqueda de lugares para proponer la instalación de la obra, y desde luego el propio diseño definitivo de la misma. Mientras tanto, esperábamos el momento de instalarnos en la nave que el Ayuntamiento, supuestamente, estaba acondicionando. Veamos con algún detenimiento estos tres frentes de trabajo: *diseño, material y ubicación*; de los cuales, el primero se desarrolla en el estudio y los otros dos en el exterior.

#### **Adecuación de la obra al despiece modular**

El trabajo de diseño del hipotético monumento que se expresa en los dibujos siguientes, se centra en la necesidad de que la obra se pueda realizar por piezas encajables, hasta el punto de que a lo largo del presente capítulo veremos cómo el interés se desplaza desde el diseño de una construcción, aparentemente modular, hasta el diseño de los propios módulos, con especial protagonismo de las piezas con forma de dovelas.

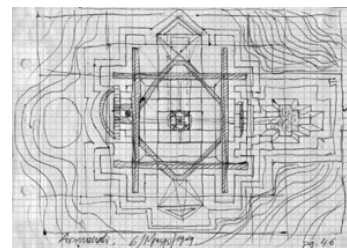
#### **Ocurrencias para una arquitectura lúdica**

El dibujo que veíamos en la imagen [2.57] se inició



Img.4. 12

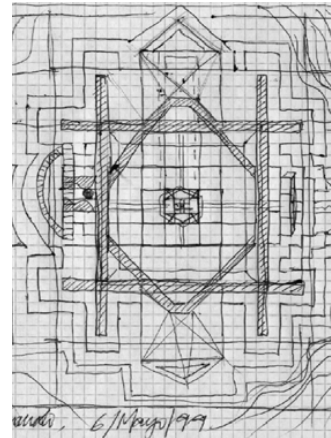
1999 05 . Pág. 45 Cuaderno del sofá. Dibujo a lápiz. 16 x 22



Img.4. 13

1999 05 06. Pág. 46. Cuaderno del sofá. Dibujo a bolígrafo. 21 x 15,5.

en la primavera de 1999, a continuación de la serie “tizas”, pero que no se acaba hasta después de dos años. No obstante, hay que decir, que la parte creativa del proceso de dibujo, corresponde a los primeros meses desde la fecha mencionada; a continuación hay periodos en los que apenas se toca y, finalmente, hay una fase de realce final: entintado y coloreado -de la que hablaremos más adelante, en el capítulo 7-. De mayores dimensiones que todos los demás dibujos realizados hasta la fecha, supuso un autentico campo de pruebas cuya finalidad no es otra que analizar distintas soluciones constructivas. Tanto es así que pese a la aparente simetría, a primera vista; cada esquina, cada lateral de la planta, cada lado de los alzados, nos propone diferentes soluciones, de forma que es una especie de muestrario de posibilidades, más que una propuesta definitiva. Si yo hubiera sido una persona práctica y decidida, a partir de este dibujo hubiera elegido algunas de las soluciones propuestas; hubiese realizado uno o varios diseños definitivos; y hubiera sacado sus despieces completos para realizarlos a cualquier escala, dentro de lo razonable. Los problemas de dibujo técnico de estas operaciones no me hubieran ocasionado demasiadas complicaciones, ya que la docencia me ha obligado a ponerme al día en estas cuestiones, tan poco valoradas, en general, por los que hemos estudiado Bellas Artes, frente a los estudiantes o profesionales de la arquitectura. En todo caso, hubiera sido cuestión de tiempo y paciencia. Sin embargo, no fue así; me dediqué a realizar uno y mil bocetos con nuevas variaciones, que veremos a continuación, algunas de las cuales se irán incluyendo en el propio dibujo, al tiempo que deambulaba por los campos en busca de inspiración, materiales y lugares. De esto hablaremos más adelante. Por el momento lo que quisiera destacar es la relación que hay entre *el dibujo*, *el castillo* de la playa que inicia el capítulo, y *el cono* de pizarra; y todo ello con la obra del ya mencionado Arcadio Blasco, y por extensión, a todas aquellas obras realizadas con módulos.



Detalle de [4.13]

## CUADERNO DEL SOFÁ, 2ª PARTE

En el boceto de la **pág. 43 del C.S. [4.10]** en la parte superior, se aprecia claramente el interés por la modularidad de la estructura de los muros, cuyas piezas aparecen nítidamente marcadas mediante líneas claras y concisas. Destaca, por otra parte, la simplificación de las formas: los muros son planos, sin molduras; su grosor es homogéneo y están hechos con un

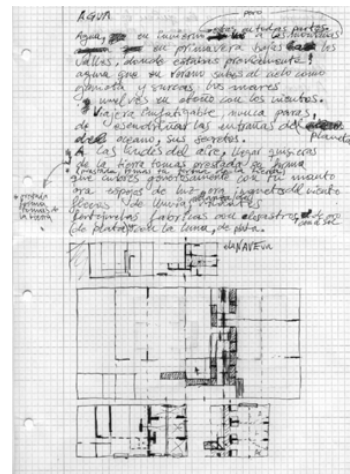
número relativamente pequeño de piezas. Pero, además, se insinúa gráficamente otra posibilidad: la de crear una construcción con cuatro únicas piezas más o menos iguales, los cuatro muros, encajables entre sí mediante unos machihembrados situados bajo los arcos. Esta estructura podría realizarse con cuatro piezas de fundición con diferentes versiones: cuatro piezas iguales, sacadas de un mismo molde; cuatro piezas diferentes, de cuatro moldes; o como término medio, de dos moldes diferentes, cuatro piezas iguales dos a dos.

En la parte inferior del dibujo, aparece una vista frontal de la fachada, en la que puede distinguirse, aunque a duras penas, de eso se trata, lo estructural de lo que se supone dibujado en el muro a modo de trampantojo. Bajo los arcos de verdad, que son los de los extremos, puede apreciarse el machihembrado, a ras del suelo.

En el dibujo de la **pág. 44 del C.S. [4.11]** se insiste en el tema del trampantojo. Todo lo que aparece dibujado bajo el arco principal, se supone que está dibujado sobre el muro, incluyendo líneas de fuga en el supuesto suelo.

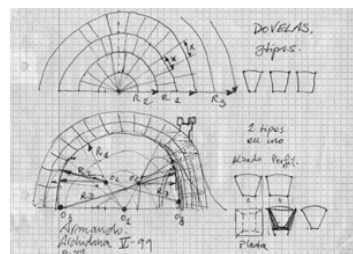
En la **pág. 45 del C.S.** lo que se plantea es el detalle de una construcción de gran tamaño. Las dovelas de la parte más externa están huecas y tratadas por dentro, de tal manera que forman una escalera transitable, indicada mediante líneas discontinuas. La escala se insinúa mediante una silueta humana que asciende por la cresta y que pone de manifiesto la necesidad de proteger los laterales de cara a posibles caídas. Por eso aparece también la segunda arcada de dovelas, debajo, con la zona transitable abocetada, quedando en tal caso la primera, convertida en mera barandilla protectora. Esta versión podría realizarse con grandes piezas de hormigón. Una opción que por su tamaño estaba algo alejada de mis posibilidades, pero que pone de manifiesto el creciente interés en realizar una pieza transitable, escalable si se quiere; destinada en parte a un público infantil. Esta cuestión aparece también en el dibujo "Ocurrencias para arquitectura lúdica" que como hemos comentado estará en proceso por un tiempo, durante el cual se le irán incorporando ideas como ésta.

En la **pág. 46 del C.S. [4.46]** se muestra una versión en planta de la Cámara del tiempo, que aparece integrada en un terreno cuya orografía está expresada



Img.4. 14

1999 05 07. **pág. 47. Cuaderno del sofá.** Dibujo y texto a bolígrafo. 2x 21 x 15,5.



Img.4. 15

1999 05. **Pág. 49. Cuaderno del sofá.** Dibujo a bolígrafo. 21 x 15,5.



mediante curvas de nivel. La construcción ocupa la parte más alta de un promontorio cuya pendiente es más pronunciada a la derecha que a la izquierda, según las curvas. La estructura principal, rectangular, de lados prolongados, se asienta sobre una terraza cuyo perímetro se recorta alrededor, enmarcando esta forma. Otras terrazas a menor cota van formando mientras descienden una pirámide escalonada. Los quebrados perímetros de cada escalón se van transformando en sinuosas curvas de nivel, que convierten la forma de pirámide, de origen aparentemente humano en una montaña, que parece creada por la naturaleza. Delante de cada fachada, a continuación de las cuatro fuentes-piletas adosadas, indicadas en el dibujo, aparecen otras cuatro pequeñas albercas de distintas formas: ovalada, cruciforme, triangular y pentagonal. Estas expresan distintas posibilidades de expandir el proyecto hacia el exterior, antes de fundirse con el entorno natural.

Es también de destacar, en cuanto a la estructura, que los muretes laterales de las dos pilas adosadas que aparecen en la parte superior e inferior del dibujo, son continuación de una estructura interna, que forma triángulos rectángulos en las cuatro esquinas del rectángulo principal y, consecuentemente, un octógono inscrito en el mismo. Esto también puede verse en el dibujo "Ocurrencias para una arquitectura lúdica"

### POEMA DEL AGUA

Lo que cada vez parece tener más protagonismo es la presencia del agua. En las siguientes **paginas del C.S. la 47, y 48 [4.14]** aparece manuscrito el siguiente texto, borrador de un poema dedicado al agua.

Agua:

*En invierno vas a las montañas,*

*pero estás en todas partes.*

*En primavera bajas a los valles,*  
*dónde estabas previamente.*

*Agua, que en verano subes al cielo,*  
*como gaviota,*

*y surcas los mares,*

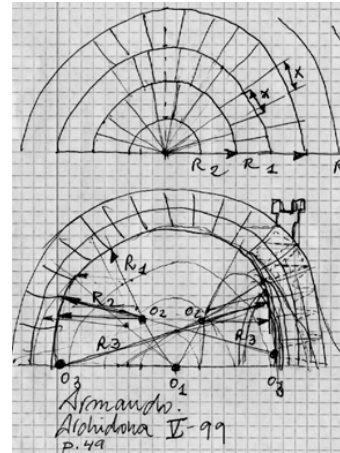
*vuelves en otoño con los vientos.*

*Viajera infatigable nunca paras*  
*de escudriñar las entrañas del planeta,*  
*del océano sus secretos.*

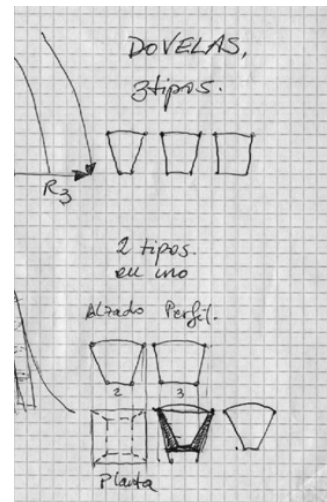
*A las lindes del aire llegar quisieras,*

*prestada forma tomas de la tierra*

*que cubres generosamente con tu manto,*  
*ora espejos de luz, ora juguetes del viento*



Detalle de [4.15]



Detalle 2 de [4.15]

flecos de lluvia (rizos) danza de volantes,  
lentejuelas fabricas con los astros:  
de oro, con el sol,  
con la luna de plata.

Engañas siempre a quien te mira,  
quiebras a quien te toca (refracción),  
confundes a quien te añora,  
espejismos, refracciones,  
¿qué más da si siempre mientes?  
A veces te pasas y arrasas,  
Pero sin ti la vida es nada.

Archidona 1999 05 07. .

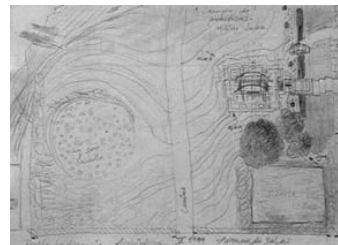
En estas mismas páginas del C.S. aparecen unos croquis que representan la posible distribución de los espacios una vez que el Ayuntamiento nos diera las llaves de la prometida nave municipal, pendiente desde hacía tiempo de unas reformas previas. En una esquina del papel aparece escrita la frase “*elaNAVEva*” alusiva a una película de Fellini, que no es más que una referencia irónica a la tardanza excesiva del Ayuntamiento en entregarnos la nave, mínimamente acondicionada.

## DISEÑO DE DOVELAS REALIZACIÓN EN SERIE

Una de las ideas más recurrentes de este periodo es la de realizar dovelas estandarizadas, de forma que con un mínimo de modelos diferentes, realizados en serie a partir de moldes, se pudieran realizar múltiples combinaciones. En el dibujo de mayo del 99 de la **pag.49 del C.S. [4.15]** aparecen dos partes:

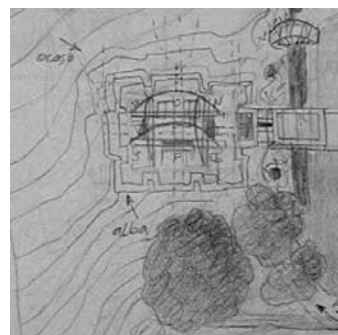
El dibujo de la parte superior representa tres arcos semicirculares formados por dovelas de distintos radios, interiores y exteriores, de forma que son correlativos. Es decir, el radio exterior del primer arco, coincide con el radio interior del segundo; y el exterior del segundo con el interior del tercero. Se indica también que las longitudes de los arcos exteriores de cada tipo de dovela serian iguales ( $x$ ); y que los tres arcos tienen un número impar de dovelas: 9, 13 y 15 respectivamente, de forma que siempre hay una dovela que hace de clave.

En el dibujo de la parte inferior (ver detalle) aparece un posible tipo de arco que combina dovelas de los tres tipos: el arranque está formado por dovelas de radios mayores, con poca curvatura ( $r 3$ ), con dos centros indicados con (O3) en los extremos; a continuación sigue un tramo con la curvatura más cerrada ( $r 2$ ) y dos centros en (O 2) que flanquean de cerca el eje axial; y después otro tramo central, que incluye la cla-



Img.4. 16

1999 05. Posible localización del monumento: Campo de prácticas. Archidona, lápiz s/ papel esbozo, 42 x 29,5.



Detalle 1 de [4.16]

ve, con un radio intermedio ( $r_1$ ) y con un solo centro, abajo y sobre dicho eje, en (O1), .

Recordemos que en el dibujo "Ocurrencias para una arquitectura lúdica" [2.52] se plantea un alzado de trazado muy similar, salvo en algunos detalles: el centro del tramo superior del arco, por ejemplo, se salía del papel.

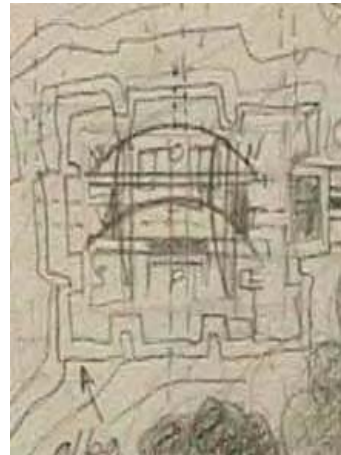
Ahora lo que se pretende es simplificar, y tratar de estandarizar la forma de las piezas que se puedan. Con esta misma intención, en la parte inferior derecha aparece escrito "dos tipos en uno", junto al "alzado" y "perfil" de una dovela, lo que indica la posibilidad de reunir dos curvaturas en un solo modelo de pieza, según se ponga ésta de frente o de perfil. (Ver detalle 2). Esto indica el interés por reducir al máximo el número de piezas modulares diferentes, dotando a la vez a éstas de la máxima versatilidad.

En lo sucesivo volveremos en varias ocasiones sobre el tema del diseño de dovelas, pero combinándolo con la realización de muestras de arcilla. De esta forma, a la vez que se hacen pruebas de material, se obtienen diferentes modelos tridimensionales de dovelas y otras formas modulares para realizar arquitecturas experimentales en miniatura que más tarde denominaremos *dovelarios*. Pero para conseguir esas muestras era necesario buscarlas en el campo, a lo largo de los distintos paseos en los que también se realizaban otras actividades, como ahora veremos.

## PASEOS POR EL ENTORNO DE ARCHIDONA: PERCEPCIONES Y OCURRENCIAS

Siempre me ha gustado pasear, en principio como actividad lúdica y relajante. Cuando era un adolescente me iba a la Alhambra de Granada, mi ciudad natal, a dibujar del natural: panorámicas, construcciones, rincones y cuantas vistas despertaban mi interés pictórico. Esta costumbre la he mantenido a lo largo de mi vida, a veces la he practicado solo, a veces acompañado. Dependiendo de los periodos y circunstancias de la vida, en estos paseos, a veces viajes, he hecho más o menos hincapié en algún aspecto: hacer deporte, turismo, dibujar, buscar lugares de interés, hacer fotografías o, simplemente, pensar. Durante mi estancia en Archidona también mantuve esta costumbre y eran frecuentes los paseos vespertinos, que me servían para limpiar la mente y olvidarme de los problemas de la mañana, en el trabajo, como paso previo para ponerme a trabajar en mi estudio.

Durante la primavera de 1999, los paseos por el en-



Detalle 2 de [4.16]



Img.4. 17

1999 Archidona desde la variante, pastel s/papel Ingres 29,5 x 41.

torno rural de Archidona, estuvieron polarizados por mi inmersión en el proyecto de la Cámara del Tiempo, estableciéndose un dialogo entre el entorno y mi propia persona: por una parte, estaban mis propias *ocurrencias*, en particular las relacionadas con el proyecto, entre las que cabe destacar la búsqueda de materiales cerámicos, de ahí las visitas a las canteras; o la ubicación imaginaria de la posible construcción en determinados lugares concretos. Por otra parte, estarían las *percepciones* de elementos provenientes del exterior, entre las que cabe destacar algunos lugares de interés: bien como fuente de inspiración; bien como posibles lugares de ubicación del proyecto; bien como yacimientos de material cerámico; o bien, como es el caso más frecuente, como una mezcla de intereses diversos. En algunas canteras, por ejemplo, de las que saqué muestras de material, me imaginé la cámara del tiempo como una instalación de Land Art al tiempo que los craquelados sedimentos de arcilla me inspiraron elementos plásticos que fueron incorporados al proyecto.

Partiendo de la base de que es difícil establecer los términos exactos de este dialogo: exterior–interior, percepción–creación, o como lo hemos titulado, *percepciones y ocurrencias*; sirvan estas líneas para aclarar la relación entre los apartados que vienen a continuación. Una relación sincrónica, ya que aunque las actividades realizadas a lo largo de estos paseos estaban encadenadas entre sí, cada día, las consecuencias de las mismas sí se podrían clasificar en varios apartados temáticos.

-Ubicaciones imaginarias del proyecto.

-Contemplación y, ocasionalmente, realización de bocetos o fotografías de lugares de interés, especialmente detalles de ruinas, canteras, o accidentes geográficos singulares.

-Recogida de muestras de material cerámico.

-Y, ya en el estudio, realización de muestrarios de distintos tipos de arcillas, con diversas formas y a diferentes temperaturas. Con respecto al segundo punto, referente *al entorno como fuente de inspiración*, se complementa en la segunda parte de este texto, dedicada a las referencias.

#### **Ubicaciones imaginarias del proyecto.**

En el dibujo de mayo de 1999, ***Posible localización del monumento en el Campo de Prácticas, [4.16]***, se sitúa la hipotética Cámara del Tiempo en dicho lugar. La parcela en cuestión era propiedad del instituto Luís Barahona de Soto, en el que yo trabajaba



Img.4. 18

1999 (06) Paisaje con cantera junto a la variante, visto desde el estudio de la urbanización ~~San~~ *Urisima*, Archidona.



Img.4. 19

1999 Archidona desde las Lagunillas, carboncillo s/ papel Ingres, 29,5 x 41.

y se había concebido y usado antiguamente como *campo de prácticas* para cursos relacionados con determinadas actividades agrarias. En aquel momento, no obstante, el uso del recinto, estaba repartido entre la explotación agrícola de la tierra por parte de particulares y el uso de algunas de las edificaciones -antiguos talleres y corrales- por parte del Ayuntamiento, que las utilizaba como dependencias de una *escuela-taller*. Todo ello en virtud de antiguas herencias y acuerdos institucionales, anteriores a mi llegada al pueblo y de los que no conocía los detalles. Otras dependencias se encontraban en un lamentable, aunque pintoresco, estado de abandono: sin tejados, ventanas ni puertas; e invadidas por la vegetación. Verdaderos templos del romanticismo en el contexto, por su cercanía de mi propia vida cotidiana.

El emplazamiento del lugar estaba situado junto a una de las entradas del pueblo llamada *Carretera de la estación*, cuya cuneta aparece representada en el margen derecho del dibujo. Al otro lado de la misma, había un parque público con árboles y columpios. La calle que aparece en el margen inferior, abajo, hacia la izquierda, conducía a mi casa y estudio anexo, a pocos metros de allí. Era, por tanto, un lugar frecuentado por mí y por mi familia. En ocasiones pasaba yo solo para pasear, ver la puesta de sol, hacer algún dibujo, o simplemente de paso. A veces pasaba con mis hijos, de camino al parque y nos deteníamos para ver y oír las ranas de la alberca o las ondas que producíamos en el agua arrojando piedras. No es de extrañar que cuando empecé a pensar en posibles emplazamientos para el proyecto, éste fuera uno de los preferidos candidatos, como queda representado en el dibujo. A parte de estas razones subjetivas, o emotivas, el lugar reunía objetivamente unas buenas condiciones:

Era un entorno de gran belleza, situado en una ladera, con varias albercas de agua intercomunicadas mediante arroyos; la parcela, pese a ser de carácter rustico, con árboles y otras plantas, estaba junto a las primeras casas del pueblo y junto a la carretera por la que todas las tardes, con el buen tiempo, pasaban numerosas personas: ancianos, corredores, ciclistas, parejas y alguna que otra pandilla de púberes en busca de lugares propicios para las travesuras propias de su edad.

En el dibujo se representa esquemáticamente la Cámara en la zona más alta de la parcela, junto a un pequeño grupo de árboles. La orografía de la ladera se da a entender mediante las curvas de nivel. A la derecha de la construcción, al norte, estaría la carretera



Img.4. 20

1999, primavera. Cueva por debajo de la Era Hueca. Cerro de las Lagunillas, Archidona. Foto: A. Salas.



Img.4. 21

1999, primavera. Ruinas anexas a la Era Hueca, muro con agujero a contraluz. Cerro de las Lagunillas, Archidona. Foto: A. Salas.



desde la que se accedería al monumento, a través de una abertura entre los muros de protección de la vía. Se bajan tres peldaños y se cruza un pequeño puente sobre una acequia, representada en oscuro, que transcurre paralela a la carretera. Por abajo, al este, se pueden ver árboles y la alberca principal, la de las ranas, que siempre está rodeada de verde. Más al este, abajo, hay una calle en cuyo lado opuesto hay casas, ya del pueblo. Por la izquierda, al sur, pasa un camino y algo más allá una antigua era, pavimentada de cantos rodados, que debería estar protegida, en mi opinión, no solo por su probable antigüedad sino por su singular enclave desde el que se puede ver, mirando al sur-oeste, una amplia panorámica de la vega de Archidona con la imponente silueta, al fondo, de la *Peña de los Enamorados*, junto a los dos árboles que se aprecian en el dibujo, en la esquina superior izquierda. Por encima, al oeste, estaría la parte más baja de la parcela, a la que se llega por el camino que se ve en el centro del dibujo; y en la que hay una serie de construcciones en ruinas, de cierto interés, que ya hemos mencionado y que quedarían fuera del papel.

La orientación de la ladera también es buena, ya que al estar mirando al sur, es idónea en invierno, por el sol y en verano, por las sombras de los árboles ...

### **PASEOS POR CANTERAS, RUINAS Y OTROS LUGARES DE INTERÉS**

Ya hemos mencionado la costumbre de pasear con distintos focos de interés. Durante este periodo dicho interés se centrará en visitar una serie de canteras cercanas para sacar muestras cerámicas, que analizaremos en el punto siguiente. Por el momento le prestaremos atención a la actividad simultánea con este muestreo, consistente básicamente en observar, contemplar, tomar apuntes y fotografías de lugares que vienen siendo fuente de inspiración desde hace tiempo y que forman parte de mi entorno cotidiano y cercano. Mi instinto me llevará a lugares como los descritos a continuación, que para mí resultaban interesantes desde la perspectiva de su significado misterioso y simbólico. En los alrededores del pueblo encontré construcciones en ruinas, invadidas por la vegetación: cortijos abandonados, un antiguo tejat, una era con una cueva debajo, o las propias canteras. Resultaron ser lugares ideales para explorar, curiosear, cotillear. Algunos elementos de estas construcciones me han servido de fuente de inspiración como las pequeñas ventanitas triangulares y rectangulares de la parte infe-



*Img.4. 22*

*1999, primavera. Ruinas anexas a la Hera hueca, ojo en un muro. Cerro de las Lagunillas, Archidona. Foto: A. Salas*



*Img.4. 23*

*1999, primavera. Ruinas anexas a la Hera Hueca, detalle de un pilar. Cerro de las Lagunillas, Archidona. Foto: A. Salas.*



rior de la escultura, que están basadas en los drenajes que presentan algunos muros de contención de eras y otras construcciones rurales. Mi intención iba ya por el camino de que la *Cámara del Tiempo* tuviera aspecto de ruina y por ello me detenía en esos escenarios, en los que tomaba fotografías o dibujaba, o, simplemente, observaba. Entre estos enclaves -modestos pero significativos- merecen ser mencionados: las *Canteras de la variante*, o del Escua, *La Era Hueca de las Lagunillas*, el *Tejar de Toribica*, y las *Canteras de Pilatos*.

#### **Canteras de la variante del Escua**

Desde la propia ventana de mi estudio en la Urbanización La Purísima de Archidona, donde residí durante años, podía ver una de las muchas canteras abandonadas que se sitúan en los alrededores del pueblo ***Paisaje con cantera desde el estudio [4.18]***.

Al acudir a ese lugar, en el centro de la fotografía, tuve la ocasión de realizar desde allí apuntes como el que se adjunta, titulado ***Archidona desde la variante, [4.17]*** hecho, tras la recogida de las correspondientes muestras. “*La variante*” es el nombre que le dan los habitantes del pueblo a la carretera que se intuye en la foto. En el dibujo se puede ver el pueblo a las faldas de la sierra que lleva su mismo nombre. En las casas de la izquierda estaba mi estudio, desde donde fue tomada la mencionada foto.

El dibujo ***Archidona desde las Lagunillas [4.19]*** está tomado desde la misma zona que el anterior; es decir: tomando la fotografía como referencia, desde los cerros que se ven por encima, por detrás y a la izquierda de la cantera. Estos dibujos, tan naturalistas, conviven en el tiempo con obras de otro carácter totalmente diferente, al menos en apariencia, como las que venimos viendo hasta ahora. No hay en ello ninguna contradicción. Siempre he defendido la convivencia de la convivencia de actitudes receptivas, por una parte y creativas, por otra, en todo artista, en proporciones equilibradas, diferentes, según cada cual. Pero, además, están directamente relacionadas con el proyecto, ya que la *Cámara del Tiempo* se inspira, entre otras cosas, en la forma de las montañas. (Ver capítulo 12?).

Hubiera sido muy fácil para mí omitir estos dibujos y me hubiera resultado más fácil defender una coherencia estética, ahorrándome todas estas explicaciones. Pero no hubiera sido honrado por mi parte. Si estos dibujos están hechos en estas fechas, tal vez la coherencia no esté en la apariencia, sino en la actitud interior, que es de veneración por la naturaleza: en



*Img.4. 24*  
*Tejar de Toribica. Vista de las dos supuestas puertas para cargar las piezas a cocer, zona de carga. Foto: A. Salas.*



*Img.4. 25*

*1999, primavera. Horno principal del Tejar de Toribica. Puerta para carga de leña. Carretera de Salinas, Archidona. Foto: A. Salas.*

momentos tratando de conceptualizar lo esencial, pero en otros momentos, tratando simplemente de contemplar y representar lo aparente.

### **La Era Hueca de Las Lagunillas**

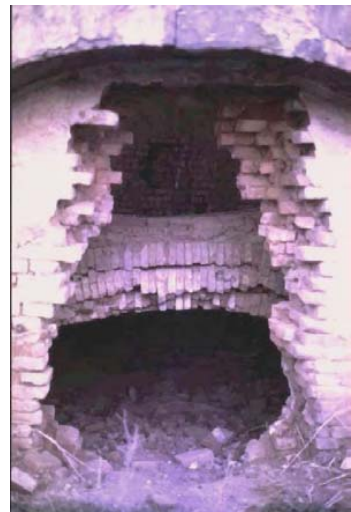
Visité también en muchas ocasiones el enclave denominado como “*Las lagunillas*”, a veces en bici, en coche o andando. Es una pequeña meseta de suelo ondulado, salpicado de cerrillos, caminos y recovecos, y en la que a pesar del nombre, no hay lagunillas. Si acaso las hubiera, debían ser efímeras, tras las lluvias. En uno de los recovecos del terreno había un lugar interesante que yo bauticé como *La Era Hueca*. Consiste en una era de cantos rodados, con un agujero en el centro, de unos 15 cm. de diámetro, que comunica con una pequeña cueva natural, retocada por la mano humana, que hay debajo. [4.20] La pequeña oquedad dispone de puerta y un lugar para encender fuego, un hogar, con su salida de humo correspondiente, que no es el agujero del que hemos hablado.

Junto a la era hay restos de una antigua construcción, tal vez un cortijo, cuyas ruinas invadidas por la vegetación, y muros texturados y horadados por el tiempo constituyen un verdadero icono romántico y fuente de inspiración. Lo bauticé como *Cortijo de la era hueca*. No es como las ruinas consideradas yacimientos arqueológicos; y como tales son visitadas, están protegidas y vigiladas. No, esto es una auténtica ruina, un lugar abandonado, olvidado y sin nombre. Un lugar semienterrado, en el que las zarzas se abren camino entre lo que fueron patios y cuartos. Un lugar en el que los restos de muros y pilares de piedra y mortero romano, se levantan como si orgullosos mostraran sus heridas, producidas en su guerra contra el tiempo. Agujeros en los muros que solo el contraluz desvela, y tras los que pueden verse a lo lejos bellos horizontes. [4.21] a [423]

Esos agujeros, junto a esas texturas de viejos muros comidos por los líquenes, son los que a mí me sugerían, en mis paseos, esas otras ruinas que más tarde dibujaba en mi estudio. A veces con gran esfuerzo y poco éxito, a veces sin más esfuerzo que el de dejar que la mano tiemble libremente al dibujar líneas rectas sin el uso de la regla, o líneas curvas sin ayuda del compás.

### **Tejar de Toribica, [4.24] a [4.30].**

Saliendo de Archidona en dirección al pueblo de Salinas, hay una cuesta que desciende, que se llama Toribica. Mientras se descendía por ella se podía ver



Img.4. 26

1999, primavera. Horno principal del Tejar de Toribica. Detalle de la puerta para carga de leña. Arriba zona de carga de tejas y abajo zona para leña. Foto: A. Salas.



Img.4. 27

Tejar de Toribica. Vista de la parte interior de carga. Bajo este piso horadado, estaría la zona de fuego. Foto: A. Salas.

enfrente una construcción que era un antiguo tejar. Por eso empecé a llamarlo *Tejar de Toribica*. Era un gran horno de cerámica, como una casa, [4.24] donde se cocían las tejas que se realizaban justo al lado, en lo que debió ser una antigua fábrica. De lo que fue la fábrica solo quedaban en pie algunos tramos de muro y el edificio-horno. Hoy en día ya ni eso, pues fue derribado sin contemplaciones hace pocos años. Al lado opuesto al de la cuesta, unos cien metros ladera arriba había, además, otras ruinas, de algún antiguo cortijo. Que aquello era un antiguo tejar, lo descubrí un día yo mismo por casualidad, cuando paseaba por allí y me asomé al interior, por un agujero abierto en medio del grueso muro de ladrillos macizos [4.25] y [4.26].

Desde ese y otro agujero podía verse claramente que el espacio interior estaba dividido en dos plantas. La de abajo, de escasa altura, algo más de un metro, debía ser el hogar, donde se cargaba la leña y se encendía el fuego.

El piso superior tendría unos seis u ocho metros, de alto por tres o cuatro de diámetro, por dentro. Estaba separado del primero mediante una gruesa bóveda de ladrillo macizo, que tenía algunos huecos, para el paso del calor y los gases de la combustión. [4.26] y [4.27]. Este espacio tenía una puerta, a media altura del edificio, para carga y descarga de los materiales a cocer. La parte superior estaba coronada por una bóveda rematada por un óculo central, y otros pequeños agujeros alrededor, realizados mediante curiosas combinaciones de ladrillos. [4.29].

Cuando descubrí este lugar me pareció de interés y empecé a visitarlo de cuando en cuando. A lo largo de esas visitas, ese interés inicial fue fluctuando entre varias motivaciones diferentes, y todas relacionadas con el proyecto de *La Cámara del Tiempo*:

En primer lugar el hecho de ser una ruina ya era para mí un imán que me atrajo por todo lo que ya hemos comentado sobre las ruinas: las texturas de los muros, lo misterioso, la sugerencia del paso del tiempo, el poder de la naturaleza, etc. la visión romántica en definitiva de esos espacios pintorescos, cada vez más escasos.

En segundo lugar, por el valor arquitectónico que me pareció tener la construcción, a mitad de camino entre la humilde arquitectura popular y las grandes obras de ladrillo macizo, heredadas de los árabes, y de las que ya hemos hablado. Tenía dos bóvedas, varios arcos y otros detalles constructivos interesantes, que quedaron recogidos, en parte, en el dibujo que se menciona en el capítulo 2. [2.51]. Me pareció un lugar inte-



Img.4. 28

1999, primavera. Tejar de Toribica. Detalle del interior del horno principal tomado desde dentro de la zona para leña. Foto: A. Salas.



Img.4. 29

1999, primavera. Tejar de Toribica, interior del horno. Detalle del óculo cenital y puerta de carga de materiales a cocer. Foto: A. Salas.



resante desde un punto de vista arqueológico, y a reivindicar desde una posición en cierto aspecto conservacionista.

En tercer lugar, mi interés se centró en el hecho de que esa construcción era un horno de cerámica y, además, de unas dimensiones enormes, el más grande que he visto hasta la fecha. Los otros hornos similares que yo había visto, también de leña aunque mucho más pequeños, fueron el que había en la fábrica de Sargadelos, y el que Arcadio Blasco nos mostró en un video, del que ya hemos hablado, sobre una de sus obras, qué casualidad.

A los pocos meses de la primera visita a aquel paraje, estaba yo dándole vueltas precisamente a ese mundo de las muestras de arcilla, pruebas de cocción, proyectos de terracotas de gran tamaño, proyectos de colaboración, etc. No tardó en pasármese por la cabeza el organizar allí mismo una gran cocción de piezas cerámicas que pudieran ser las mismas que después se montaran en algún lugar del pueblo o su entorno. Fue desde luego un periodo de proyectos fantásticos, que luego resultaban imposibles, pero que, entretanto, estimulaban mi creatividad.

Otra aportación interesante de aquel lugar fue la posibilidad de obtener arcilla. Pensé que si el tejar estaba allí, la arcilla que usaron en su momento, como materia prima, no podría estar lejos, y en efecto, obtuve una arcilla arenosa bastante buena de las inmediaciones. El sitio se convirtió en uno de los posibles yacimientos de material, junto a otros.

Por si fuera poco, a cien metros del tejar, como ya hemos dicho, había unas casas anexas, también en ruinas, con los habituales elementos arquitectónicos: restos de muros de piedra y mortero romano, pilares milagrosamente erguidos, puertas sin dintel, etc., y, además, otro horno, semienterrado, probablemente para preparar alimentos, o tal vez, para pruebas o piezas especiales. Su aspecto era cavernoso, con una interesante estructura abovedada, de ladrillo macizo. (ver foto) [4.30]

### **Defensa del patrimonio**

Por aquellos tiempos me extrañó que los lugares mencionados, especialmente el último, no fueran más conocidos popularmente. Por su cercanía, por su probable antigüedad, y por su relación con una industria tan tradicional como la ladrillera. Tal vez los materiales cerámicos utilizados para la construcción de algunos edificios históricos de la localidad, como la conocida Plaza Ochavada, o algunas iglesias del pueblo, por



Img.4. 30

1999 primavera. Entorno del Tejar de Toribica, casas anexas, segundo horno. Foto: A. Salas.



Img.4. 31

1999, primavera. Complejo Peña de los Enamorados, boca de horno 1. Foto: A. Salas.

poner algunos ejemplos, habían sido construidos con materiales elaborados en estos lugares.

Tuve ocasión incluso de conocer a familiares cercanos a los propietarios de las tierras donde se asentaba el tejar. No mostraron demasiado interés cuando les comente mi “hallazgo” y mi opinión sobre su conveniente conservación. Las últimas veces que pasé por Archidona comprobé que del gran horno del tejar, solo quedaba el solar, ocupado junto a terrenos anexos, por una explotación de piedras planas para la construcción.

#### **Entorno de la Peña de los Enamorados, [4.31] a [4.33]**

Justo debajo de la denominada Peña de los Enamorados, entre Archidona y Antequera, hay una zona con diversas construcciones pintorescas. Algunas relacionadas directamente con el entorno ferroviario; y otras con canteras y alguna industria dedicada a la extracción y transformación de algún material relacionado con la montaña anexa. Incluyen éstas una gran chimenea troncocónica, casi cilíndrica, asentada en una base cuadrada que constituye en su interior una pequeña habitación, a la que se puede acceder por una pequeña puerta. Alrededor había una serie de naves y espacios vacíos en estado de ruina y abandono entre las que tomé numerosas fotografías de las que se incluyen aquí algunas muestras.

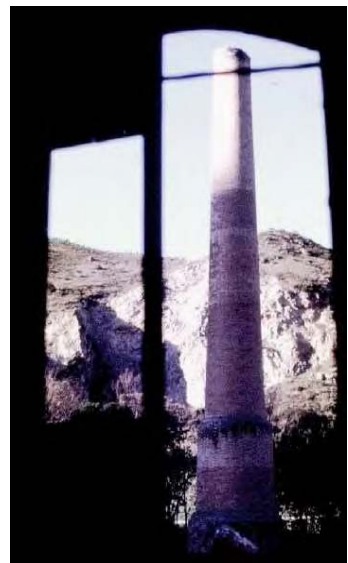
No se tomaron aquí muestras de materiales ya que no me pareció oportuno, dado lo alejado del lugar, después de haber encontrado otros lugares más cercanos con materiales cerámicos aparentemente útiles a nuestros propósitos. Si se incluyen aquí estos breves comentarios es por cronología, al coincidir en el tiempo las expediciones a este lugar, con las realizadas a los otros terrenos mencionados.

Esta fue la última zona en descubrir y para entonces las visitas ya no tenían como finalidad la búsqueda de materiales sino simplemente el paseo, como siempre me ha gustado hacer, y una especie de safari fotográfico. No se puede decir, por cuestión de fechas, que haya influido directamente en la gestación de la *Cámara del Tiempo*, aunque sí en la continuación de una línea de trabajo que encuentra su continuidad en dibujos posteriores. Valga como ejemplo el Personaje de Roca, [7. 29] de marzo de 2003 en el que puede apreciarse una chimenea similar a la que aparece en la fotografía de 1999, *Chimenea tras la ventana* [4. 33]



Img.4. 32

1999 primavera. Complejo de la Peña de los Enamorados, boca de horno 3.  
Foto: A. Salas.



Img.4. 33

1999, primavera. Complejo de la Peña de los Enamorados, Chimenea tras la ventana, Foto: A. Salas.

### **Canteras de Pilatos, tierras craqueladas y evocaciones de Land Art [4.36] y [4.36]**

Saliendo de Archidona por la denominada Carretera del Trabuco, nos encontramos con una sinuosa y estrecha vía que comunica el pueblo con la localidad de Villanueva del Trabuco, tras encontrarse con la autovía Granada – Málaga. En el tramo que va desde Archidona hasta el cruce con la autovía hay una tremenda bajada seguida de una no menos empinada subida. El punto más bajo del trayecto se sitúa en un puente que cruza un río, el cual transcurre a lo largo de un profundo valle. Siguiendo un camino que va en paralelo al río, a la derecha de la carretera, según se viene de Archidona, a pocos kilómetros, se encuentra un lugar denominado “Pilatos”. Es un lugar frondoso e idílico al que ocasionalmente suelen acudir personas de excursión a pasar el día en el campo. Pero antes de llegar al camino propiamente dicho, tras salir de la carretera, junto al puente, hay que atravesar las instalaciones de una antigua cantera, sorteando maquinarias y montones de lodos, arenas y gravas de distintos calibres. Por encima de estas instalaciones, a la izquierda, en dirección a Pilatos, se desvía un camino ascendente, cerrado mediante una cadena, que da acceso a una inmensa brecha realizada a la montaña. Y allí me colé en varias ocasiones sorteando la cadena, suponiendo, más como coartada que como certeza, que la prohibición del paso estaba dirigida solo a los vehículos.

Dicho espacio estaba formado por una serie de altísimas paredes verticales que seccionaban las laderas formando una U, vista en planta, que acotaban un espacio interior compuesto por una zona llana. A lo largo de los años de abandono, las lluvias habían erosionado las paredes y depositado sedimentos de arcilla en la zona baja, capa tras capa, hasta alcanzar un considerable espesor, explanando por completo el terreno. Tras los rigores del verano, la tierra se había agrietado formando un craquelado de placas. Algunas de ellas podrían alcanzar los 80 cm de largo y más de 5 de espesor, y era sumamente fácil arrancarlas del suelo. [4.36].

Me llevé algunas, en varias ocasiones, aunque no tan grandes como me hubiera gustado, teniendo en cuenta que había que transportarlas en peso hasta el coche, a cierta distancia. Aquel acto, pese a ser objetivamente inofensivo para el entorno, sobre todo en comparación con aquella colosal intervención humana, no dejó de parecerme un pequeño atentado contra todo aquel espacio pavimentado por la propia naturale-



Img.4. 34

*1999 (06) Cantera con piedras y sedimentos. que se prestan a una interpretación dimensional ambigua.*



Img.4. 36

*1999 (06) Cantera con sedimentos arcillosos. craquelados, vista general. Foto: A. Salas.*



za, un espacio virgen, a su manera. Fue como quitar una pieza de un puzle perfectamente resuelto y ordenado durante años. La arcilla era de un intenso color ocre, por lo que desde lejos, aquel circo se veía como una gran mancha amarilla en contraste con los demás elementos cromáticos del paisaje: el verde de la vegetación, el gris de las rocas y el azul del cielo.

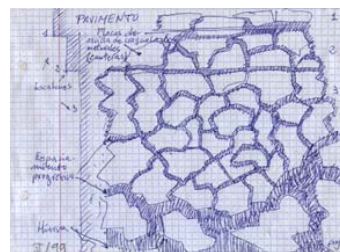
Tras la primera toma de muestras tuve la sensación de llevar un pequeño tesoro, por la facilidad de extracción, la cantidad, y la aparente calidad del material, a la espera de las correspondientes pruebas de cocción. Pero las sugerencias que me transmitió aquel lugar llegaron más allá de lo puramente material.

Por una parte, las placas quebradas de arcilla como elemento plástico, me indujeron a tratar de reproducir en el estudio esa textura y a introducirla en la obra, como veremos más adelante. De ello queda constancia, por el momento, mediante el dibujo de la **pág. 50. Cuaderno del sofá [4.36]**. En éste puede verse un esquema que representa el craquelado del terreno, así como la siguiente leyenda: “Pavimento: bloques de arcilla de craquelados naturales (canteras)”. “Escalones: 1, 2 y 3”. “Espaciamiento progresivo” (de las placas).” “Hierva” (entre las placas).

Por otra parte, llegué a suponer la posibilidad de realizar la obra en medio de aquel pequeño desierto, utilizando los mismos materiales allí obtenidos. **[4.35]** Recordé entonces aquellas obras de Land Art, que conocí cuando estudiaba Historia del Arte en la Facultad, y a las que, por otra parte, reconozco no haberles prestado demasiada atención desde entonces. Apenas si recordaba la imagen de la *Espiral Jetty*, **[14.17]** y poco más, como el proyecto de Chillida de ahuecar una montaña en Canarias, que pude ver – en maqueta- en una exposición. Imaginé, incluso, organizar una expedición con un grupo de alumnos del instituto y algunos voluntarios, recoger el barro y modelarlo in situ, para dejarlo allí, después, a la intemperie. Incluso barajé la posibilidad de realizar una gran cocción con leña, allí mismo, recordando un gran horno que tuve la ocasión de ver hacía años en la fábrica de cerámica de Sargadelos. En cualquier caso, una locura, ya que técnicamente en aquellas circunstancias, no sería posible. Eran ideas utópicas de difícil puesta en práctica sin medios o un claro apoyo institucional. No obstante, algo quedó de todo esto, ya que en algunos de los dibujos que hice posteriormente aparecerán escenarios similares a aquellas inmensas canteras. Es el caso de los que realicé durante el periodo inmediatamente anterior al encargo del parque de Santa Fe, que abordaremos en el



Detalle de [4.36]  
Cantera con sedimentos arcillosos craquelados..



Img.4. 37

1999 05. *pág. 50. Cuaderno del sofá. Dibujo a bolígrafo. 21 x 15,5.*

capítulo 7. (Ver [7. 30] y [7. 31]).

### El “Campo de prácticas”: [7.27]

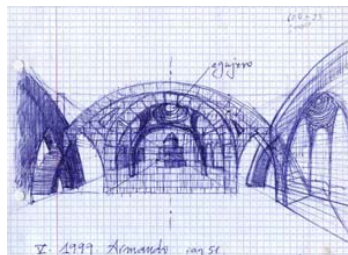
Es una zona anexa al pueblo que consta de un terreno rural con una serie de construcciones de los años cincuenta en estado semi-ruinoso. Desde la ubicación en la que se encuentra, tiene una hermosa panorámica de toda la vega de Archidona, con la conocida Peña de los Enamorados al fondo. También tiene una serie de pequeños atractivos como una antigua era y unas cuantas albercas, siempre con agua. Ya hemos mencionado que solía pasear por allí con mi hijo, y todavía volveremos a hacer mención en el capítulo 7. Baste, por tanto, por ahora, con esta breve referencia cuyo objetivo es contextualizar el sitio entre los demás espacios mencionados como destino de mis paseos. .

### Paseos por territorios más lejanos

Hemos mencionado los paseos por el entorno de Archidona que consideramos íntimamente relacionados con este trabajo, como fuentes de inspiración. Habría que referir a continuación, en el mismo sentido, otra serie de *paseos* -más largos, viajes- intercalados mientras se fraguaba el proyecto, y ya puestos, algunos otros realizados con anterioridad. Sin embargo, por no romper el ritmo narrativo de lo que estamos analizando ahora -el proceso de trabajo- hemos preferido hablar de todos ellos juntos, en la segunda parte de este texto, dedicada específicamente a referencias. Esto, con la salvedad de aquellos autores, movimientos o estilos que en momentos concretos del proyecto hayan tenido cierta relevancia, como hemos hecho con Arcadio Blasco o Gaudí, por ejemplo.

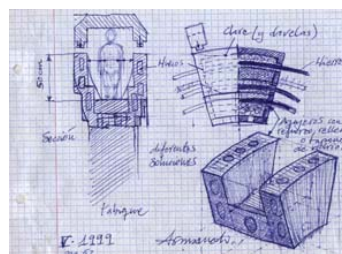
### PROYECTO DE DOVELAS: DIBUJOS, MUESTRAS Y MOLDES

Volviendo de nuevo al estudio, sin salir de la primavera de 1999, protagonizada por la recogida de muestras cerámicas de yacimientos cercanos; podemos continuar viendo dibujos que son continuación inmediata de los vistos en páginas anteriores. Si esta serie se expone partida en dos, con la explicación de las visitas a las canteras de por medio, es porque así se aproxima más a la cronología de los hechos. A decir verdad la cronología exacta, pasaría por haber ido intercalando imágenes de las excursiones día a día con reproducciones de los dibujos. También hay que aclarar que si las fotos que se han introducido anteriormente son de junio (no de mayo) es porque al principio no me llevaba la cámara fotográfica cuando salía



Img.4. 38

1999 05. Úág. 51. Cuaderno del sofá. Dibujo a bolígrafo. 21 x 15,5.



Img.4. 39

1999 05. Úág. 52. Cuaderno del sofá. Dibujo a bolígrafo. 21 x 15,5.

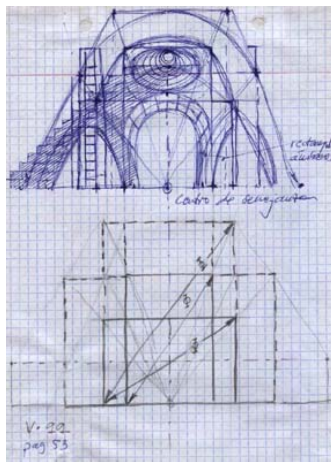
de excursión. Las fotos representan, por tanto, visiones de mayo, o anteriores, aunque hayan sido documentadas algo después, en junio.

En estos nuevos dibujos, en general, podemos ver la insistencia en descomponer los elementos arquitectónicos en piezas modulares: en concreto, en hiladas de bloques de distinta forma, con especial relevancia de las dovelas.

En el dibujo de la **pág. 51 del C.S. [4.40]** se puede apreciar claramente la descomposición del muro del fondo, y por extensión, de los otros dos, en bloques planos, con excepción de los arcos en los que sí aparecen dovelas. En la parte superior se especifica que en el muro hay un “*agujero*” real, que corona el trampantojo dibujado en el propio tabique, sobre los bloques planos. La utilización de estos bloques planos (en lugar de dovelas) en una parte de la construcción, se baraja como forma de economizar en trabajo o/y de aumentar el tamaño de la obra. Por lo demás, salvo en estos detalles, el dibujo es una reiteración de otros anteriores.

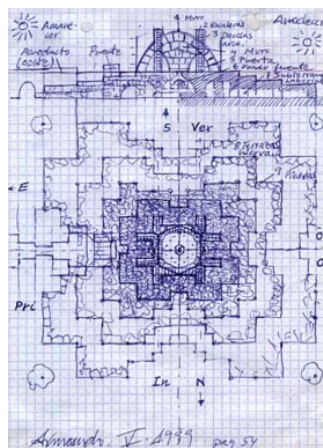
Ya en el dibujo de la **pág. 52 del C.S. [4.41]** se hace hincapié en el diseño de algunas piezas específicas. En concreto se plantea la posibilidad de realizar unas grandes dovelas huecas en su interior, de manera que formaran un pasillo transitible por encima de la cresta de cada muro. Esta idea de poder transitar por encima de la cresta ya se planteaba en dibujos anteriores [4.13] (y en *Ocurrencias para una arquitectura lúdica* [2.57.]) Pero a diferencia de éste, en el que las barandas eran piezas independientes de las dovelas de la cresta, ahora se plantea que las barandillas pertenezcan a las mismas piezas-dovelas que coronan las crestas. También se presenta la construcción de una cubierta sobre la cresta, de forma que el pasaje quede como una especie de túnel. Se indican, incluso, las medidas, que se suponen mínimas, para que al menos un niño pudiera entrar de pié en el pasadizo. A su vez, se supone que estas medidas no deberían ser mucho mayores para evitar que el tamaño del conjunto se convirtiera en algo demasiado ambicioso.

Estas medidas aparecen indicadas en una acotación del dibujo “(50 cm.)” referidas a la altura de la pieza inferior, la dovela, desde el piso interior hasta el borde de la barandilla. A esto habría que añadir el margen que dejara la cubierta, constituida igualmente por piezas modulares en forma de U invertida. Para ilustrar esto aparece dibujado de forma esquemática



Img.4. 40

1999 05. Úág. 53. Cuaderno de *sofá*. Dibujo a bolígrafo. 21x15,5



Img.4. 41

1999 05. Úág. 54. Cuaderno del *sofá*. Dibujo a bolígrafo. 21 x 15,5.

un niño, en una sección del pasaje, a la izquierda del dibujo. Aparte de esto se prevén algunas perforaciones en las piezas, con objeto de poder ensamblarlas entre sí mediante barras de hierros corrugados. Estos darían consistencia al conjunto, compensando la pérdida de solidez debida a la introducción de grandes espacios huecos, dentro de las piezas.

El dibujo de la **pág. 53 del C.S. [4.42]** representa un estudio de proporciones relacionado con la Proporción Áurea. Una pareja de *rectángulos áureos*, trazados con línea discontinua, uno apaisado y otro vertical, marcan algunos puntos significativos del perfil externo del conjunto. Mientras tanto, otra pareja semejante de rectángulos más pequeños, con línea continua, marcan la posición de puntos importantes del contorno interior. Ambas parejas de rectángulos, aparte de compartir el eje de simetría, están relacionadas mediante la coincidencia de diagonales. El *centro de semejanza* de las dos parejas de rectángulos también viene indicado en el dibujo, al pie del eje de simetría.

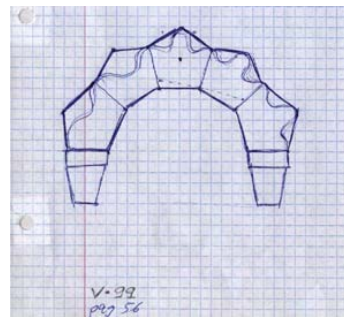
Se contempla asimismo en este esbozo la posibilidad de construir unos pasajes transitables sobre las crestas. Uno de estos pasajes se puede observar en el dibujo: arranca a la izquierda mediante unas escaleras y desciende por el lado opuesto formando una rampa. Es decir, el tobogán del que ya hemos hablado. Pero, en esta ocasión, para no aumentar la altura y pendiente del mismo, sin renunciar a las proporciones del conjunto, el pasaje pasa muy por debajo de la parte superior de la cresta. De esta forma, la baranda es más alta, y, por tanto, más segura, en la parte central del conjunto, la más peligrosa ante posibles caídas. Además, el óculo de la parte superior del muro, al quedar por encima del suelo del pasaje, comunica este con el exterior. Un aliciente más para un potencial niño transeúnte: el poder asomarse por ese ojo de buey, a mitad de camino de su hazaña escaladora. Ese ojo, necesariamente pequeño, para evitar que un niño pueda meter la cabeza, recupera su protagonismo en la fachada mediante una serie de molduras ovaladas que expanden la forma redonda al máximo, hasta tocar el contorno del arco interior. Esta expansión de la forma, especialmente la redonda, nos recuerda ciertos procesos de crecimiento biológico y estos, a su vez, por isomorfismo, a ciertos elementos simbólicos relacionados con el huevo, de los que ya hablábamos en los primeros capítulos.

En el dibujo de la **pág. 54 del C.S. [4.43]** se planteó un amplio escenario que rodea al conjunto principal,



Img.4. 42

1999 05. Úág. 55. Cuaderno del sofá. Dibujo a bolígrafo. 21 x 15,5.



Img.4. 43

1999 05. Úág. 56. Cuaderno del sofá. Dibujo a bolígrafo. 21 x 15,5.



expandiéndolo de forma casi indefinida. Inspirado en algunos mandalas, la expansión del conjunto se estructura mediante una serie de terrazas que se van disponiendo en forma de pirámide escalonada. Las terrazas se van sucediendo de forma que las cuatro esquinas, convertidas en ocho como consecuencia de la forma de los pies de arco, en la planta, se van alejando del centro a mayor velocidad que las zonas centrales de sus lados. Estas zonas centrales, por las que pasan los ejes ortogonales de simetría, se mantienen más cerca del centro gracias a la proliferación de esquinas convexas y cóncavas. Con ayuda del papel cuadriculado se pueden controlar fácilmente las anchuras de cada zona de las terrazas así como la multiplicación de esquinas que permiten el retranqueo de las zonas centrales de los lados de estas. El relieve que forma el conjunto, en clave geográfica, considerando los contornos de las terrazas como curvas de nivel, consistiría en un montículo piramidal con cuatro valles coincidentes con los canalillos de agua y con los dos ejes principales de simetría. Las cuatro esquinas, por su parte, formarían cuatro parejas de crestas, entre las cuales discurrirían otros cuatro valles, coincidentes con las diagonales principales. Todo el conjunto, a su vez, es inscribible en un cuadrado, no en un rectángulo como en otras ocasiones, cuyas cuatro esquinas están indicadas como si fueran árboles.

Observando ahora el alzado, con una sección, podemos ver un subsuelo protagonizado por el fondo de la fuente, conectado con la superficie, rodeado de un sistema de pasadizos laberíntico. También se prevé un puente y un acueducto.

Acompañando al dibujo hay una serie de leyendas que indican diversos detalles:

En planta se indica la orientación del conjunto y el emparejamiento de las estaciones con los puntos cardinales: “N-In”, (norte-invierno-frío) “S-Ver” (sur-verano-calor), “E-Pri” (este-primavera-sol naciente), “O-Ot” (oeste-otoño-sol poniente). También hay indicaciones sobre el material del pavimento de las terrazas “8-hierva”, “9-piedras”. Observando la textura que indica cada anotación comprobamos que en las terrazas superiores predomina la piedra y en las siguientes, progresivamente la hierba, utilizando piedra solo en el contorno exterior de las últimas terrazas.

En el alzado se hace referencia al “amanecer”, a la izquierda, donde se sitúa la entrada de agua por un “acueducto (oeste)”, en realidad hay un error, debería decir el este. También se indica un “puente”. A la derecha se sitúa el “anochececer” (aquí es donde debería de-



Img.4. 44

1999 (06). Arcilla de cantera en bruto.



Img.4. 45

1999 (06.) Experiencias con arcilla craquelada en una lata.

cir oeste, o poniente). También hay otros detalles indicados como: “1- muro”, “2-escaleras”, “3- dovelas-arco”, “4- muro”, “5- puertas”, “6- fondo fuente”, “7 Subterráneo-laberinto”.

En los dibujos de las **págs. 55 y 56 del C.S. [4.44] [4.45]** se plantea un tipo de dovela de doble curvatura capaz de componer por sí sola arcos diferentes. Si observamos la pieza en planta, alzado y perfil, indicada en la parte superior del primer boceto, a la izquierda, donde pone “Pl. Al. Pf.”, podemos comprobar que tanto en alzado como en el perfil, los lados contiguos a la base de las figuras *no son paralelos*. Una dovela normal, de perfil, presentaría estos lados paralelos; y las caras anterior y posterior del arco que formarían serían planos paralelos, o coincidentes con la fachada. En este nuevo caso esos planos no serían sectores circulares planos sino superficies cónicas.

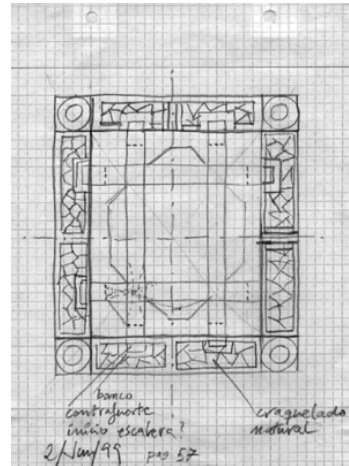
En definitiva, con piezas como la que aquí se presentan se podrían formar dos tipos de arcos de medio punto: uno poniendo las piezas en posición de alzado (arco de la izquierda) y otro en posición de perfil (arco de la derecha, que aparece sobre columnas). También se podrían formar arcos de curvatura variable combinando las dos posiciones de las dovelas. El arco del dibujo. [4.45] es precisamente un ejemplo de éste tipo de arco: obsérvese que las dos dovelas de los extremos, que apoyan sobre capiteles, se corresponden con la posición del alzado, mientras que las otras tres se corresponden con la posición del perfil. Igualmente se podrían combinar de otras formas tanto simétricas como asimétricas.

Aparte de esto, que es lo esencial, podemos observar que las aristas de las piezas son todas rectas, de forma que los arcos en realidad son poligonales. También son poligonales las propias proyecciones verticales de las dovelas, concretamente pentagonales.

Otro detalle a tener en cuenta es el concepto de dovela hueca, o semi-hueca, tal y como se aprecia en las secciones que se indican. Huecos que permitirían insertar elementos de ensamblaje entre unas dovelas con otras, como en el dibujo de la imagen [4.52].

## ARCILLAS CRAQUELADAS Y OTRAS EXPERIENCIAS

Terminando la primavera de 1999, tras este periodo de visitas a las canteras y de recolección de muestras, viene un periodo de experimentación con el material recogido. La idea era hacer pruebas de cocción con



Img.4. 46

1999 06 02. Pág. 57. Cuaderno del sofá. Dibujo a lápiz. 21 x 15,5.



Img.4. 47

El craquelado tomado de la naturaleza vuelve a ella, piezas satélites de la escultura principal, (foto hecha en 2000 05).



los materiales aislados y con mezclas entre ellos, en distintas proporciones. Las muestras resultantes de estas experiencias las trataremos sobre todo en el próximo capítulo.

Durante esta época del año es frecuente que en el instituto en el que yo trabajaba, pusiera en funcionamiento el horno de cerámica para cocer trabajos de los alumnos, por lo que era muy sencillo incluir en las cocciones algunas muestras de material. De esta forma no tendría que esperar a cargar el horno completo de muestras, sino que podía meterlas poco a poco conforme estuvieran listas.



Detalle de [4.47]

*Diferentes texturas con arcilla craquelada y vidrio reciclado.*

Pero antes de las pruebas de cocción, la primera operación a realizar era limpiar la arcilla de impurezas, aunque la mayoría de las muestras ya venían bastante limpias, como puede verse en las foto adjunta [4.47]. La forma de limpiarlas fue por sucesivas decantaciones. En primer lugar, se mezcla en un recipiente la muestra de arcilla con gran cantidad de agua y se deja reposar. La arcilla se disuelve y sedimenta, quedando a flote los posibles restos orgánicos como semillas, ramitas, insectos, etc. Después se vierte con cuidado la capa superficial de agua, eliminando dichos restos. A continuación se agita la mezcla enérgicamente para que la arcilla quede en suspensión y las piedras y arenas en el fondo; entonces se vierte rápidamente el contenido en otro recipiente, con excepción del sedimento final. A este se le puede volver a añadir agua limpia y repetir la operación. Después se elimina el residuo. Finalmente se deja reposar la mezcla hasta que la arcilla sedimenta y el agua de la parte superior queda limpia y transparente. Entonces se elimina con cuidado toda el agua que se pueda dejando la barbotina que queda al fondo. Ésta, a su vez, se deja secar al aire, aunque hay varias formas para acelerar este proceso.

### **Craquelados naturales y artificiales**

Durante el proceso de secado de la barbotina es cuando se produce el craquelado en placas de arcilla. Esto ocurre de forma habitual en la naturaleza, como hemos visto, pero también, como quise comprobar, se puede producir en el estudio. Y hasta cierto punto, este fenómeno se puede controlar. Si el recipiente es pequeño y de una forma redondeada, lo normal es que la pasta se convierta en un solo bloque compacto, ya que lo que se produce es una contracción. Pero si el recipiente es grande, su forma no es redondeada, o se introduce algún objeto que perturbe ese proceso de contracción, el resquebrajamiento de la pasta está garantizado. En la foto ***Experiencias con arcilla craquelada en una lata*** [4.48] tenemos un buen ejemplo: el bloque central se obtuvo dejando la barbotina en un bote de plástico cilíndrico sin más, y no se rompió; mientras que el resto del contenido de la lata, con forma de anillo, como no pudo contraerse al encontrar ocupado el centro, por ese mismo bote, sí se quebró. Extraer el cilindro central de arcilla, una vez seco y merchado, de su recipiente fue sencillo. Después lo coloqué de nuevo en el hueco que ocupaba en la lata, ya sin el bote de plástico, antes de hacer la foto.

Ya comenté anteriormente, que cuando estaba en las canteras contemplando el pavimento de placas, pensé en incorporar aquella textura a alguna parte de la obra [4.29].

Lo que pensé primero, como muestra el boceto de la **pág. 57**, [4.46] y realicé después [4.47] y detalle de éste, fue preparar unos recipientes rectangulares y cuadrados del mismo gres que la escultura de la Cámara del Tiempo, mediante la

técnica de placas ensambladas, para anexionarlos después a la misma, creando una prolongación de ésta a su alrededor. Esto ya lo vimos en el capítulo anterior, en el que también hablamos de las diversas formas de cada uno de los módulos, por eso ahora solo nos centraremos en la textura formada en el interior.

Sobre los módulos secos, vertí barbotina de color amarillento y la dejé secar. En realidad debería haber cocido previamente los módulos de gres, antes de llenarlos de barbotina, pero impaciente, decidí arriesgarme. En efecto la barbotina empezó a reblandecer el gres y a punto estuvo de estropearse todo el trabajo. Finalmente, los módulos aguantaron, aunque a duras penas, con cierta ayuda y no sin deformarse ligeramente. Pero aquellas deformaciones, una vez cocidos, no me desagradaron, ya que contribuían a que las formas adquirieran la apariencia de las ruinas arquitectónicas.

Los cuatro módulos de las esquinas son cuadrados y en su interior se inscribe un círculo, vienen a representar una especie de jardineras para árboles. Para realizarlos se utilizó una técnica parecida a la descrita en la lata: inserté un aro en el interior del cuadrado y rellené de barbotina todo el cuadrado tanto dentro como fuera del aro. Una vez seco, retiré el aro.

Para el resto de los módulos las propias tabiquerías interiores sirvieron para evitar que la barbotina formara un bloque único sin romperse. En efecto, conforme la arcilla vertida se iba secando, se rompía formando el esperado craquelado. Tras la cocción, a baja temperatura (980° C) las placas de arcilla quedaron sueltas dentro de los recipientes de gres. Introduje entonces trozos de vidrio reciclado, de botellas rotas, entre las grietas y volví a cocer. Al fundirse el vidrio y volverse a solidificar, los recipientes y sus contenidos quedaron fundidos. Puse también vidrio en los módulos que supuestamente recogerían el agua de las cuatro fuentes laterales que no tenían arcillas craqueladas, añadiendo en algún caso al vidrio, pequeñas cantidades de colorantes cerámicos. Tras pasar por el horno el aspecto cristalino del vidrio se- mejaba la supuesta agua de las fuentes. En algunos módulos, el vidrio llegó a hervir formando una espuma violácea, llena de burbujas de aire. Esto se debe, sin duda, a que los colorantes añadidos bajaron el punto de fusión del vidrio haciéndolo bullir. (Ver detalle de [4.47]).

Con estos añadidos, en principio, se daba por terminada la escultura de la Cámara del Tiempo, aunque las piezas principales estaban sin cocer. La idea era cocerlas a mayor temperatura que la máxima que me permitía el horno del instituto, ya que la pasta era gres para 1200° C, y a ser posible de una sola vez. Ya había hablado con una ceramista del pueblo, María Ortiz, para realizar la cocción en su horno, más grande y potente. Después comprobamos que su horno tampoco alcanzaba la temperatura idónea mencionada, ni permitía cocer la escultura de una sola vez, sino por partes.



## CAPÍTULO 5

### CANTERAS, DOVELARIOS, MOLDES Y CASTILLETE

1999 06 A 08

*“El esfuerzo físico, cuando resulta abrumadoramente monótono, produce automatismo, pero también una inmersión en la tarea, que lleva a perfeccionar aspectos no enteramente prácticos. Obliga, en definitiva, a buscar una manera gratificante de trenzar el tiempo personal con el tiempo exterior (...).”*

Andy Goldsworthy<sup>35</sup>



Img. 5. 1  
1999 (07) *Arquitectura-mostrario de elementos de terracota y molde de escayola, plano general.*

<sup>35</sup> GOLDSWORTHY, Andy. *En las entrañas del árbol*. Museo Nacional de Arte Reina Sofía. Ministerio de Cultura. Catálogo de la exposición en el Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Madrid, octubre 07/ enero 08. Pág. 17. Palabras atribuidas por José María .Parreño al artista.



## ENSAYOS CON ARCILLAS DE CANTERA

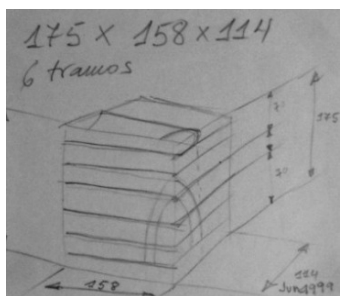
Terminada, en principio, la terracota de la Cámara del Tiempo, la cuestión se centraba en hacer pruebas de cocción de las tierras recogidas a lo largo de la primavera de 1999. Había que preparar una serie de muestras de las distintas pastas, y ya que éstas deberían tener una forma determinada, decidí darles la forma de dovelas, de distintos tipos, de manera que al mismo tiempo que preparaba un muestrario de materiales, con el mismo esfuerzo, preparaba un muestrario de formas modulares, con las que podría realizar después algunos estudios de arquitecturas en miniatura.

En este capítulo nos centraremos en esta tarea de realizar muestras y dovelas de diferentes tamaños, texturas y con diferentes moldes. Pero al mismo tiempo comentaremos algunos dibujos que se entrecruzan cronológicamente y que son el reflejo de las ideas que van surgiendo a lo largo del proceso de trabajo.

En el primero de ellos: **Forma de modelar a partir de cuatro bloques compuestos de varias capas horizontales** [5.2] se plantea una alternativa a la elaboración de la escultura a partir de bloques confeccionados previamente (rectos o curvos) y ensamblados después como una arquitectura. La idea que se plantea es modelar la pieza sobre la base de cuatro grandes bloques macizos (de los que el dibujo muestra uno) compuestos, a su vez, cada uno, de varias capas gruesas y macizas (seis en el dibujo) superpuestas horizontalmente y separadas entre sí por finas láminas de plástico. Estas láminas evitarían que los bloques se pegaran entre sí pero, llegado el momento, serían fáciles de cortar conforme el proceso de modelado lo fuera requiriendo. Sería un método intermedio entre la elaboración de la escultura mediante el modelado a partir de una sola pieza, para seccionarla después en módulos, o preparar primero los módulos, para luego construir la figura.

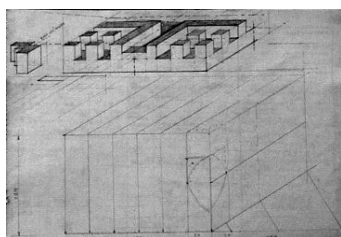
En el dibujo, **Estudio de cimentación en perspectiva caballera**, [5.3] de junio de 1999, en primer plano, se muestra la misma idea que en el anterior, pero con los bloques seccionados en sentido vertical en vez de en horizontal.

En un segundo plano, lo que se plantea es una suelta plataforma dura, de hormigón, sobre la que apoyar la estructura modular de barro cocido. En el dibujo se puede ver lo que podría ser la mitad de dicha base mediante un corte en perspectiva caballera. Esta base se estructura en tres niveles: en el nivel superior, se asentarían las piezas de la escultura propiamente



Img. 5. 2

1999 06. Forma de modelar a partir de cuatro bloques compuestos de varias capas horizontales, lápiz s/ papel amarillo.

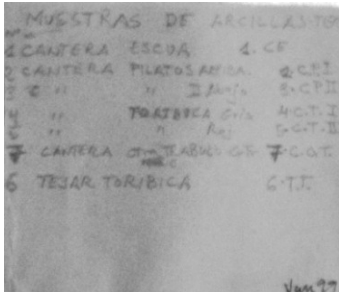


Img. 5. 3

1999 (06) Estudio de cimentación en perspectiva caballera. Lápiz s/ papel esbozo 42 x 29,5.



dicha; un segundo nivel, que coincide con el fondo de los canalillos centrales, que iría inundado de agua; y un tercer nivel, más bajo, consistente en un espacio laberintico, salpicado de pilares, que podría ser también inundable. Este espacio podría servir como depósito al que desaguarían las cuatro piletas laterales, reagrupándose las aguas, como paso previo al posterior desagüe definitivo al exterior de la estructura, por uno o varios puntos, en función de las características del terreno circundante.

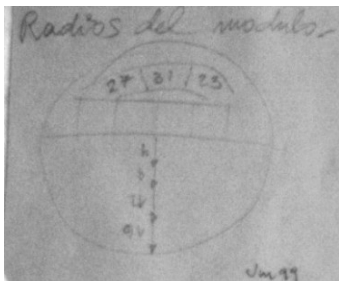


Img. 5. 4  
1999 06. Marcas para muestras de arcilla.

**Las siete muestras principales de arcillas.**

En la siguiente imagen, **Marcas para muestras de arcilla**, [5.4] entramos ya en el tema principal del capítulo. Se trata de una propuesta de abreviaturas para marcar las muestras con objeto de poder identificarlas después. En concreto, se plantean siete tipos de pastas, de procedencias diferentes, referidas a las canteras y lugares descritos en el capítulo anterior:

- 1- *Cantera del Escua*: “1.C.E”
- 2- *Cantera Pilatos, arriba*: “2.C.P.I”
- 3- *Cantera Pilatos, abajo*: “3.C.P.II.”
- 4- *Cantera Toribica, gris*: “4.C.T.I “
- 5- *Cantera Toribica, roja*: “C.T.II.”
- 6- *Tejar de Toribica*: “6.T.T”.
- 7- *Cantera Ctra. Del Trabuco*: “7. CAT”.



Img. 5. 5  
1999 06. Proyecto de molde para dovelas. lápiz/s/ papel amarillo F2 x 12

De estas muestras, antes de la cocción, podemos destacar algunas características:

La 1, proveniente de la cantera de la “*variante del Escua*”, la que podía verse desde la ventana de mi estudio, era fina y de color beige grisáceo claro, tirando ligeramente a amarillo caña.

En cuanto a la 2, procedente de la parte alta de “*Pilatos*” (por lo que aparece marcada como “*arriba*”) se caracterizaba por su grano fino y color ocre amarillento claro. Ya hablamos de las grandes dimensiones de esta cantera en el capítulo anterior y de cómo se podían extraer fácilmente las grandes placas de arcilla.

La 3, marcada como “*Pilatos, abajo*,” en realidad se trataba de un lodo negruzco que se encontraba amontonado artificialmente junto a la maquinaria de la cantera. Yo no sabía ni siquiera de qué material se trataba, aunque por el color y la forma que presentaba, en un montón, podría ser polvo de roca, resultante de la trituración de las gravas y arenas.

Las 4 y 5, de “*Toribica*”, las recogí más que por su aspecto, por estar junto al antiguo tejar, que supuestamente debería estar situado –pensé– cerca de un



Img. 5. 6  
1999 (06) Molde 1, circular, para dovelas de arcilla, para pruebas de cocción.



Img. 5. 7  
Primer dovelario: primera generación de dovelas de terracota.

depósito de materia prima de cierta calidad.. La 4 (gris) la cogí justo al lado del río y la 5 (roja) de una ladera cercana, en un hoyo artificial. Esta era muy diferente a todas las demás muestras: mucho más arenosa, de color óxido de hierro y con más impurezas.

La nº 7, en realidad provenía de una pequeña charca junto a la “Carretera del Trabuco”. La mejor ventaja era que estaba justo al lado de la carretera, pero no había demasiada cantidad de arcilla ni tenía aparente calidad.

### PRIMER MOLDE, CIRCULAR. [5.5] y [5.6]

Para estas muestras pensé en un molde que permitiera sacar dovelas de distintos radios de curvatura. En las fotos del dibujo “**Proyecto de molde para dovelas**”, y del propio molde de escayola, “**Molde 1 circular, para dovelas de arcilla, para pruebas de cocción**”, pueden observarse las medidas y distribución de las piezas. Una tanda de dovelas de radios de curvatura 4, 8, 12 y 16 cm. respectivamente, ocupan la mitad de una base circular, cuyo centro coincide con el centro de curvatura de las propias dovelas. Otras tres dovelas de radios mayores que las anteriores: 21, 23 y 27 cm., se sitúan en la otra mitad del molde, pegados al borde de éste, con objeto de que el centro de curvatura quedara dentro del mismo círculo, cerca del borde opuesto. Entremedias de una y otra tanda de dovelas, se sitúan cuatro módulos de aristas rectas (bloques) para aprovechar el espacio: dos normales, y otros dos de forma escalonada, con tres peldaños. También quedan unos huecos residuales, esto sólo en el molde, no en el dibujo, entre los bloques rectos y la primera tanda de dovelas.

En cuanto a la amplitud de los tramos de arco de las piezas, se planteó un número impar (siete) para abarcar un arco de 180°, con objeto de que cada arco de medio punto tuviera una pieza central, que sería la *clave*.

El material del que está hecho el molde es papel grueso recortado, formando la retícula y luego relleno de escayola, de forma parcial y selectiva, alternando huecos y macizos.

### PRIMER DOVELARIO Y PRIMERA GENERACIÓN DE DOVELAS DE TERRACOTA.

*Dovelario* es un término inventado a partir de las palabras *muestrario* y *dovela*, y significa, por tanto, *muestrario de dovelas*. Ya hemos comentado que la idea era hacer unas muestras que, por una parte, fueran pruebas de materiales para la cocción, y, por otra,



Detalle de [5.7]  
Primer dovelario: primera generación de dovelas de terracota.



Detalle de [5.7]  
Primer dovelario: primera generación de dovelas de terracota.

pruebas de formas modulares, para el posterior montaje. Analizaremos cada aspecto por separado, en primer lugar, nos referiremos a las pruebas de cocción, después nos referiremos a la evolución de las formas.

### **Primera generación de dovelas. [5.7]**

Todas las muestras recogidas aguantaron bien la cocción a 960°C de temperatura sin que ninguna llegara a romperse, resquebrajarse o fundirse. Esto fue para mí sorprendente, pues aunque he escuchado y leído muchas veces cuán abundante es la arcilla sobre la corteza terrestre, nunca lo había experimentado, hasta el punto de recoger tierra del suelo y someterla a cocción. Cada una de las muestras, no obstante, presentaba sus propias características, que comentamos a continuación (ver foto).

#### **1- Cantera del Escua: "1.C.E"**

Mantuvo la textura lisa y el color beige que tenía en crudo, presentaba un aspecto mate, sin que llegara a parecer que se estaba cerca de su punto de fusión.

#### **2- Cantera Pilatos, arriba: "2.C.P.I"**

Conservó el color amarillo caña característico, incluso algo más intenso. La textura era lisa, debido a su granulometría fina, y mate, es decir, tampoco presentaba síntomas de estar cerca de su punto de fusión. En la foto se aprecia en el centro. 1999 (06). *Muestras de arcilla de cantera cocidas y muestras de vidrio reciclado*

#### **3- Cantera Pilatos, abajo: "3.C.P.II"**

El lodo negruzco mantuvo su color y presentaba una textura vítrea algo brillante, síntoma de que había empezado a fundirse, por lo que era de suponer que su punto de fusión estaba cercano a la temperatura a la que había sido cocido. Pensé que sería útil para mezclar con alguna otra pasta que estuviera poco cocida, aunque esto no ocurrió en principio con ninguna de ellas.

#### **4- Cantera Toribica, gris: "4.C.T.I"**

El barro gris de la *cantera de Toribica*, recogido junto al río, presentaba una textura ligeramente arenosa. Su color era beige claro tirando a rosado.

#### **5- Cantera Toribica, roja: "C.T.II"**

Quedó con una textura áspera y arenosa semejante a la del barro refractario con chamota, pero más vitrificada. Con un aspecto terroso, de gran resistencia, y un color rojo óxido de hierro, muy similar al de la pasta en crudo.

#### **6- Tejar de Toribica: "6.T.T"**

Presentaba una textura arenosa fina y un color entre



Img. 5. 8  
1999 (06). Muestras de arcilla de cantera cocidas y muestras de vidrio reciclado.

Img. 5. 9  
1999 (07). Anotaciones de Arcillas de pastas cerámicas. Papel A3.

gris y rosado.

7- Cantera Ctra. Del Trabuco:” 7. CAT”.

El resultado fue muy similar al de la cantera del Es-cua, mucho más cercana, por lo que en principio quedó descartada, teniendo en cuenta, además, que no era una cantera muy abundante.

Las pruebas, en definitiva, habían sido un éxito, ya que tenía varios lugares accesibles en los que se podía obtener material de una calidad aceptable. Podría elegir entre aquellos que menos problemas dieran en cuanto a la extracción, transporte, permisos, etc.

**Mezclas de pastas cerámicas**

Aparte de las pruebas de pastas de cada una de las canteras, también hice algunas mezclas entre ellas. Para ir anotando los resultados, preparé una tabla manuscrita, a lápiz, en formato A-3. [5.9]. **“Anotaciones de muestras de pastas cerámicas”**. Su transcripción, más legible, se adjunta a continuación.

En las primeras filas aparecen las anotaciones sobre los resultados de las siete pastas ya referidas; a continuación otras dos filas que se reservaron para hacer anotaciones sobre dos pastas “compradas”, cuyas casillas se quedaron finalmente en blanco, y el resto de filas, a partir de la 11, dedicado a las mezclas entre algunas de las mencionadas pastas.

De entre todas las posibles mezclas, sólo se realizaron las que en principio podrían ser susceptibles de dar unos resultados interesantes como consecuencia de las propiedades de sus componentes (textura, color, plasticidad, granulometría...). También tuve en cuenta el criterio de que a similares características de calidad, fuesen más sencillas de obtener.

Así, por ejemplo, están las mezclas de las pastas “1+ 4”. La 1 por ser una arcilla muy plástica, de una cantera muy cercana a casa; la 4 para que aportara la textura arenosa. Se hicieron dos mezclas con proporciones diferentes: un 20% de la pasta 1 y un 80% de la pasta 4, y viceversa. Una pasta (la 1) aporta la plasticidad, y la otra (la 4) la textura granulosa que, según la proporción, está señalada en la tabla como de grano “grueso” o “medio” según el caso. Esta arena de la muestra 4, además de aportar textura, en el caso de que fuera rica en materiales refractarios, podría incrementar la temperatura de cocción por encima de los 960° C, por lo que podríamos encontrarnos con la posibilidad de componer un gres o, al menos, un semi-gres, es decir, una pasta con propiedades intermedias entre las de baja y media temperatura (comprendida entre los 960 y los 1250 grados centígrados) y un grado de impermeabilidad mayor que el de la arcilla común, y menor que el del gres. Esto era solo una suposición, para comprobarlo, habría que realizar alguna cocción a más temperatura. En cualquier caso, la arena, que ya había demostrado soportar los 960° sin fundirse, permitiría aumentar los espesores de las piezas, lo que, a su vez, aumentaría su resistencia. Obsérvese que en la tabla, a cada una de estas dos muestras se les da la calificación de “buena” y son las únicas que tienen al final dos positivos (++)

Otra serie de mezclas que dio buenos resultados es la de las pastas 2 y 5: es un caso parecido al anterior en el que la primera aporta una gran plasticidad mientras que la segunda aporta un aumento de la granulometría. En este caso, se obtuvieron dos pastas algo más maleables que las anteriores, mejor trabajables, por tanto, pero el resultado de la cocción no parecía tener la misma consistencia que aquellas.

En resumen, entre todos los resultados hemos destacado los mejores y los peores, todos ellos aparecen en negrita en la tabla.

TABLA DE MUESTRAS DE PASTAS CERÁMICAS

MUESTRA N°	PROCEDENCIA	DENOMINACIÓN	CARACTERÍSTICAS PRE COCCIÓN		COCCIÓN A
			COLOR	PLASTICIDAD, SECADO, Etc.	960° C OBSERVACIONES COLOR TEXTURA DUREZA APARENTE
1	CANTERA ESCUA	1 CE	Ocre amarillo	MUCHA (muy fina) <i>craquela</i>	ROJIZO / FINO / +
2	CANTERA PILATOS ARRIBA	2 CP I	Ocre amarillo	MUCHA (muy fina) <i>craquela</i>	LECHOSO / MUY FINO / +
(3)	CANTERA PILATOS ABAJO	3 CP II	Ocre grisáceo verdoso	Algo menos (terrosa) <b>no pega</b>	ROJIZO / SEMIGRUESO / +
(4)	CANTERA TORIBICA	4 CT I	Ocre oscuro	ARENOSA (GRUESA) <b>Cohesiona poco</b>	Vale
5	CANTERA TORIBICA	5 CT II	Rojiza	ARENOSA <b>Cohesiona poco</b>	
6	TEJAR DE TORIBICA	6 TT	Ocre grisáceo	MEDIA Muy bien	ROJIZO / FINO / ROTO / -
7	CANTERA TRABUCO	7 CTr	Ocre amarillo	MEDIA	BLANCO CRUDO / FINO /
(8)	CANTERA PILATOS	8 CP III	Negro	<b>Parece cemento, tal vez como aditivo, demasiado pegajoso</b>	
9	ARCILLA ROJA COMPRADA				
10	GRES COMPRADO				
<b>MEZCLAS</b>	<b>PROPORCIÓN</b>				
1+ 4	20 % 80 %		Gris	<b>Buena</b>	ROJIZO / GRUESO / + +
1+ 4	80 % 20 %			<b>Buena</b>	ROJIZO / MEDIO / + +
2+ 5	20 % 80 %			<b>Bastante maleable/grano</b>	BLANQUECINO / MEDIA +
2+5	80 % 20 %			<b>Muy maleable</b>	ROSADO / MUY GRUESO +
5+6	50 %			Pegajosa	ROJO / MUY GRUESO /+
6+8	80 % 20%				
3+8	80 % 20%				ROJIZO / MEDIO /+
2+4	?				ROJIZO / MEDIO /+
2+3	?		Ocre pardo	Maleable	GRISACEO

### ***Dovelarios, y construcciones dovélicas***

En cuanto salieron las primeras piezas del horno, incluso antes de la cocción, mi primer instinto fue realizar construcciones con ellas, como si de una arquitectura de juguete se tratara, de la misma forma que aquel día en la playa lo hiciera con las piedras de pizarra. Serán construcciones efímeras que, a partir de ahora, se repetirán de tiempo en tiempo, así que a las actividades diarias de realizar muestras y dibujos habrá que añadir ahora la de realizar estas pequeñas y divertidas construcciones. De algunas de ellas realicé fotografías que son las que ilustran parte de este capítulo y partes de algún otro. [5.10], [5.12], [517], etc.

Por distinguir entre los términos *dovelarios* y *construcciones dovélicas*, diremos que *dovelarios* son en sí *muestrarios*, es decir, conjuntos de muestras de materiales, con independencia de que éstas se conserven juntas o separadas, se les hagan fotos o no. Las *construcciones dovélicas*, por su parte, son montajes más o menos efímeros, con una intencionalidad estética y artística, compuestos de piezas de *dovelarios*, en su mayor parte, pero también de algunas otras piezas de distinta procedencia como trozos de ladrillos industriales, piedras, tacos de madera, etc. Incluso, como veremos más adelante, pueden contener figurillas de diversos materiales. Son maquetas efímeras de las que como testimonio sólo quedan, si acaso, las fotografías y las piezas sueltas.

A pesar de estas consideraciones, las *construcciones dovélicas*, en tanto que muestran las piezas de las que están compuestas, sirven también como muestrarios (*dovelarios*). Y ya que durante este periodo de tiempo se hicieron varias sesiones fotográficas de construcciones dovélicas y apenas fotografías específicas para hablar de los materiales, a partir de ahora utilizaremos las fotos de estas construcciones para referirnos tanto al aspecto material de las piezas, esto es, muestrarios, como a su aspecto formal y estético, y tanto si están aisladas como formando un conjunto.

### **Pruebas con vidrio reciclado. [5.10] a [5.12]**

En las mismas fotos que acabamos de ver y en las siguientes podemos apreciar otro de los experimentos de material que llevé a cabo por aquellas fechas. Consiste en la realización de piezas transparentes realizadas con vidrio reciclado procedente de botellas usadas y otros restos. La técnica consiste en realizar piezas cerámicas con forma de recipientes, el de las fotos es un vaso redondo. A continuación, una vez cocido el recipiente, se ponen trozos de vidrio en su interior y se cuece de nuevo. En el caso concreto de la fotografía, ***Muestra de vidrio reciclado tricolor a contraluz-1 [5.11]*** se introdujeron trozos de vidrio de tres colores: incoloro, verde y marrón, que pueden distinguirse cada uno por separado, pese a estar mezclados en una sola pieza.

El vidrio queda pegado al fondo del recipiente, tras fundirse y volverse a solidificar (esta técnica ya la utilizan habitualmente algunos ceramistas). Después se corta el fondo del recipiente con una máquina de marmolista, o con una amoladora portátil, seccionando el fondo del recipiente, que también se puede aprovechar. Esto último ya sí es una ocurrencia mía. El resultado es una pieza de vidrio que queda incrustada entre las paredes laterales del recipiente cerámico. A 960° C, que es una temperatura, estándar para muchas pastas y esmaltes (de baja temperatura) la mayoría de los vidrios de botellas corrientes, funden aceptablemente bien, aunque, claro está, que al ser material reciclado y a menudo heterogéneo es difícil encontrar la temperatura exacta para una fusión idónea. Puede ocurrir que el vidrio sólo llegue a



un estado de líquido espeso por falta de temperatura, o que empiece a bullir por exceso de la misma.

En la foto, al ser un detalle, en primer plano y a contraluz, se puede apreciar el efecto de la luz sobre el vidrio, y uno de los resultados característicos de esta técnica: el craquelado. Este efecto, aunque es bonito, puede debilitar mucho el material, sobre todo si se produce en exceso, además, el efecto de craquelado suele aumentar con el tiempo. Se puede evitar, en parte, dejando enfriar la pieza muy lentamente en el horno cerrado (cuanto más tiempo, mejor, incluso 24 horas o más) en lugar de abrirlo como si se tratara de una cocción normal de terracota. -normalmente, por debajo de los 300°C. se pueden abrir los hornos de cocción de terracotas para acelerar ligeramente la última fase de enfriado- También se puede, una vez resquebrajada la parte vítrea de la pieza, reforzarla, introduciendo en las grietas alguna resina adhesiva y transparente, con ayuda de una espátula. La resina, además, permite devolver el brillo al vidrio por la cara en la que está seccionado, ya que tras el corte, ésta queda mate. (Ver la siguiente foto: **Arquitectura muestrario compuesta de dovelas y vidrio reciclado [5.12]**).



Img. 5. 10

1999 (06) *Arquitectura modular con muestras de arcilla en forma de dovelas de 1ª y 2ª generación y vidrio reciclado a contraluz.*

Durante el curso 1998 / 99 realicé muchas experiencias de este tipo, con vidrios reciclados, aprovechando las cocciones que realizaba en el instituto y sobre trabajos de los alumnos, de mutuo acuerdo con ellos. Sobre las piezas que merecían la pena, se utilizaban vidrios de resultados ya conocidos, a los que pusimos nombres tan sugerentes e irónicos como “Verde Heineken” o “Marrón Cruzcampo”, con referencia a las conocidas marcas de cerveza. Sobre aquellas piezas de poco interés, o defectuosas, experimentábamos con vidrios nuevos para comprobar los inciertos resultados. Algunos ejemplos podrían ser el vidrio blanco de algunos envases de cosméticos, el negro de algún cava como el “Negro Freixenet”, entre otros. Muy cotizados, por escasos, eran los tonos azules. También experimentamos con vidrios transparentes mezclados con pequeñas cantidades de esmaltes cerámicos de distintos colores. Una de estas mezclas, en concreto, de vidrio incoloro con esmalte color lila, se utilizó en una de las piezas auxiliares de la Cámara del Tiempo, y llegó a hervir, creando una textura parecida a la espuma que quedó congelada. Ver la sexta fila de [6.36], en el próximo capítulo, así como de [6.38.] a [6.41].

### Mejora de los módulos y su proceso de su obtención

La cocción de las primeras muestras, como ya hemos dicho, arrojó unos resultados positivos en cuanto a los materiales; es decir, las tierras recogidas de los alrededores de Archidona sí podrían ser utilizadas como pastas cerámicas. A partir de aquí se podría seguir trabajando en dos frentes: por una parte, en la mejora del diseño formal de los módulos en sí; y, por otra parte, en optimizar su proceso de producción para obtener los mejores resultados con el mínimo esfuerzo y tiempo posibles.

En cuanto al primer aspecto, el diseño de los módulos, habría que contemplar, a su vez, varios frentes: mejora de la forma, aumento progresivo del tamaño, ahuecado idóneo, posibilidades de anclaje entre distintos módulos, mejora del material (resistencia, color, textura...) posibilidades de decoración (incisa, con esmaltes, con vidrio incrustado, etc.).



Img. 5. 11  
1999 06 Muestra de vidrio reciclado tricolor a contraluz-1.



Img. 5. 12  
1999 (06) Arquitectura muestra-rio compuesta de dovelas y vidrio reciclado.  
Tras el corte, el vidrio se presenta mate y resquebrajado.

En cuanto al segundo aspecto, la mejora del proceso de producción, la cuestión se centraba, básicamente, en el diseño de los moldes, para que de éstos salieran piezas bien acabadas y de forma fácil y rápida. En un futuro, también habría que pensar en los métodos más eficaces de extraer y transportar los materiales de las canteras y en prepararlos para el uso<sup>36</sup>. Este último aspecto, por el momento, no era prioritario al estar trabajando con cantidades pequeñas de material. Pese a todo, el taller estaba cada vez más lleno de cubos y palanganas con barro por todas partes.

La búsqueda de estas mejoras se haría en todos los frentes de forma más o menos paralela. El primer paso fue realizar un segundo molde.

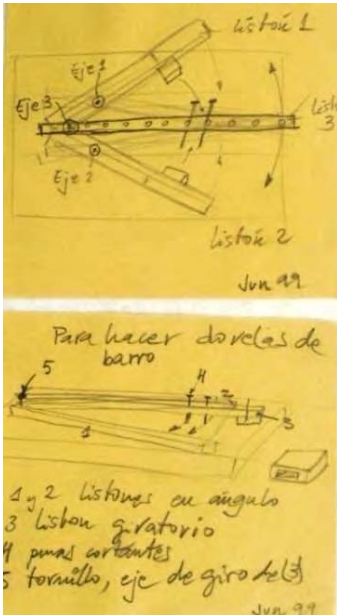
### SEGUNDA GENERACIÓN DE DOVELAS

El primer molde, hecho de papel y reforzado con escayola, aunque hizo bien su papel para las primeras pruebas, tenía algunos inconvenientes:

El primer problema es que costaba trabajo sacar las piezas de barro, salvo que estuvieran muy secas (al secarse encogían y se desprendían de las paredes de escayola). Otro problema, encadenado al primero, es que las piezas tardaban mucho tiempo en secar. Esto se debía, en parte, a que al haberse quedado algo endeble la escayola, me vi obligado a endurecerla con cola, lo que la impermeabilizaba, anulando su porosidad. Además, al tener fondo el molde, las piezas solo tenían una de las caras al aire, por la que era fácil meter el barro a presión, pero difícil de sacar y de secar.

Para la segunda tanda de dovelas, pensé en

<sup>36</sup> Al respecto, en la biblioteca del instituto encontré unos libros antiguos sobre la industria ladrillera, en los que se encontraban consejos sobre cómo realizar canteras para la extracción de arcilla.



Img. 5. 13  
1999 06. Instrumento para hacer dovelas, bocetos 1y2  
Lápiz s/ papel amarillo, 12 x 12 cm (x2).



Img. 5. 14

1999 (06) Molde 2 para dovelas de arcilla, para pruebas de cocción.

principio en un artefacto que se describe en los dibujos, **Instrumento para hacer dovelas, bocetos 1 y 2** [5.13]. Dos listones de madera formarían el ángulo deseado para las piezas (por el momento, la séptima parte de 180°). Un tercer listón más fino, giraría en torno a un eje (materializado por un tornillo) situado en el vértice del ángulo formado por los otros dos listones. Mediante unas puntillas, cortantes, clavadas a este último listón a determinadas distancias, se cortaría la cuña de barro previamente introducida entre éstos, de forma curva, formando las dovelas.

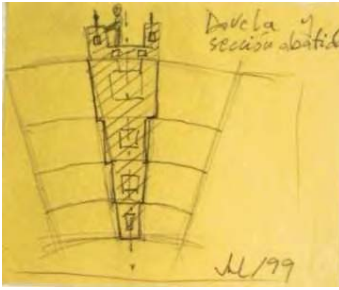
En la siguiente foto **Molde 2 para dovelas de arcilla** [5.14] puede verse el artefacto ya hecho. Los listones están fijos sobre una tabla que sirve de base y de la que, al ser porosa, es fácil despegar el barro. Con este instrumento realicé una serie de piezas que llamaremos dovelas de segunda generación.

#### Dovelas de segunda generación

Si las dovelas de la primera generación tenían una diferencia de radios, entre el mayor y el menor, de cada una, de 4 cm. A las nuevas, realizadas con el nuevo “molde-2,” les daríamos una diferencia de radios en intervalos de 4,5 en 4,5 cm., y la misma medida de anchura. La última pieza de la serie sería la excepción, ya que solo tendría 3 cm de diferencia entre el radio mayor y el menor, aunque manteniendo la anchura de 4,5 cm.

La primera y única serie de dovelas que confeccioné mediante este procedimiento estuvo compuesta por seis piezas cuyos radios, interior/ exterior, eran los siguientes, en cm: (4'5/ 9), (9/13'5), (13'5/18), (18/22'5), (22,5 /27) y (27/30). La idea era que el radio mayor de cada pieza fuera igual que el menor de la siguiente, al igual que ocurría en la *primera generación*. También procuré que entre una y otra series no hubiera demasiada diferencia de tamaño, con objeto de poder combinar después dovelas de una y otra series, en las *construcciones dovélicas*, sin que desentonara demasiado la diferencia de tamaño entre ellas. [5.17] o [5.1], por ejemplo.

La idea de combinar dovelas de distintas series y, por tanto, anchuras diferentes, estaba ya más o menos prevista. En el dibujo “*Dovela y sección abati-da*”, [5.15] puede observarse cómo las piezas inferiores, aparte de tener los radios más pequeños que las de arriba, como es lógico, también son progresi-



Img. 5. 15  
1999 07. Dovela y sección abatida. Lápiz s/ papel amarillo. 12 x12 .



Img. 5. 16  
1999 (06). Molde 3 en cuña, para dovelas de arcilla, para pruebas de cocción.



Img. 5. 17  
1999 06 Construcción dovélica y muestrario. Pueden verse dovelas de primera y segunda generación y vidrio reciclado verde.

vamente más estrechas cuanto más abajo. Y la diferencia entre los radios mayor y menor (o altura de las piezas) va acorde con la anchura, es decir, cuanto más abajo, la altura y anchura son menores. En resumen, observando el dibujo, podríamos decir que cada uno de los arcos superpuestos estaría formado por dovelas de una serie distinta, pero con los radios y grosores en armonía, formando una cadencia, como si se tratara de una escala musical. Veamos, asimismo, que la última pieza por arriba, que parece formar un pasillo transitable, tiene una altura (o diferencia de radios) más pequeña que las demás. Al estar la *sección abatida* en el dibujo, puede apreciarse cómo se prevé que las piezas podrían estar huecas, formando tramos de una especie de tubo de sección cuadrada,

Si digo que ésta fue la única serie que realicé con este artilugio, es porque así fue. Mediante este invento conseguí realizar una serie completa de dovelas formalmente correctas, unas cuantas piezas; pero comprobé que no resultaba idóneo para la fabricación en serie de una importante cantidad de las mismas. Lo que hice entonces fue seleccionar unas cuantas piezas hasta completar una serie completa de dovelas, a modo de prototipos, y hacer un nuevo molde de escayola a partir de las mismas. Esta vez el molde (3) estaba abierto por ambas caras.

### **Molde 3 en cuña, para dovelas de 2ª generación [5.16]**

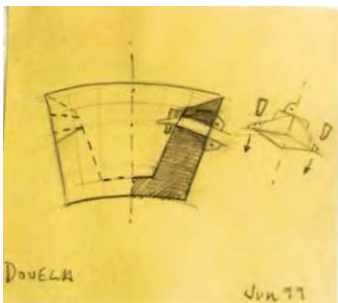
Este molde sí que resultó bastante práctico. Apoyado por una de sus caras sobre una tabla de aglomerado, era fácil rellenar los huecos por la otra cara, en la parte superior, alisando la superficie de arcilla con espátulas o listoncillos. Después, levantando el molde ligeramente y calzándolo, como se ve en la foto, el barro quedaba al aire por ambas caras; y en cuanto la escayola absorbía algo de humedad, las piezas se desprendían solas, cayendo sobre la tabla. En caso de premura, en pocos minutos, se podían presionar con cuidado, por una cara, las piezas de barro, obteniendo las dovelas por la otra cara, dejando libre el molde para poder utilizarlo de nuevo en otra tanda.

Una vez comprobada la eficacia del molde, me propuse hacer cierta cantidad de módulos para experimentar con ellos. La idea era hacer piezas con diferentes mezclas entre unas pastas y otras, espe-





Img. 5. 18  
1999 (06) *Arquitectura modular con muestras de arcilla en forma de dovelas y vidrio reciclado.*



Img. 5. 19  
1999 07. *Dibujo en sección de dovela hueca con tapa y agujeros para ensamblar, lápiz s/ papel amarillo. 12 x12.*



Img. 5. 20  
1999 06. *Dibujo de dovela con sección en H, lápiz s/ papel amarillo. 12 x12.*

cialmente con aquellas que habían dado mejores resultados en las primeras pruebas, eran más abundantes, resultaban más fáciles de obtener, o podían combinarse mejor, aportando cada una diversas cualidades en cuanto a color, textura, plasticidad, cocción, etc. A partir de estos criterios empecé a aumentar mi colección de dovelas. Conforme iban saliendo y secando, me las llevaba al instituto y las iba metiendo en el horno en los pequeños huecos que quedaban entre los trabajos de los alumnos, aprovechando las últimas cocciones de trabajos, al final de curso. Con los primeros resultados completé la tabla de pruebas de la que hablábamos en páginas anteriores.

### **Primeras construcciones dovélicas**

Conforme iba trayendo pruebas cocidas del instituto, lo primero que hacía era montar *construcciones dovélicas* en el estudio. En principio trataba de montar arcos de medio punto, más o menos uniformes, como puede verse en la foto adjunta, **Construcción dovélica y muestrario [5.17]** pero enseguida me di cuenta que las dovelas tenían muchas más posibilidades constructivas que las tradicionalmente conocidas, y más divertidas. Esto también puede verse en la misma foto y, sobre todo, en fotos que se adjuntan más adelante. El aspecto lúdico aparece de nuevo adueñándose de algunos momentos.

Entretanto, mientras estas construcciones presidían algunos rincones del estudio, yo seguía sacando dovelas del molde nº 3, y cuando éste ya no daba abasto, usaba simultáneamente el molde nº 1. Pronto terminaría el curso, pues estábamos ya en junio, así que debería darme prisa si quería aprovechar las últimas cocciones.

Pero lo que en principio parecía que se iba a convertir en un trabajo mecánico y rápido, se convirtió en un largo proceso artesanal. Desde que empecé a usar el molde nº3, me pasé bastante tiempo haciendo dovelas con él. A medida que iba terminando de preparar el barro que tenía repartido en distintos recipientes, por todos los rincones del estudio, lo iba amasando y metiendo en el molde. Mientras se secaba una tanda, preparaba la siguiente con otras pastas o mezclas diferentes. De la preocupación por hacer pruebas de material de una forma rápida, pasé a preocuparme por la forma, realizando dovelas cada vez más trabajadas. Empecé a ahuecar algunas por un lateral, otras por la parte superior, algunas las dejaba planas, a otras les hacía una



Img. 5. 21  
1999 06. Distintos modelos y acabados de dovelas-1.



Img. 5. 22  
Distintos modelos y acabados de dovelas-2.

panza. En unos casos lo hacía de forma improvisada, en otras ocasiones echaba mano de ideas que previamente había anotado en bocetos como los de las reproducciones que se adjuntan: **Dibujo en sección de dovela hueca con tapa y agujeros para ensamblar** o **Dibujo de dovela con sección en H** [5.19] y [5.20].

Esta actividad se convirtió en un auténtico pasatiempo que me permitía entrar en un estado de relajación. El aspecto lúdico se adueño de mis tardes, que pasaba apaciblemente escuchando música, viendo puestas de sol, modelando *dovelillas* y montando construcciones *de juguete*. La sucesión de quehaceres era ya una especie de ritual: cogía barro de alguno de los cubos que estuviera ya más o menos con el punto de humedad idóneo o, al menos, aceptable; lo amasaba un poco si era necesario y lo metía en los moldes; mientras éste se secaba lo suficiente como para sacarlo, cogía piezas sacadas con anterioridad de entre las que solía haber muchas distribuidas por el taller en distintos estados, eligiendo las que ya estaban más endurecidas.

Al principio era un trabajo puramente mecánico, cuyo ritmo lo marcaba, en parte, la velocidad de secado de las piezas: a veces tenía que esperar, o ir despacio, ya que apenas había piezas preparadas; otras veces había que acelerar el ritmo ante la acumulación de material. A medida que iban saliendo más y más módulos, del trabajo mecánico se fue pasando a un trabajo en el que a cada pieza había que hacerle alguna peculiaridad. Era como un pequeño reto que podría formularse como: ¿y a ésta, qué le hago? Empezaba por marcar con una navaja las líneas principales, después las ahuecaba: unas por arriba, otras por abajo, otras por un lateral... (Ver **Distintos modelos y acabados de dovelas 1 y 2** [5.21] y [5.22].

Muchas de las dovelas que eran ahuecadas lateralmente estaban destinadas a ser llenadas con vidrio para después cortar el fondo, mediante la técnica que ya hemos escrito. En las últimas fotos indicadas pueden verse algunas ya rellenas y otras no. En otras fotos que se añaden en siguientes capítulos podemos ver también el efecto de estas dovelas ya terminadas (una vez cortado el fondo) a contraluz.

Después empecé a añadir decoración incisa, realizando dibujos diferentes. Algunas dovelas terminaron siendo prácticamente piezas únicas. Ver fotos [5.21] a [5.29]. Estas marcas decorativas esgrafiadadas estaban, a veces, inspiradas en las piezas de





Img. 5. 23  
1999 (06). *Combinación de dovelas peculiares -1.*



Img. 5. 24  
1999 (06) *Combinación de dovelas peculiares-2.*



Img. 5. 25  
1999 07. *Construcción dovélica efímera 2, primer plano medio picado.*

Arte Precolombino que aparecían en un espléndido libro-catalogo<sup>37</sup> del que hice fotocopias de cierta calidad para utilizarlas como referencia con los alumnos del instituto. Durante ese curso, estas fotocopias las tenía que observar a diario para corregir trabajos de dibujo de los alumnos. Esto me obligaba a prestar mucha atención y, además, de forma reiterada, a los detalles. A veces, estas consultas y el trabajo en el estudio en las piezas que estamos refiriendo coincidían el mismo día, por la mañana y por la tarde, respectivamente.

En particular, se podrían destacar como referencias las antiquísimas,<sup>38</sup> piezas de cerámica de la isla de Marajó, en la desembocadura del Amazonas, así como las más conocidas culturas Maya y Azteca. Pero, más que en el aspecto de la iconografía, la influencia estaría en la técnica del esgrafiado sobre piezas cerámicas, en el caso de la cultura Marajoriana y en la forma de elaborar los relieves de los muros de piedra o adobe, en dos niveles prácticamente planos, cada uno de ellos, en el caso de los aztecas y los mayas.

Este mismo sistema de decoración en dos niveles planos también lo podemos encontrar en construcciones, sobre todo de adobe, en Marruecos, país que conozco (ver fotos del *Hotel del Francés*, por ejemplo, en el desierto del Sahara) y en otros países árabes, que solo conozco por fotografías.

Pero del tema de las referencias nos ocuparemos con más profundidad en los capítulos correspondientes. Ver por el momento de [12.86] a [12.107].

Una muestra de la variedad de dovelas realizadas durante este periodo la podemos ver en la foto **Construcción dovélica efímera-2, primer plano medio picado [5.25]** y en las fotos que aparecen al final del capítulo. La foto, que es posterior, se inserta aquí por su utilidad como muestrario, ya que se aprecian los distintos tipos de dovelas. Más adelante nos referiremos al aspecto estético en cuanto a la disposición del conjunto.

Ahora, tiempo después de aquellos momentos, puedo entender mejor las palabras atribuidas a Andy Goldsworthy por parte de J.M. Parreño en el catálogo de una exposición de éste :

*“El propio Goldsworthy (...) comentaba que el esfuerzo físico, cuando resulta abrumadoramente*

<sup>37</sup> El Cuarto Continente, El Arte Precolombino. Catalogo de la Exposición de la Colección Barbier-Mueller en el Centre Cultural de la Fundació “La Caixa” Barcelona. Ed. Fundació La Caixa, Barcelona y Museo Barbier-Mueller de Ginebra, Barcelona 1991

<sup>38</sup> En el libro aparecen piezas de hasta el 1300 años A.C.



Img. 5. 26  
1999 (06) Dovelas de 3ª generación de radio pequeño, en proceso de realización. Se ven las líneas de corte y una pieza ya cortada.



Img. 5. 27  
1999 07 Dovelas de 3ª generación de radio grande antes de cocerse.



Img. 5. 28  
1999 07 Arquitectura muestra-rio compuesta por dovelas sin cocer, cocidas y un ladrillo de fábrica.



Img. 5. 29  
1999 07 Arquitectura muestra-rio, compuesta por diferentes modelos de dovelas.

monótono, produce automatismo, pero también una inmersión en la tarea, que lleva a perfeccionar aspectos no enteramente prácticos. Obliga, en definitiva, a buscar una manera gratificante de trenzar el tiempo personal con el tiempo exterior (...).<sup>39</sup>

En efecto, se puede decir que me pasaba las tardes *trenzando* el tiempo de una forma *gratificante*; y el trabajo de elaborar dovelas, supuestamente artesanal, mecánico y repetitivo, se convirtió en una actividad creativa, analítica y reflexiva, cuyo final conclusivo consistía en la elaboración de las *arquitecturas dovélicas efímeras*.

### Dovelas de 3ª generación con molde de lata [5.26] y [5.27]

Tras la realización de unas cuantas decenas de dovelas de segunda generación, acabándose ya el curso académico y entrando en el verano de 1999, con los restos de barro de canteras que iban quedando, ya mezclados todos ellos entre sí, realicé otra serie de dovelas que para distinguirlas de las anteriores denominaremos de tercera generación. Las hay de dos tipos: pequeñas y grandes.

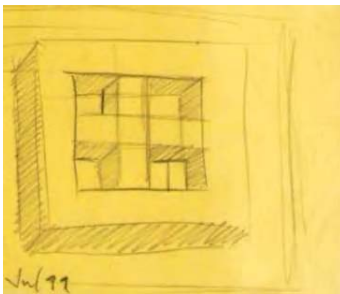
Las pequeñas tienen las siguientes dimensiones aproximadas (en centímetros): radio menor = 1, radio mayor = 4,5, diferencia de radios = 3,5, grosor = 4.

Las grandes, por su parte, tienen las siguientes medidas: radio menor = 4,5, radio mayor = 8, diferencia de radios 3,5 y grosor = 4.

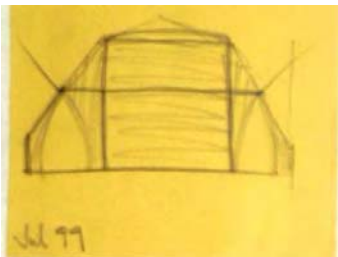
Para su realización no utilicé ninguno de los moldes anteriores, sino simplemente unos recipientes domésticos de lata, muy corrientes, de forma cilíndrica.

Empecé llenando un recipiente redondo de unos 16 cm de diámetro, de barro, hasta una altura de unos 4 cm. Después le hice un corte concéntrico, con la ayuda del filo de una lata de unos 9 cm de diámetro, calculando previamente la posición del cilindro cortante, obteniendo un cilindro interior y otro exterior. Del primero saldrán las dovelas pequeñas, y del grande las grandes. Al cilindro interior le saqué del centro otro cilindro de unos 2 cm de diámetro con la ayuda del taponcillo de un frasco. Ver **Dovelas de 3ª generación de radio pequeño, en proceso de realización [5.26]**. Después se corta

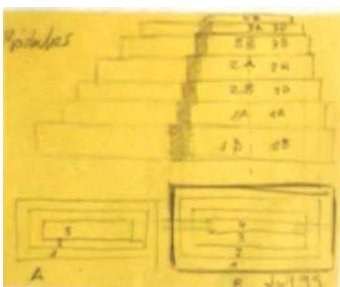
<sup>39</sup> PARREÑO, J.M. "En las entrañas del árbol". Museo Nacional de Arte Reina Sofía. Ministerio de Cultura. Catálogo de la exposición de Andy Goldsworthy en el Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Madrid. octubre 07/ enero 08. (Pág. 17)



Img. 5. 30  
1999 (07) Estructura para cimentación, boceto a lápiz s/ papel amarillo. 12 x12.



Img. 5. 31  
1999 07. Estructura en alzado, boceto a lápiz s/ papel amarillo. 12 x12.



Img. 5. 32  
1999 07 Estructura para un muro y sistema de bloques-módulos, boceto a lápiz s/ papel amarillo. 12 x12.

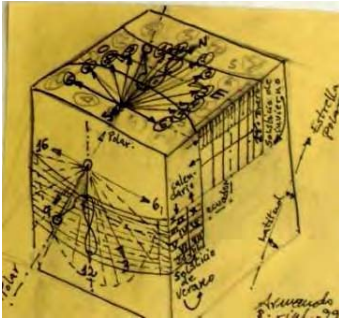
cada cilindro cuidadosamente de forma radial con la ayuda de un cuchillo, marcando previamente las líneas de corte, tal y como se ve en la foto. En esta ocasión la división de la circunferencia se hizo en doce partes en lugar de 14 como en las dovelas de las generaciones anteriores. Esto se hizo así, por una parte, para simplificar los cálculos divisorios, pero, sobre todo, para obtener y probar una modularidad más versátil, ya que cada tres dovelas formarían un ángulo de 90 grados. Una vez marcados los lugares de corte, hice éste efectivo sólo en algunos sitios y en otros no, dejando módulos de una dovela, de dos o de tres; es decir, de 30, 60 y 90 grados. Tras estos cortes, las piezas quedaron macizas, su pequeño tamaño lo permitía, con la excepción de unas canaletas que recorrían la cresta por su centro, de poca profundidad, y de un tercio del grosor de la pieza, de anchura.

Las dovelas grandes se cortaron igualmente de forma radial, aunque en este caso los cortes sólo se hicieron efectivos de tres en tres dovelas, o sea, a 90 °, como puede verse en la foto adjunta **“Dovelas de 3ª generación de radio grande antes de cocerse”**, [5.27]. Después se dejaron algunas, con un acabado macizo y con una sencilla línea marcando las supuestas divisiones. A otras, sin embargo, como las de la foto, se les realizó una acanaladura similar a las anteriores y un relieve, resaltando las supuestas juntas entre dovelas, dando a entender que éstas podrían ser módulos independientes.

En esta foto, y también en las siguientes [5.28] y [5.29], se puede comprobar cómo se experimenta con la modularidad de las piezas, incluso antes de esperar a la cocción. Podemos ver cuatro módulos, de tres dovelas cada uno, de las grandes, y sin cocer, formando una estructura que nos puede recordar las entradas de la Cámara del Tiempo, en las que, recordemos, se cruzan dos arcos perpendicularmente. Para que la estructura se mantuviera sin el apoyo que tiene debajo, bastaría una pieza central, o clave, si bien también hay versiones, en dibujos ya vistos, en los que se contempla la posibilidad de esta pieza-soporte, a modo de parteluz.

En **Arquitectura muestrario compuesta por dovelas sin cocer, cocidas y un ladrillo de fábrica** [5.28] a parte de esta misma estructura, podemos ver, al fondo, un grupo de cinco dovelas, de las pequeñas, ya cocidas, formando un arco. Se puede comprobar que pese a que la semicircunferencia se dividió en seis partes, de treinta grados, se puede





Img. 5. 33  
1999 07 08. Reloj solar con forma de cubo, tinta s/papel amarillo. 12 x12.



Detalle de [5.33]

Reloj solar con forma de cubo.

formar un arco de medio punto con solo cinco dovelas, sustituyendo una de ellas por espacios supuestamente rellenos de mortero, respetando la existencia de una clave central.

En **Arquitectura muestrario compuesta por diferentes modelos de dovelas** también podemos ver una composición en la que aparecen dovelas de diversos tipos, tamaños, pastas y acabados diferentes, unas cocidas y otras sin cocer. Visualmente es un resumen de las actividades que protagonizan este periodo que acabamos de describir.

### PEQUEÑOS BOSQUEJOS EN PAPEL AMARILLO.

Mientras que realizaba estas series de dovelas fui realizando de forma paralela una serie de dibujos muy pequeños sobre unos retales de papel amarillo. Algunos ya los hemos mencionado, ya que van al unísono con las actividades de trabajo del barro que acabamos de mencionar. Pero otros son ideas sueltas que hay que tratar por separado. En algunos casos, porque son ideas nuevas, incluso marginales y sin transcendencia; y en otros casos, porque incorporan ideas que se podrían relacionar con aspectos del proyecto menos inmediatos, es decir, que se tratan con más profundidad en otros capítulos.

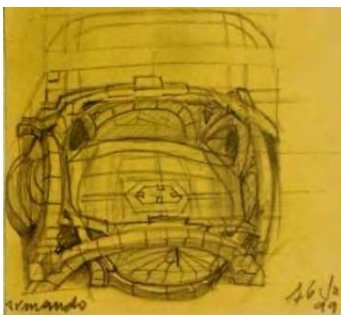
En el primero de ellos **Estructura para cimentación, [5.30]** se presenta una estructura, supuestamente de hormigón, que podría servir de base al monumento. Es una simplificación de otro dibujo que vimos anteriormente, al inicio de este capítulo. Básicamente, se trata de una estructura rectangular dividida internamente en cuatro partes mediante dos muretes por los que discurrirían los canalillos centrales de la Cámara del Tiempo. Toda la estructura sería en sí una vasija estanca, capaz de almacenar agua, a modo de aljibe. Los muros principales de la construcción final se apoyarían sobre los cuatro gruesos muros que componen el perímetro de la base.

En el siguiente dibujo **Estructura en alzado [5.31]** podemos observar una vista de la supuesta estructura del alzado, también muy simplificada con respecto a otros dibujos vistos con anterioridad. En ella se plantea la división de la superficie de los frontales en diversos módulos de formas geométricas sencillas: rectángulos, triángulos...

En el boceto titulado **Estructura para un muro y sistema de bloques-módulos [5.32]** se insiste en otro de los temas planteados con anterioridad con-



Img. 5. 34  
1999 07. Planta con dovelas.  
Lápiz s/papel amarillo. 12 x12.



Img. 5. 35  
1999 07 16. Castillete con do-  
velas Lápiz s/ papel amarillo.  
12 x12.

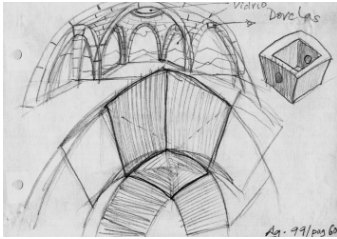
sistente en la utilización de varios modelos de bloques modulares, con unas proporciones concretas. Unas proporciones que permitieran poner bloques iguales en diferentes posiciones sucesivas: planos (A), de canto (B) o en vertical, de forma que con pocos modelos (1, 2, 3...) se pudieran realizar diferentes combinaciones con las que modular las formas y grosores de los muros y otros elementos constructivos. Sólo es un boceto, en el que se insiste en una idea, por eso no se aportan medidas.

### **Reloj solar con forma de cubo, [5.33] y detalle.**

Tras la lectura del libro sobre la construcción de relojes solares ya mencionado<sup>40</sup>, fueron varios los apuntes que realicé sobre este tema, que se incluyen en distintos capítulos, siguiendo un criterio cronológico. Este dibujo supone un resumen de los elementos fundamentales que puede tener un reloj de sol de orientación sur, estándar, tanto de plano horizontal (cara superior del cubo) como de plano vertical, (cara vertical izquierda). En ambos casos aparece un gnomon de tipo varilla, que debe estar correctamente orientado, apuntando hacia la estrella polar. En ambos casos también se indican las marcas para la medición horaria, que son aquellas líneas rectas que parten radialmente de la base del gnomon, formando un abanico. La sombra de la varilla será coincidente con estas líneas a lo largo del día. Las líneas de los extremos del abanico se corresponden con las 6 horas solares, coincidentes o próximas, según la época del año, con las horas del alba y el ocaso. La línea del centro, por su parte, será coincidente con la sombra del gnomon, a las 12 horas (solares) del mediodía.

También, en ambas versiones, se encuentran las líneas del calendario. Éstas son aquellas curvas, excepto la equinoccial que es recta, que cortan transversalmente a las anteriores, siendo perpendiculares a las líneas horarias de las 12 horas, en ambos casos. Estas líneas marcarán el recorrido del extremo de la sombra del gnomon a lo largo del año. Cada día el punto extremo de la sombra recorrerá una línea diferente, formando a lo largo del año una franja de líneas paralelas entre sí, siendo las que limitan la franja aquellas que se corresponden con los días de los solsticios de verano e invierno, en los que el sol está más alto o más bajo, respectivamente, respecto del horizonte. En cada versión del reloj,

<sup>40</sup> PAVANELLO, Gian Carlo y TRINCHERO, Aldo. *Relojes de sol: historia, funcionamiento y construcción*. Ed. De Vecchi. Barcelona 1998.



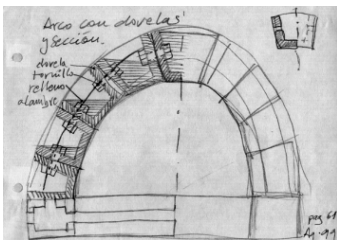
Img. 5. 36  
1999 08 00. Pág. 60. Cuaderno del sofá. Dibujo a lápiz. 21 x 15,5.

vertical u horizontal, funcionan de manera inversa, ya que las sombras se acortan sobre el plano horizontal y se alargan sobre el plano vertical, cuando el sol está alto; y viceversa, cuando el sol está bajo.

En la versión horizontal del reloj, cuando el sol está más alto, durante el *solsticio de verano*, la línea de sombra que dibuja el extremo del gnomon a lo largo del día se mantiene próxima a la base del mismo. Por el contrario, cuando el sol está más bajo, durante el *solsticio de invierno*, la línea de sombra queda más lejos de la base del gnomon. Por eso está indicado en el dibujo el “*solsticio de invierno*” junto a la línea más alejada de las que forman el calendario del reloj horizontal, aprovechando el espacio de la cara derecha del cubo en su zona superior derecha.

En la versión vertical del reloj, al contrario, ocurre que cuando el sol está más bajo, la sombra discurre más próxima a la base del gnomon, mientras que cuando el sol está más alto, durante el día del *solsticio de verano*, la sombra se aleja del mismo, hacia abajo. Por eso, en el dibujo, junto a la línea de calendario del reloj vertical más alejada del gnomon, aparece indicado el “*solsticio de verano*” aprovechando igualmente el espacio libre de la cara lateral derecha del cubo por su zona inferior izquierda.

Una vez que la línea de sombra llega a alguno de sus límites, en alguno de los dos *solsticios*, retrocede en dirección opuesta hacia al centro de la franja (es lo que vienen a indicar las dos flechas curvas junto a las indicaciones de los solsticios) para continuar después hasta el otro *solsticio*. A lo largo de un año, por lo tanto, las líneas de sombra hacen un recorrido de ida durante seis meses y otro de vuelta durante otros seis, de forma que pasan dos veces por cada una de las líneas de calendario. Algo parecido a lo que ocurre en un reloj de esfera convencional, en el que al cabo de 24 horas la manecilla horaria da dos vueltas completas, pasando dos veces por cada hora. La diferencia es que en este caso no cambia de sentido.



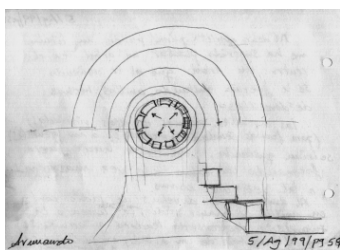
Img. 5. 37  
1999 08 00. Pág. 61. Cuaderno del sofá. Dibujo a tinta roja 21 x 15,5.

Entre las líneas extremas de los dos *solsticios* hay una línea intermedia que se corresponde con los *equinoccios*, en los que la circunferencia que aparentemente recorre el sol se sitúa sobre un plano perpendicular al gnomon dos veces al año. La sombra del extremo de éste recorrerá esta línea durante estos dos días del año, los *equinoccios*. Se podrían marcar otras líneas indicadoras de cada intervalo de tiempo (mes, quincena, semana, etc.) tal y como



viene indicado en el dibujo.

Otro detalle que aparece en el esbozo es la *lemniscata* o la representación gráfica de la ecuación de corrección del tiempo, que aparece en muchos relojes solares. Es esa curva que parece un 8, es uno de los recursos para corregir la diferencia entre el *tiempo medio* y el *tiempo verdadero*. En el *tiempo verdadero* los días no tienen todos la misma duración debido a diferentes factores, como por ejemplo los años bisiestos. Mediante el *tiempo medio* se establecen unas convenciones para que los días tengan la misma duración media, de forma que la medición del tiempo sea más práctica y le sirva al ser humano para organizar su vida.<sup>41</sup>



Img. 5. 38  
1999 08 05. Pág. 58. Cuaderno del sofá. Lápiz/papel. 21 x 15,5.

El dibujo **Planta con dovelas [5.34]** viene a representar el pavimento de una supuesta versión de la Cámara del Tiempo. Las piezas que componen este suelo son dovelas, en su mayor parte, de forma que se pueden modular formando un dibujo en el que la curva es la principal protagonista. El diseño gráfico está compuesto básicamente de tres líneas sinuosas y cerradas. La primera forma un cuadrado de caras curvas, que configuran unos bucles en las cuatro esquinas. Las zonas sombreadas en éstas se corresponderían con las puertas de entrada; la segunda está formada por los contornos enlazados de dos fuentes-piletas, de las cuatro que hay, opuestas entre sí (arriba y abajo del dibujo); y la tercera por los contornos igualmente enlazados de las otras dos fuentes-piletas (a izquierda y derecha).

Lo que viene a señalar este apunte es que las dovelas no solo pueden servir para diseñar arcos en el sentido vertical habitual, sino para dibujar literalmente con ellas sobre una superficie, que en cualquier momento puede saltar, o no, a la tercera dimensión. En el plano del suelo, por ejemplo, al liberar a las dovelas de su función constructiva tradicional, es decir, mantener arcos erguidos, se pueden utilizar para realizar diseños mediante el empleo de curvas, todo lo caprichosas que se quiera. La dovela en sí no es más que un pequeño segmento de una línea, cuya curvatura puede modularse a voluntad.

El boceto **Castillete con dovelas [5.35]** es, por una parte, una versión tridimensional del dibujo anterior y, por otra, una variación sobre la idea básica de la Cámara del Tiempo expuesta con anterioridad. En esta versión, se mantienen algunos ele-

<sup>41</sup> "Para remediar la variabilidad del día solar verdadero y ganar precisión y constancia en la vida civil moderna, se ha ideado un Sol 'convencional' denominado Sol medio, que gira con movimiento constante, recorriendo el ecuador celeste (en lugar de la elíptica)." *Relojes de sol: historia, funcionamiento y construcción*. Opus cit. P 90.

mentos plásticos de aquella como la fuentecilla central, los trampantojos de los muros, las piletas, las entradas en las esquinas etc., pero se apuesta por un concepto más abierto. Se acerca más a la idea de patio o plaza que a la de estancia o cámara: es más extensa en superficie, tiene los muros más bajos, en proporción, y no tiene cubierta alguna. La idea del reloj solar se integra en una de las cuatro fachadas (abajo en el dibujo) ocupando toda la zona bajo el gran arco principal, e invadiendo, incluso, la pileta en la que las líneas horarias penetran hasta sumergirse bajo el agua.

El dibujo tiene relación con la pieza de barro denominada *El Castillete*, realizado por estas mismas fechas, y del que hablaremos algunas líneas más adelante, tras un par de dibujos más. El siguiente dibujo, volviendo de nuevo al **Cuaderno del sofá, pág. 60 [5.36]** plantea nuevamente la forma hueca de las dovelas (a la derecha de la imagen) con perforaciones para ensamblar las distintas piezas entre sí, bien mediante tornillos y tuercas en cada unión, o bien mediante nervaduras continuas de alambre, por ejemplo, que atraviesan varias piezas a la vez, incluso arcos enteros. Más adelante veremos las maquetas que ponen en práctica estas ideas. Otra cuestión que se plantea es la forma de la *dovela-clave* que se origina como consecuencia de la intersección de los dos arcos que forman cada una de las puertas. Estas dovelas deben tener una doble curvatura como se puede percibir en el dibujo (centro de la imagen), de forma que se adapten a los dos arcos que se cruzan.

Este otro dibujo del mismo cuaderno, **pág. 61 [5.37]** es una sección longitudinal de un arco que muestra la forma de ensamblar las dovelas mediante tornillos o alambres, que atraviesan las piezas a través de las perforaciones. También plantea la forma de rellenar los huecos interiores, una vez ensambladas las piezas, dejando una zona plana y horizontal en el interior de cada una, de manera que en conjunto formen una escalera por la que puedan transitar las personas. Este relleno podría ser, por ejemplo, de hormigón.

Este otro dibujo de la **pág. 58 del Cuaderno del sofá [5.38]**, representa una idea de utilización de estructuras realizadas con dovelas, como mobiliario urbano en espacios ajardinados. Se trata de rodear el tronco de un árbol, de una serie de estructuras circulares concéntricas formadas por dovelas. Estas se pueden disponer en un solo plano, a ras del suelo, por encima o por debajo del mismo; o bien o a distintas alturas, como se muestra en el dibujo, formando un tronco de cono escalonado. Las flechas en sentido radial que pueden verse en la planta, indican la tendencia a la expansión de la estructura, teniendo en cuenta que el árbol es una forma viva en crecimiento. Las piezas podrían ir sueltas y el propio tronco las empujaría al ir engordando, haciéndolas expandirse lentamente y sin oponer demasiada resistencia. Esto sin perjuicio de que la mano humana fuera reformando de tiempo en tiempo la estructura para adecuar el perímetro de ésta al grosor del tronco, añadiendo o intercambiando nuevas piezas cuando fuere necesario. En cuanto al tamaño de cada módulo, es muy flexible, ya que podría ser desde *dovelillas* pequeñas como las construidas en el estudio, hasta grandes piezas. En este último caso, el propio peso de las mismas permitiría su uso en parques públicos sin demasiado riesgo de hurto o mal uso de las mismas, por movimientos no deseados. En este último supuesto, de grandes piezas, y suponiendo igualmente una estructura tronco-cónica como la del dibujo, las hiladas de dovelas formarían grandes peldaños, a modo de gradas, útiles para sentarse. Árbol y base formarían así un lugar atractivo para reunirse personas y sentarse a la sombra.

## EL CASTILLETE



Img. 5. 39

1999 07. *El Castillete, vista cenital con luz solar sobre fachada principal.*

### **Nacido entre dovelas.**

A finales del curso 98/99 cuando estaba plenamente enfrascado en la elaboración de dovelas de barro, con el estudio lleno de cubos de diferentes arcillas, en distintos estados, surgió una tarde la figura que denominé después *El Castillete*.

Está hecha con arcilla amarillenta de las canteras de *Pilatos*, que en el momento de la elaboración de la pieza ni siquiera estaba convenientemente amasada. Surgió de pronto, de una forma muy espontánea, siendo realizada prácticamente en una sola tarde de forma rápida e instintiva, en plan boceto. Por eso su factura es un poco chapucera, pese a lo cual le tengo bastante aprecio. Los bocetos que vimos anteriormente en papel fueron hechos en las mismas fechas que la figura de barro. En la pieza se integran ideas que han sido planteadas con anterioridad de forma independiente y que han ido apareciendo en los diferentes dibujos hasta ahora presentados.

### **La planta**

Ver *El Castillete, vista cenital con luz solar sobre fachada principal* [5.39].

La planta es cuadrada y en su interior se integra un dibujo similar al que comentábamos líneas atrás [5.34] *Planta con dovelas*. Las líneas del perímetro exterior del cuadrado y los ejes principales, coincidentes con los canalillos centrales, son líneas rectas. El resto de líneas que componen el diseño del pavimento, insertas en el suelo, son en su mayor parte curvas. Las que marcan la intersección del plano horizontal del suelo con la cara interior de las fachadas, ponen de manifiesto el *alabeamiento* interior de los cuatro muros. Esto es consecuencia de los arcos interiores de las cuatro entradas, que forman una doble cruceta en las esquinas, ver la foto [5.40].



Img. 5. 40  
1999 07. El Castillete, vista cenital, detalle de las esquinas.

Esta idea ya aparecía en algunos de los dibujos del primer capítulo; y servía para transformar el cuadrilátero de la base en un dodecágono, al añadir dos lados más en cada una de las cuatro esquinas, por la parte superior de la estructura. El arco que se forma bajo la intersección de estos dos planos verticales, comunica el interior del patio con un pequeño vestíbulo en cada esquina que, a su vez, comunica con el exterior con un arco en cada una de las fachadas. Este pequeño espacio intermedio que se forma en cada esquina, está abierto por la parte superior, a través de tres vanos, que son consecuencia del cruce de planos que se forma.

### Arcos del perímetro

Son ocho las entradas al recinto, dos por esquina, las cuales dan paso a cuatro vestíbulos que, a su vez, dan paso al patio interior. Ver fotos de **vistas en diagonal y detalle de arco interior [5.41] a [5.44]**.

Estos doce arcos son todos apuntados, algunos con alguna peculiaridad que comentaremos después. Por el contrario, los arcos ciegos, que ocupan el centro de las fachadas formando trampantojos, tanto en el interior como en el exterior, son redondeados, oscilando entre los de *medio punto* y los *carpaneles* muy abiertos. Veamos con más detalle cada uno de los alzados. **Muro sur o principal [5.44]**

Consideraremos principal al alzado que presenta un óculo redondo en el centro de la fachada coronado por el gnomon o varilla que proyecta su sombra sobre las líneas de medida de un reloj solar. Este gnomon está realizado mediante un alambre o palillo afilado extraíble insertado en un agujerito hecho en el barro con ese propósito. Cuando estaba modelando pensé que un gnomon de barro no duraría mucho sin romperse, así que preferí realizar el agujerito para insertar después un vástago de material más resistente. Del arranque del gnomon parten una serie de líneas rectas divergentes, que se extienden por toda la fachada. Representan las divisiones horarias del hipotético reloj solar. Un arco de medio punto grabado en la superficie de la fachada, enmarca esta zona del óculo central. Y un amplio arco carpanel siluetea el conjunto de la fachada, con excepción de la cresta de la misma, escalonada, que queda por encima de este arco.

A través del óculo, en las horas centrales del día, puede entrar la luz solar al interior del patio, proyectando en el suelo del mismo la sombra del gnomon. Ver la **visita cenital con luz solar [5.45]**. Las marcas que hay en el suelo, que convergen hacia el gnomon a través de la fachada interior, representan también las marcas horarias. La sombra del gnomon sobre ellas indicaría la hora. Ciertamente la porción de estas líneas que discurre sobre la cara interna de la fachada, no por el suelo, siempre estarán en la sombra por lo que en principio no tienen ningún sentido práctico relacionado con la lectura de la hora, **[5.46]**.

. Sin embargo, conectan visualmente las porciones de líneas del suelo, que si recibirían los rayos solares -y podrían marcar la hora- con el centro del reloj; esto es: *el óculo y el gnomon*. Por otra parte, el muro es un cuerpo tridimensional con un grosor determinado; por lo tanto, cuando las líneas llegan al óculo y lo atraviesan, buscando el exterior, pasan por una zona del canto del muro, que si es susceptible de recibir la luz solar y la sombra del gnomon. (Ver la misma foto).



Img. 5. 41  
1999 07. El Castillete, vista en diagonal posterior izquierda



Img. 5. 42  
1999 07. El Castillete, vista en diagonal anterior derecha, arcilla local.



Img. 5. 43  
1999 07. El Castillete, vista interior, detalle de un arco.



Img. 5. 44  
1999 07. El Castillete, vista en picado de la fachada principal, sur.

En resumen, la fachada principal es un doble reloj de sol, *vertical-exterior* y *horizontal-interior*, que conecta el exterior del recinto con el interior a través de un óculo que por su propia forma y utilidad se convierte en un símbolo solar. Podemos recordar las referencias histórico-culturales que tiene este tema como, por ejemplo, el antiguo Egipto o la cultura Maya, entre otras. Ver [12.50] a [12.56].

Por el interior, este muro sur también tiene un arco de medio punto, ciego, formado por dovelas dibujadas, que estructura la zona central, protagonizada por el óculo y los rayos radiales. A ambos lados de la fachada interna se encuentran dos arcos apuntados de acceso al interior, también resaltados mediante dovelas dibujadas. Unas bifurcaciones del muro sobresalen en relieve a ambos lados del arco central; y siendo su altura progresivamente menor conforme se alejan del centro, formando unas rampas curvas, dejan ver por detrás la cresta recortada en escalera de la parte superior. Entre el arco central, los laterales y las rampas superiores, quedan unas zonas trapezoidales que están dibujadas. [5.47]. En conjunto, se produce una vez más, una alternancia entre líneas curvas y rectas, así como entre volúmenes reales y fingidos.

### Muro posterior o norte

La fachada externa del muro norte muestra una evidente semejanza con la principal [5.48] y [5.49]. En su centro aparece un óculo similar al de aquella, pero ciego. Esta fachada externa, cuando estuviera orientada al norte, estaría casi siempre en sombra. Tan solo recibiría la luz solar rasante en nuestras latitudes, a las primeras horas de la mañana y últimas de la tarde, de los meses cercanos al verano. Si la fachada principal era solar y, por tanto, diurna, por oposición, podemos asociar esta otra fachada con la luna y con la noche. Por *semejanza*, por lo tanto, tiene un *óculo*, pero por *oposición*, éste es *ciego*.

La fachada se estructura, al igual que las demás, mediante un arco ciego central de medio punto, más o menos, que forma un trampantojo; y dos arcos laterales reales, es decir, transitables, que son apuntados. El arco central ya no aparece ocupado por líneas solares como en la otra fachada descrita, sino que se abre hacia el interior mediante el recurso de la perspectiva cónica central, creando un espacio arquitectónico virtual cóncavo, que daría paso, supuestamente, al espacio real del patio. Los arcos laterales reales, están resaltados también con las incisivas llagas entre los hipoté-

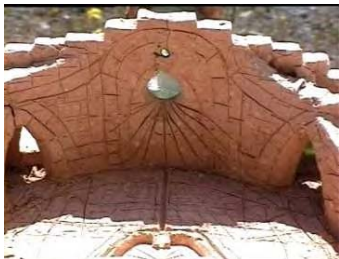




Img. 5. 45  
1999 07. El Castillete, vista cenital, con luz solar atravesando el óculo y fuente central.



Img. 5. 46  
1999 07. El Castillete, vista interior, detalle del óculo solar y un arco.



Img. 5. 47  
1999 07. El Castillete, vista interior con detalle del óculo solar.



Img. 5. 48  
1999 07. El Castillete, vista posterior.

ticos sillares, en forma de dovelas, al igual que los demás arcos, en las otras fachadas.

También hay un gran arco carpanel que engloba toda la fachada, con excepción de la línea quebrada y escalonada que forma la cresta.

La silueta superior de la fachada es similar a la de la fachada sur. Pero si en aquella, la parte central de la cresta escalonada, era la zona más elevada, en este caso, esta misma zona está rebajada formando un escalón cóncavo, una especie de hueco entre dos almenas. Esta diferencia se aprecia mejor en [5.50].

En la parte interior del muro se forma otro trampantojo, compuesto por un gran arco central. Ver la misma foto [5.50] **Vista de la fachada norte, por dentro**, En este caso, el arco no se abre a un espacio arquitectónico simulado mediante el uso de la perspectiva, sino que se abre directamente al paisaje natural, adquiriendo éste un gran protagonismo, teniendo en cuenta la gran superficie de muro que ocupa y el emplazamiento de ésta. Pueden distinguirse, de forma muy esquemática, unas laderas montañosas recortadas contra el cielo y un camino sinuoso que se pierde tras una curva hacia la izquierda.

Por lo demás, al igual que en el muro opuesto del patio: el interior, de perfiles curvos, se destaca en relieve sobre el reverso de la fachada, de líneas quebradas.. Obsérvese también que en los espacios que quedan entre los arcos laterales, el central y la cresta superior, quedan unos espacios, esta vez triangulares y curvilíneos, que están resaltados mediante las líneas grabadas.

### Muro oeste

La cara externa, **Vista exterior del muro oeste** [5.51] presenta una composición simétrica estructurada, como en los casos anteriores, mediante tres arcos: uno central ciego, y dos laterales, transitables. El arco central se abre virtualmente, mediante el uso de la perspectiva cónica frontal a una supuesta sala rectangular. Los cuatro lados de ésta están ocupados por cuatro arcos que, a su vez, dan paso a otros espacios abiertos, sugeridos sin demasiado detalle. En el centro de la sala aparece una especie de alberca rectangular.

La parte superior de esta sala virtual se intuye cubierta por una cúpula redonda, cuyo arranque puede verse sobre el arco que aparece frontalmente, al fondo. Los arcos laterales de esta sala se suponen también de medio punto, aunque en realidad su trazado literal, sobre la superficie plana, es apuntado. La curvatura de estos últimos parece querer conectar con los arcos





Img. 5. 49  
1999 07. El Castillete, vista en  
picado posterior.



Img. 5. 50  
Vista interior de la fachada nor-  
te.



Img. 5. 51  
1999 07. El Castillete, exterior  
del muro oeste, (e interior del  
este).



Detalle de [5.51] interior del  
muro este.

apuntados, reales, que se abren en los flancos.

Por su parte, estos arcos reales que se encuentran en los laterales se diferencian de los de otras fachadas, en que tienen una especie de parteluz. Este no es más que el canto del muro interior que se bifurca de las fachadas contiguas.

En la cara interior de este muro oeste, ver [5.52] y su detalle, podemos encontrar la misma composición que en las otras caras interiores y solo algunas diferencias apreciables en el trampantojo central. Este da paso a una supuesta sala limitada por cuatro arcos, más altos y de arranques más delgados que en los casos anteriores, prácticamente lineales. Estos se abren al espacio natural exterior en el que se puede apreciar un paisaje llano y al fondo unas suaves colinas.

En este caso, el punto de vista parece más elevado que en los casos anteriores, ya que el paisaje que se ve parece estar en un plano más bajo. Tanto es así que las líneas verticales previas a los arranques de los arcos, supuestos pilares o columnas, no son paralelas entre sí, sino que parecen converger hacia un punto de fuga inferior.

### Muro este

En la fachada exterior [5.52] se vuelve a repetir de nuevo el esquema habitual de una composición simétrica formada por un arco central curvilíneo, en este caso, carpanel, y dos arcos laterales. Pero ahora estos arcos laterales, dibujados sobre el barro, no son exactamente apuntados, sino que se redondean a la altura de la clave, desplazada ésta lateralmente hacia el centro de la composición. Sobre esta clave, bajo el gran arco carpanel que inscribe toda la fachada y junto al arco central, queda una pequeña zona triangular, a cada lado.

A diferencia de otras fachadas, parte del efecto de trampantojo se extiende del arco central a los arcos laterales, quedando los accesos reales limitados a unas diminutas aberturas triangulares. El espacio que se abre dentro del tríptico de arcos está compuesto por una zona llana, en primer plano, sobre la que descansan una serie de pies de arcos, a modo de arbotantes. También tiene una pequeña alberca rectangular. Al fondo se abre un espacio paisajístico llano y despejado con unas montañas muy lejanas en el horizonte. Por encima del gran arco carpanel discurre, como en los demás laterales, la cresta en forma de escalera que corona el muro.

**En la fachada interior del muro este** (ver detalle de [5.51] se repite de nuevo la composición del muro



Img. 5. 52  
1999 07. El Castillete, exterior  
del muro este (e interior del  
oeste).

interior oeste: el arco redondeado central da paso a una sala rectangular aparentemente abovedada. Pero en esta ocasión el paisaje se limita a su mínima expresión: esto es, a una simple línea de horizonte.

Otra de las diferencias de este muro con los demás es que los pequeños triángulos curvilíneos que se forman entre los arcos laterales y el del centro aparecen aquí horadados en relieve, en vez de simplemente trazados.

### La maqueta como parte de un conjunto mayor

No se extiende más allá la pieza, pero está claro que esa agua que mana de sus costados debe ir a algún sitio. Es fácil llegar a pensar, por lo tanto, en la continuidad del espacio arquitectónico, imaginando más canales, piletas o cualquier otro tipo de ingenios hidráulicos que se extienden indefinidamente, o bien que comuniquen directamente con el espacio natural. Y no debemos olvidar que en el contexto en que fue realizada la maqueta, fue entre formas modulares, pensadas para ser combinadas entre sí, como piezas de un puzle. La *maqueta*, por tanto, aunque tiene una evidente autonomía en sí misma, también parece pedir estar integrada en un conjunto de mayor envergadura. Ya hemos mencionado cómo, animado por la abundancia cada vez mayor de piezas en el estudio, más o menos terminadas, me aficioné a realizar montajes arquitectónicos en miniatura, de carácter efímero, de los que dejé constancia mediante la fotografía.



Img. 5. 53  
1999 07. El Castillete, vista en picado oblicuo desde el este. Efecto de la luz.

Estos montajes se intensificaron durante los últimos días del mes de julio, ya que mi compañero de estudio y yo teníamos previsto mudarnos a la nave municipal en agosto, haciendo coincidir la mudanza con el final de curso, habiendo dejado el mes

de julio para los preparativos. Y entre estos preparativos, aparte de terminar piezas y cocerlas y empaquetar enseres y materiales estaban previstas unas series fotográficas del trabajo realizado para documentarlo antes de entrar en la nueva fase que, sin duda, supondría el cambio de espacio, de un piso a una nave gigantesca.

Pero antes de ver los montajes *urbanísticos* en miniatura instalados en el estudio, echemos una mirada hacia atrás para comparar la maqueta comentada con la construcción realizada en la playa hace dos años [4.1]. Véase el paralelismo entre una y otra: la planta cuadrada, forma apuntada de los arcos o la forma escalonada del muro. Entre una y otra idea se puede uno hacer una idea de las características que podía tener esta variante del proyecto: una sencilla placita de muros rectos, sin demasiadas complicaciones técnicas y, por tanto, más verosímil. Más creíble en comparación con la otra pieza: *La Cámara del Tiempo*, e incluso, mejorando el aspecto de acabado, más interesante.

### CONSTRUCCIONES DOVÉLICAS ANTES DEL TRASLADO

A continuación se insertan algunas de las fotografías resultantes de las sesiones previas al abandono del estudio, realizadas en julio de 1999, tal y como hemos comentado. Para ello extendí un cartón ondulado sobre un rincón del taller cercano a la ventana con objeto de aprovechar al máximo la iluminación natural.



Img. 5. 54

1999 07 Construcción dovélica efímera, primer plano. Arquitectura muestrario.

Enseguida comprobé que la cantidad y forma de las dovelas que tenía disponibles no me permitía todavía realizar una construcción completa y homogénea como las que aparecen en algunos dibujos. Sin embargo, comprobé que las posibilidades para componer formas libres, extrañas y disparatadas eran infinitas.

Sobre la base de cartón fui disponiendo distintas construcciones realizadas con piezas ensambladas o simplemente superpuestas. Al principio traté de construir arcos mediante series de dovelas más o menos similares, ensartadas con alambre, pero dada la variedad de formas que tenía, los arcos que pude hacer no eran

homogéneos, sino compuestos de piezas diferentes: unas ahuecadas por la parte frontal, otras por arriba, otras macizas, otras con decoraciones en relieve etc.



Img. 5. 55  
1999 07 Construcción dovélica,  
efímera, primer plano frontal  
Arquitectura muestrario.



Img. 5. 56  
1999 07. Construcción dovélica,  
efímera, plano medio  
picado.

También la combinación de dovelas de igual o distinto radio, escogidas según determinados criterios, dió lugar a arcos de curvatura constante o variable, según el caso.

Una vez que tuve varios arcos ensamblados, traté de combinarlos de una forma más o menos intuitiva. Para darles estabilidad hice composiciones como, apoyando arcos más grandes sobre otros más pequeños y superponiendo así dos, tres, cuatro capas.., atravesando otros en sentido transversal, etc..

Así fui añadiendo más y más piezas, cambiándolas de sitio y, en definitiva, jugando a la arquitectura como cuando era un niño y jugaba con aquellas piezas de madera de colores.

En el montaje que aparece en las fotos, en concreto, puede verse, incluso, *El Castillete*, que aparece integrado en un entorno aparentemente arqueológico de restos arquitectónicos en miniatura.

También podemos ver las piezas que rodeaban a la escultura de la Cámara del Tiempo, sobre las que se vertió después barbotina para imitar la textura de la tierra craquelada.

De todas las fotos realizadas se han seleccionado solo estas muestras que aparecen al margen, así como las que hemos visto anteriormente como *dovelarios*, o la que abre el capítulo [5.1], en la que incluso podemos ver el molde que se utilizó para hacer la primera generación de dovelas.

Tras empaquetar todo el material, durante los últimos días de julio de 1999, se produjo el desalojo del denominado “*Estudio de la la piscina*”, por dar sus balcones y ventanas del primer piso, justo encima de la piscina de la urbanización en la que estaba ubicado: *Urbanización La Purísima*, justo al lado de mi casa. Se llevó a cabo entonces el traslado a “*La nave municipal*”, propiedad del Ayuntamiento de Archidona, de la que ya hemos hablado, y en la que se abre un nuevo periodo que analizaremos en el próximo capítulo.





## CAPITULO 6

### DE LA CÁMARA DEL TIEMPO Y EL JARDÍN ROMÁNTICO, AL CURSO DE FUNDICIÓN

1999-09 a 2000-07

*Aún hoy, en el otoño de aquel patio, (...) tibio y discreto, resguardado y tranquilo, rodeado de jardines y claustros, (...) aun hoy se despierta de aquel sueño un sentimiento de añoranza.*

Santiago Rusiñol <sup>1</sup>



*Img.6. 1*

*Fotograma del video de animación realizado antes del desalojo de la nave. 2000-05.*

---

<sup>1</sup> Memoria poética de la Alhambra. Ed. José Carlos Rosales. Pág. 211.





## VERANO-OTOÑO DE 1999 EN LA NAVE MUNICIPAL



Img.6. 2

1999 07 Vista general de la nave municipal.



Img.6. 3

1999 09. La terracota con algunas grietas tras la mudanza, vista lateral.



Img.6. 4

1999 09 La terracota en fase de restauración y retoque final., vista lateral.

### Consecuencias del traslado

Al final del curso académico 1998 /99, tras utilizar todos los restos de barro de las distintas canteras que tenía repartidos por el estudio; de realizar las sesiones fotográficas de los *dovelarios*, que cierran el capítulo anterior; de repasar y guardar en carpetas todos los dibujos y bocetos; y de recoger todos los materiales y enseres, tanto mi compañero Luís Córdoba como yo, nos mudamos a la nave municipal, dejando nuestro estudio de la “Urbanización La Purísima.”

Las reformas prometidas por el Ayuntamiento no estaban terminadas del todo pero, al menos, sí habían instalado las bandas de material translucido en las cubiertas, que permitían el paso de la luz natural. Ver **1999 07, Vista general de la nave municipal, [6.2]**. Además, no había mejor momento para acometer la mudanza que al final de curso, ya de vacaciones y con buen tiempo. Para final del mes de julio ya habíamos trasladado todo, habíamos entregado la llave del piso que nos había servido de estudio durante varios años y nos disponíamos a instalarnos en aquella enorme nave de 300 metros cuadrados con techos de más de 5 metros de altura.

Capítulo aparte fue el traslado de la escultura *La Cámara del Tiempo*. Recordemos que dicha pieza que dimos, *en principio*, por terminada, estaba todavía sin cocer. No fue complicado su traslado, aunque el movimiento provocó algunas grietas. Ver foto **[6.2]**.

### Reparación de grietas, otra vez las ruinas

Las grietas, aunque fueron un accidente no deseado y bastante fastidioso, daban a la escultura un carácter más arquitectónico, haciéndola parecer una auténtica construcción en ruinas. Y ese aspecto de arquitectura en ruinas me recordaba a aquellos lugares del entorno de Archidona que fueron destino de tantos paseos; a aquellas otras tantas ruinas monumentales visitadas con anterioridad, como la Alhambra; a aquellas otras ruinas que pintaban los artistas románticos y viajeros del siglo XIX (ver imágenes del capítulo 12)... Así que en algún momento llegue a dudar sobre la conveniencia de reparar aquellas grietas, o dejarlas tal cual.

A pesar de estas reservas, finalmente, decidí reparar la escultura, ya que las grietas no solo afectaban a la superficie, sino que eran profundas. Además, la pieza parecía de todas formas una ruina antigua, debido a su forma orgánica o, dicho de otra forma, a su geometría poco rigurosa. Si mi intención hubiera sido sacar un



Img.6. 5

1999 09 La terracota en fase de restauración y retoque final, vista ¾.



Img.6. 6

1999 09 La terracota en fase de restauración y retoque final., interior con el escudo poligonal.



Img.6. 7

1999 09, La terracota en fase de restauración y retoque final, vista fachada 2, frontal.

molde para después hacer un vaciado en otro material, hubiera bastado con una reparación superficial, pero mi intención era cocer las piezas, por lo que las grietas deberían quedar perfectamente selladas.

Algunas de estas grietas afectaron a los tabiques frontales principales por lo que tuve que eliminar provisionalmente los esgrafiados. Esto puede apreciarse en las fotos anexas [6.3], [6.4], etc.

Esto ocurría en los días siguientes al traslado, en julio, tras organizar un poco los materiales en el nuevo espacio. Cuando empecé a reparar las grietas, lo que hice fue una reparación de urgencia, sin entrar a fondo en la terminación de la pieza. Pronto tenía que irme de vacaciones fuera del pueblo, y quería dejar las grietas selladas y la escultura bien regada y tapada para que aguantara los calores del verano en mi ausencia. Con el ajetreo del traslado y la premura de tiempo no me sentía con capacidad suficiente para concentrarme y entrar en profundidad en el acabado definitivo de la escultura. Esta quedó, por tanto, regada y tapada, y yo me fui en agosto de vacaciones.

#### La vuelta del verano de 1999

A la vuelta del verano, ya en septiembre de 1999, me puse de nuevo a trabajar. Había dejado las grietas más o menos reparadas antes de irme y solo faltaba un repaso general y el retoque definitivo de algunos detalles. Tras las primeras sesiones, me vi de nuevo inmerso en la escultura, después de un tiempo sin tocarla. [6.3] a [6.8].

Aparte de las grietas y de un repaso general, uno de los temas que trabajé en esta época fue el escudo central, que serviría para rematar el surtidor de agua que iría en el centro. A estas alturas estaba ya decidido que, aparte de ser una *maqueta-boceto* para una obra de mayor envergadura, la escultura, en cuanto obra terminada, tendría un surtidor de agua en el centro; es decir, sería una fuente. Y como tal, había que controlar aceptablemente el recorrido que haría el agua tras su salida. Era importante que los agujeros y canales que comunicaban el centro con las piletas de la parte exterior no estuvieran taponados. En las imágenes [6.9] y [6.10] se puede ver el escudo central y unos tubitos de plástico que atraviesan los agujeros mencionados, con objeto de mantenerlos abiertos durante el proceso de trabajo.

#### Aplicación de engobes

Una vez terminada la escultura, le di una pátina de engobe. Recordemos que el engobe es un producto



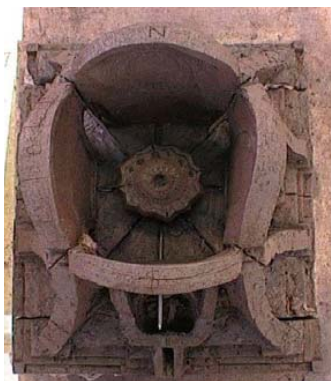
Img.6. 8

1999 09 La terracota en fase de restauración y retoque final, vista fachada 1, frontal.



Img.6. 9

1999 09 La terracota en fase de restauración y retoque final, detalle.



Img.6. 10

1999 09 La terracota con el escudo central en fase de restauración y retoque final, vista cenital.

compuesto básicamente por arcilla y otros componentes como pigmentos y fundentes. Se aplica sobre la arcilla húmeda, en estado de cuero, y se deja secar junto a ésta para ser cocida en una sola cocción. Es, por decirlo así, un esmalte mate para monococción.<sup>2</sup> El engobe era de color ocre amarillo, muy parecido al color de la arcilla de las canteras de *Pilatós*, de la que está hecho el *Castillete*. Siempre me pareció la pieza demasiado oscura. El producto me lo proporcionó el profesor Martínez Labrador, ya que los engobes de los que yo disponía eran para baja temperatura, por debajo de los 1000° C. Este, sin embargo, estaba preparado para aguantar al menos hasta los 1100° C. El gres del que estaba hecha la pieza era para 1250° C, así que pensé que tal vez cuando llegara el momento de cocer la pieza a alta temperatura el resultado sería incierto, pero a pesar de todo lo utilicé, ya que no tenía otra a mano. Lo que podría ocurrir es que el engobe se fundiera, quedando negro, pero en cualquier caso la pieza ya era de por sí oscura, no tenía, pues, nada que perder. Otra posibilidad, más grave, es que hirviera, formara burbujas, y éstas quedaran solidificadas sobre la pieza, creando una textura desagradable. Pero esto se podía evitar, probablemente, si la capa de engobe era lo suficientemente delgada como para que en caso de fusión, el líquido fuera absorbido por la propia pieza, ya de por sí porosa.

### Fotografías de la pieza terminada

Una vez que di por terminada definitivamente la escultura, ya en octubre, y antes de someterla a la cocción, realicé una serie de fotografías, unas antes y otras después de aplicar los engobes. Son las fotos que se incluyen al lado del texto de este capítulo. En ellas podemos ver el aspecto de la escultura terminada antes de que con la cocción se perdiera el color que aquí presenta. [6.11] a [6.20].

Aprovecharemos ahora, pues, para dar un repaso al aspecto formal de la escultura parte a parte, ya que aunque en lo esencial se mantiene lo ya comentado en el tercer capítulo<sup>3</sup>, hay algunas modificaciones realizadas durante este periodo de restauración.

Recordemos, en primer lugar, la dificultad de identificar cada fachada con una estación del año y con una orientación concreta del espacio, ya que esta idea primera de las cuatro estaciones representadas en las cuatro fachadas se desdibujó mientras modelaba la

<sup>2</sup> Normalmente los esmaltes se aplican sobre piezas ya cocidas (bizcochadas) previamente, y se vuelven a cocer.

<sup>3</sup> Titulado Modelado 2, ver las páginas 8 a 12.





Img.6. 11

1999 10. Terracota tras recibir una pátina de engobe, fachada 1.



Img.6. 12

1999 10 Terracota tras recibir una pátina de engobe, fachada 1, ligeramente picado.



Img.6. 13

1999 10 Terracota tras recibir una pátina de engobe, vista superior con detalle del surtidor.

pieza llegándose a aceptar cierta ambigüedad al respecto. Por este motivo, ya en el mencionado capítulo, tomamos la decisión de denominar a las fachadas como 1, 2, 3 y 4, adjudicándoles a cada una ciertas referencias a una u otra estación y orientación, pero no de una forma tajante y definitiva. Esta identificación definitiva de las distintas fachadas con las estaciones o puntos cardinales, quedaría relegada a la ubicación de la hipotética construcción, definitiva, en un espacio físico concreto y con unas características geográficas concretas: a la pendiente, a la existencia o no de agua, a la orientación del terreno, etc.

Con estas reservas, no obstante, veamos las distintas partes de la escultura.

### Fachada 1 [6.11] y [6.12]

Recordemos que esta fachada presentaba una elevación del canalillo central como para recibir por ella la entrada de agua. De este canalillo elevado, el agua entraría a una pileta contigua y de ésta, a su vez, por debajo del muro, al centro de la sala, para desde ahí, distribuirse por los demás laterales. Esto, claro está, suponiendo que la construcción fuera de verdad y estuviera anexa a una entrada de agua de, tal vez, un riachuelo. Ver también la *vista superior con detalle del surtidor*, [6.13]. Naturalmente que tratándose de una maqueta que se pretende convertir en objeto terminado, la entrada de agua se llevaría a cabo directamente desde el surtidor central, conectado a una red doméstica. Por eso se ve en la imagen un surtidor de latón, comprado en una ferretería, que atraviesa el escudo central. Esto con la suficiente holgura como para que siguiera siendo posible este acoplamiento tras la merma previsible del gres, tras su cocción.

### Fachada 3 [6.7] y [6.16]

El pie de la fachada opuesta a la 1, sigue pareciéndose a un parto. Una bolita que aparece dentro de una grieta del terreno simula la aparición de la cabeza del bebé. Pero ahora esta apariencia es más discreta y menos explícita que como estaba en un principio (ver capítulo 2). Este detalle formal compuesto por el binomio *grieta-bola*, queda ahora en el interior de una pileta. Si antes había dos rampas, como arbotantes que saltaban del muro y se hundían en el suelo, ahora éstas quedan enlazadas entre sí formando el borde frontal de esta pileta referida. Este tramo que forma el borde de la pila tiene forma curvilínea, y está, supuestamente, hecho mediante dovelas, ya que las yagas o juntas aparecen marcadas sobre el barro. Ahora, el



Img.6. 14

1999 10 Terracota tras recibir una pátina de engobe, fachada 2, lateral ligeramente picado.



Img.6. 15

1999 10. Terracota tras recibir una pátina de engobe, fachadas 1(izquierda) y 4 (derecha), vista oblicua y picado.



Img.6. 16

1999 10 Terracota tras recibir una pátina de engobe, fachada 2 y 3, vista oblicua.

agua que se supone que debería de brotar por la grieta del suelo, cual manantial, no circularía sin más obstáculos hacia fuera de la pieza, como antes; primero debe llenar la pileta hasta rebosar, para, a continuación, derramarse por su borde.

En cuanto al dibujo esgrafiado sobre la parte vertical de fachada, es un sencillo boceto que, si recuerda la forma orgánica de un cuerpo femenino, es de una forma muy sutil, prácticamente imperceptible, sobre todo para el observador no informado.

### Fachada 2. [6.14]

Pese a ser una de las fachadas más afectadas por las grietas, prácticamente no ha variado con respecto a cómo se quedó en el capítulo 2. El grabado del muro, de línea muy simple como los demás, representa un puente compuesto por un arco tripartito, a través del cual se pueden distinguir elementos vegetales, en primer plano, sobre un fondo de paisaje. Todo ello esgrafiado sobre la parte de muro que queda por encima de la pileta. Esta recibiría el agua, como hemos visto, de uno los canalillos del patio, a través de un surtidor situado en la parte baja y central de la pared, bajo un saliente con forma de teja que tampoco ha cambiado.

### Fachada 4. [6.15] [6.17]

El elemento iconográfico del león fue finalmente suprimido quedando una sencilla pileta, similar a la del lado opuesto, situada a los pies de la parte vertical del muro. Sobre éste se puede ver también un arco tripartito con tres ojos altos y estrechos, que dejan ver detrás un paisaje natural, insinuado simplemente mediante unos ligeros grafismos lineales. En la pileta aparece también el agujero surtidor que comunica con los canalillos interiores.

### Interior de las piezas

La parte interior de las cuatro piezas que componen la escultura no han variado apenas desde el segundo capítulo. Ahora, el dibujo resulta algo más visible debido al contraste entre el color claro del engobe y el color oscuro del barro de la estructura, recuperado al repasar las líneas con un punzón. En el dibujo de la fachada 2, por el interior [6.18] se puede ver un gran arco de medio punto, que ocupa toda la zona inferior de la pared y que parece dar paso a una sala rectangular, rodeada de arcos similares. Sobre ese gran arco, se puede ver una cúpula en la que, gracias a una perspectiva muy forzada, es visible todo el perímetro interior circular, abierto en el centro por un gran óculo cenital. Las pare-





Img.6. 17

1999 10 Terracota tras recibir una pátina de engobe, piezas 1 y 4 separadas desde el exterior.



Img.6. 18

1999 10 Terracota tras recibir una pátina de engobe, pieza de la fachada 2 vista desde dentro.



Img.6. 19

1999 10 Terracota tras recibir una pátina de engobe. dos de las piezas 1 y 4 desde el interior.

des laterales de esta supuesta cúpula están resaltadas mediante una serie de líneas radiales que aportan textura y profundidad a la superficie que ocupan, haciéndola contrastar con el espacio vacío circular que se supone que es el cielo. Estas líneas de resalte de las superficies son necesarias para distinguir figura y fondo al no existir claroscuro ni contraste de color entre los elementos plásticos que concurren.

En las demás fachadas el dibujo es muy similar, sencillo y esquemático, como se puede ver en las fotos [6.19] y [6.20]. En estas tres fachadas interiores, hay también un gran arco que ocupa la parte baja de cada una; y sobre cada arco una aparente bóveda esférica. Pero ahora, el óculo que corona a cada una de las bóvedas, no es visible en su totalidad, como en la fachada interior 2, sino solo la zona que queda enfrente del espectador. Por eso el trozo de cielo que queda visible, a través cada uno de los tres óculos, tiene forma de huso, en vez de circular.

En todos estos arcos y tramos de arcos, son visibles las juntas de las dovelas, que se supone que podrían ser, en la obra definitiva, piezas independientes, encajadas entre sí. Tal vez formando dos tabiques, uno interior y otro exterior, dejando entre ellos una estrecha zona hueca, como aparecía en uno de los dibujos del capítulo 2, [2.31].

También, al ver las piezas de la escultura por separado, se distinguen mejor, por contraste de color, las partes que quedarán visibles en el exterior, de aquellas que forman parte de la estructura interna, como es el caso de toda la zona inferior, ocupada por ese espacio subterráneo y laberíntico.

En la foto [6.20] (*Terracota tras recibir una pátina de engobe, piezas 1, 3 y 4 desde el interior*) y [6.21], de la pieza ya cocida se puede ver junto a tres de los cuatro módulos de la escultura -habiéndose retirado uno para que se pueda ver el interior- la pieza que constituirá el escudo del centro. Se puede apreciar cómo encaja éste entre los cuatro módulos, bajo la superficie del patio. También se puede distinguir cómo el surtidor de latón atraviesa el escudo, tal y como se había previsto. La forma de encajar el escudo puede apreciarse mejor en la foto [6.21] (*Pruebas con agua tras la cocción, piezas 1, 3, 4, mostrando el interior*).

### INESPERADA EXPULSIÓN DE LA NAVE

El día 7 de octubre de 1999, estando yo en la nave trabajando, recibí una visita de la policía municipal, que venía a darme una carta de notificación de parte del Ayuntamiento. En ésta se nos conminaba a dejar libre



Img.6. 20

1999 10 Terracota tras recibir una pátina de engobe, piezas 1, 3 y 4 desde el interior.



Img.6. 21

2000 05. Pruebas con agua tras la cocción, piezas 1, 3, 4, mostrando el interior.



Img.6. 22

2000 05. Pruebas con agua tras la cocción.

la nave municipal a la mayor brevedad posible. Se justificaba esta decisión municipal en una serie de razones a las que yo me opuse mediante un escrito que envié al señor alcalde a los pocos días de la notificación. En dicho escrito se aportan más detalles sobre la problemática de aquella situación<sup>4</sup>.

Tras mandar el escrito y hablar con la concejala de cultura, que me acompañó a la nave para ver las maquetas y estudios que tenía hechos, me mantuve algunos días con la esperanza de que el Consistorio reconsiderara su decisión. Pero nunca hubo una contestación.

### **Sobre la carta que dirigí al Ayuntamiento.**

En este escrito que dirigí al Ayuntamiento, aparte de oponerme a las razones que esgrimían para echarnos, y de solicitar una reconsideración de esa postura, lo que hice fue revelar información sobre mi proyecto de la Cámara del Tiempo, que hasta entonces había permanecido en la intimidad.

Recordemos que, como ya se indicó en capítulos anteriores, la idea de realizar un proyecto de carácter público no era conocida por ningún miembro del Ayuntamiento. Ya insinué que me aterraba la idea de crear expectativas que pudieran convertirse en la *comidilla* del pueblo, o en presiones de algún tipo (inesperadas visitas, prisas...) por parte de personas relacionadas con el Consistorio. Mi intención era madurar al máximo el proyecto, discretamente, antes de hacerlo público y proponérselo al Municipio mediante una buena presentación y con los detalles ya estudiados y resueltos, en la medida de lo posible.

Ante la nueva situación, sin embargo, sí me pareció oportuno adelantar información sobre el estado del proyecto. De esa forma podría combatir esa imagen de aparente *dejadez*, por nuestra parte, que esgrimían ciertos cargos municipales, con relación a nuestras actividades artísticas en el contexto del uso de la nave. Justificaban así su propuesta de rescisión del acuerdo de colaboración, suscrito tiempo atrás.

Teniendo en cuenta la poca predisposición que observé en el señor alcalde a mantener una colaboración distendida, no me pareció oportuno insistir en la idea de un proyecto de gran tamaño, que estaba todavía en estudio. Me pareció algo más viable que el Ayuntamiento constatarla la existencia de obras ya terminadas y dispuestas para ser cedidas de inmediato y, si acaso, valorara la idea de fundir la pequeña maqueta, como

<sup>4</sup> El fondo del problema fue una animadversión personal del señor alcalde con uno de los miembros del grupo, que no era yo, cuyos detalles no vienen al caso.



Img.6. 23  
2000 05. Pruebas con agua tras la cocción.



Img.6. 24  
2000 05. Pruebas con agua tras la cocción. Tres de los cuatro módulos Vista del surtidor central de bronce, conectado a una manguera a través de un escudo de terracota.



Img.6. 25  
2000 05. Pruebas tras la cocción. La terracota sobre un pedestal simulado mediante bloques.

fuente, pagando tan solo los gastos de fundición.

### Otoño e invierno de 1999

El otoño fue transcurriendo sin respuesta del Consistorio. La cuestión se iba viendo clara: el acuerdo de colaboración se había ido al traste, y con él, la posibilidad de realizar la obra de grandes dimensiones que había previsto. No tenía ni estudio para realizarla, ni emplazamiento para instalarla.

Don Jesús Martínez, que es el que siempre había representado al grupo ante el Ayuntamiento, ya había manifestado su decisión de no desalojar la nave, e ir a juicio. Esto evitó la premura de tener que llevarse los materiales precipitadamente, sin tener otro sitio alternativo, pues daba igual que la nave estuviera ocupada por materiales de una o de varias personas. Otra cosa es que los demás tuviéramos ganas de pleitos y, desde luego, que nos sintiéramos cómodos para trabajar allí. Desde el punto de vista psicológico, a mí no me apetecía ir a trabajar a un sitio en calidad de *okupa*. Por otra parte, las condiciones de habitabilidad eran todavía precarias y la situación no estaba como para ponerse a realizar las mejoras que había previstas, empezando por la instalación de estufas para combatir las gélidas temperaturas invernales de Archidona.

Así las cosas, a lo largo del otoño-invierno, varios componentes del grupo (Luís Córdoba, Jesús Conde y yo) estuvimos buscando un nuevo local para instalarnos. Entretanto, me llevé los materiales más personales a mi casa y en la nave dejé solamente, y de forma provisional, la escultura y algunos cuadros de gran formato. También llevé a cabo la cocción de la pieza. Estos meses fueron muy duros, pues a la desilusión por el fracaso del proyecto, se unía la falta de un estudio donde trabajar, al haber rescindido el contrato con el anterior estudio.

De este periodo quedan algunos dibujos relacionados con el proyecto que, agrupados a otros algo posteriores, se comentan algunas líneas más abajo.

### Enero de 2000, nuevo estudio, nuevos proyectos

Los tres miembros del grupo que estuvimos buscando un nuevo estudio, lo encontramos finalmente. Esta vez no fue un alquiler, sino una compra. Era un lugar muy atractivo junto a un parque, frente al llamado y mencionado *Campo de Prácticas*, en el límite del pueblo, a menos de cinco minutos andando desde mi casa.

Recuerdo que, tras las vacaciones de aquella Navidad, el mismo día que regresé a Archidona, me fui por





Img.6. 26

2000 05. Pruebas con agua tras la cocción. La terracota sobre un pedestal simulado mediante bloques.



Img.6. 27

2000 05. Pruebas con agua tras la cocción.



Img.6. 28

2000 05. Pruebas con agua tras la cocción.

primera vez a trabajar allí con gran ilusión. A pesar del frío glacial, me instalé con un caballete portátil, junto a una ventana entreabierta y empecé a dibujar el paisaje que se veía a través de la misma, que me pareció sublime, llegando a sentir empatía con algunos autores, a los que supuse sentimientos parecidos ante la naturaleza<sup>5</sup>. Pero el tema era lo de menos, lo importante es que por fin tenía de nuevo un sitio donde trabajar después de meses sin taller. Ese momento inicia un nuevo periodo de trabajo que comentaremos en el siguiente capítulo.

Mientras tanto, a lo largo de aquel periodo de barbecho, preparé y presenté un dossier para solicitar plaza en un curso –en el Taller de Fundición de la Universidad de Verano de Escultura de Alicante- en el que fui admitido. El doctor Martínez Labrador fue quien me convenció para hacerlo, ya que él mismo participaba como profesor de talla en piedra. Entretanto, la escultura de la Cámara había permanecido en la nave. Mi idea era dejarla allí hasta el verano y recogerla para llevármela a Alicante directamente con la intención de fundirla a lo largo del curso.

### Primera cocción

Tras la sesión fotográfica realizada una vez terminada definitivamente la escultura, en noviembre de 1999, se realizó una cocción de ésta. Se llevó a cabo en el horno de una ceramista local que supuestamente era más potente y grande que el del instituto. Luego resultó que la potencia y capacidad de ambos hornos eran muy similares. En cualquier caso, por prudencia, no quise abusar del uso del horno del centro educativo. La cocción se realizó a 1.100°C. Recordemos que el gres utilizado era de 1.250°C. La pieza quedó cocida, al menos para poder ya moverla y transportarla sin problemas, pero mi idea, en principio, era cocerla de nuevo a la temperatura adecuada, en cuanto tuviese ocasión. En realidad fueron varias las cocciones, ya que la escultura entera no cupo en el horno.

### REPORTAJE PREVIO AL DESALOJO

En fechas próximas al final de aquel curso, mayo de 2000, realicé varias sesiones fotográficas y de video con objeto de documentar de nuevo el final de este periodo, antes de desalojar definitivamente la nave. Mi idea era llevarme ya todas mis pertenencias al nuevo estudio, salvo la escultura, que tras las sesiones fotográficas quedaría embalada y dispuesta para ser reti-

<sup>5</sup> Se me viene a la cabeza la imagen de “El caminante sobre el mar de nubes” de Gaspar David Friedrich, [13.28],



Img.6. 29

2000 05. Yo mismo probando a beber con las medidas de un adulto.



Img.6. 30

2000 05. Niños, con sus medidas, probando a beber a una altura diferente.



Img.6. 31

2000 05. Pruebas con agua tras la cocción.

rada el día que partiera con destino a Alicante.

Entre estas sesiones fotográficas y de video podemos distinguir varias partes: la primera se refiere a la escultura principal y a las *pruebas de agua y ergonomía*; la segunda, a un montaje que denominé *La Cámara del Tiempo y el Jardín Romántico*, que incluye, incluso, un video de animación, después hay otras series de fotos que ya, en el interior de la nave recogen detalles diversos con relación a piezas auxiliares y a materiales utilizados.

### ***Pruebas de agua y de ergonomía***

Una vez cocida la escultura, quise comprobar enseñada el efecto que podría causar el fluir del agua desde el surtidor y así lo hice. No obstante, para documentarlo fotográficamente preferí esperar al buen tiempo y prepararlo todo en el exterior de la nave: con mejor luz, con hierba en el suelo y con suficiente espacio para que el agua derramada se dispersara sobre la tierra.

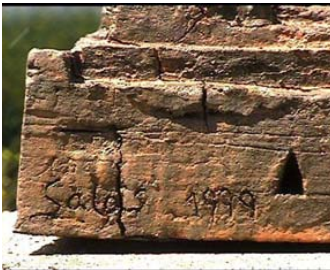
Para ello monté una estructura provisional de bloques de hormigón, simulando una peana que podría ser de piedra; puse sobre ella la escultura; introduje la parte inferior del surtidor en el escudo; lo embuté en el extremo de una manguera; encajé el escudo poligonal en su sitio; conecté la manguera a la red y fui regulando el flujo de agua con la llave, para controlar la altura del surtidor. Esto puede verse en las fotos anexas [6.21] A [6.29] (*Pruebas con agua tras la cocción...*) y también en las secuencias de video que tomé de las que se adjuntan algunos fotogramas [6.36]. En las fotos y en el video podemos ver la escultura con el chorro de agua en el centro desde diferentes puntos de vista. A la hora de montar la estructura de bloques, también procuré que el conjunto tuviera una altura idónea que permitiera beber agua cómodamente. Para ello, yo mismo probé a beber, como se puede ver en la foto adjunta [6.29]. También probé cual sería la altura ideal teniendo en cuenta la estatura de los niños, poniendo la pieza más baja, y haciendo probar a los dos hijos de un amigo, de dos edades distintas. Ver foto [6.30].

### ***La Cámara del Tiempo y el Jardín Romántico.*** **Un video de animación [6.35]**

Este es el título que le puse a un corto de video en el que se consigue un efecto de animación, grabando secuencias muy breves con la cámara de video, al tiempo que se va modificando la escena. Se realizó de forma muy rudimentaria, pulsando dos veces seguidas el botón "rec" se obtuvieron escenas consecutivas de 1 segundo (el mínimo que permitía la cámara). Durante



Img.6. 32  
2000 05. Pruebas con agua  
tras la cocción.



Img.6. 33  
2000 05. Pruebas con agua  
tras la cocción, detalle de la  
firma.



Img.6. 34  
2000 05. Detalle de rótulo  
para el título, módulos cerá-  
micos.

los tiempos de “*pause*” hacía pequeñas modificaciones de la escena. Las letras del título, por ejemplo, van formándose a medida que las piezas de barro (bloques y dovelas, sobre todo) van apareciendo pieza a pieza, fotograma a fotograma, y van dibujando los caracteres del texto [6.35] y [6.36].

La primera parte del título, *La Cámara del Tiempo* que aparece sobre un fondo que es el suelo de cemento liso de la nave, hace referencia a la escultura principal, es decir: a las cuatro piezas principales con el escudo central y, si acaso, con las piezas rectangulares que lo rodean.

La segunda parte del video, (...) y *el Jardín Romántico*, cuyo título aparece en dos secuencias diferentes y sobre un fondo consistente en el suelo de hierba del exterior de la nave, hace referencia a las composiciones que van formando piezas auxiliares. Estas van surgiendo fotograma a fotograma y van construyendo alrededor de la escultura principal una especie de parque. Primero lo hacen de una forma más o menos ordenada, apareciendo, incluso, en la escena la caja de madera de donde se van cogiendo las piezas para moverse después de una forma más libre y anárquica, como si de un juego se tratara. Otra vez aparece el aspecto lúdico, pues ya hemos pasado de un reportaje fotográfico, cuyo fin es documentar una serie de objetos y materiales, a una escena animada cuya finalidad es puramente artística [6.35] a [6.37].

### Segundo video: *Construcción dovélica efímera* [6.37]

Tras esta experiencia audiovisual, con una técnica que después supe que se denomina “*time lapse*” hice una segunda secuencia, esta vez en el interior de la nave. En ésta no interviene ya la escultura principal, salvo en alguna escena en segundo plano, recayendo todo el protagonismo en las demás piezas (Castillete, dovelas, bloques, etc.) así como en otros objetos que se encontraban a mano en la nave, como pequeñas figurillas modeladas tiempo atrás por don Jesús Martínez, entre otras cosas.

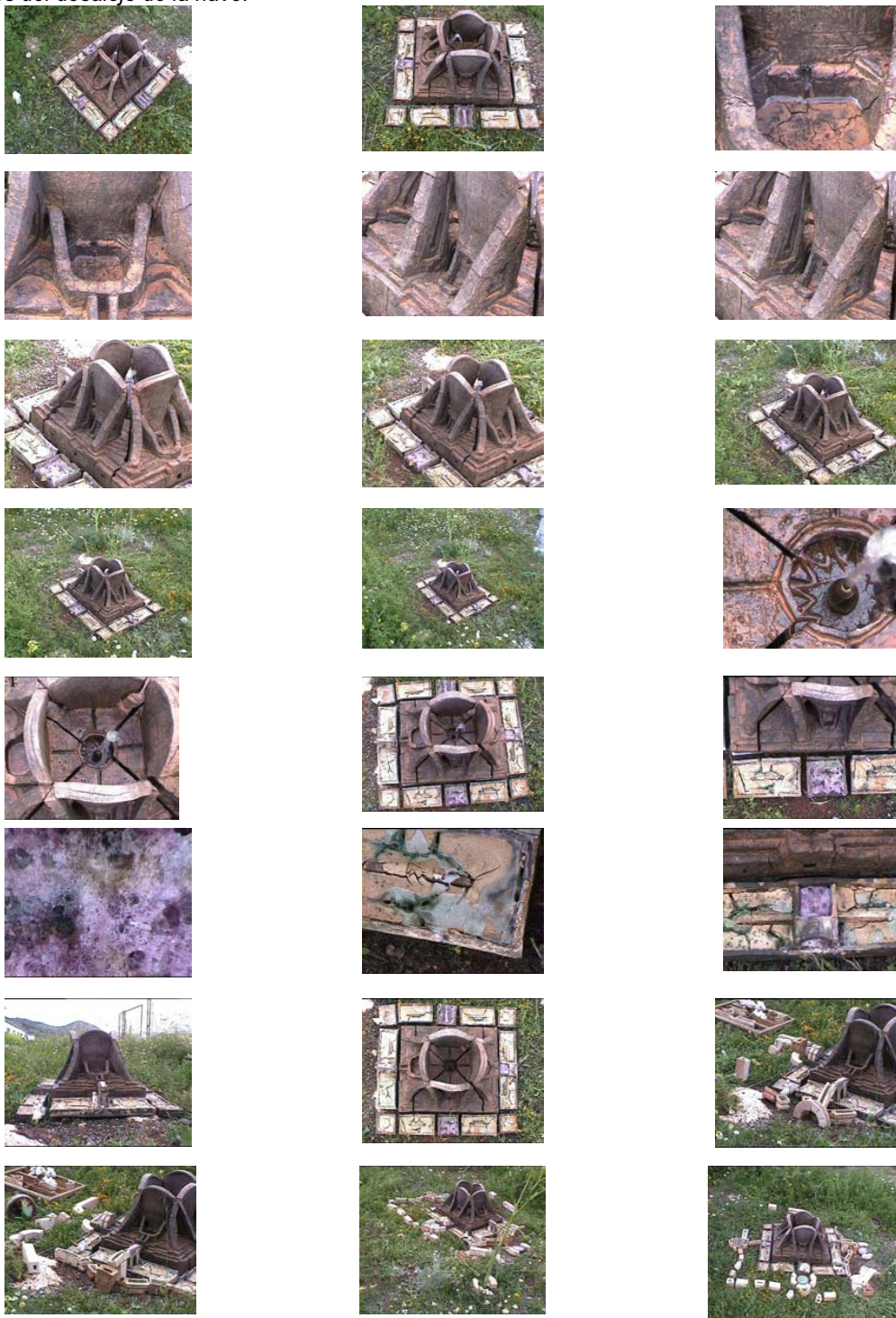




2000 05. *Fotogramas de la cabecera de presentación del video titulado "La Cámara del Tiempo y el Jardín Romántico".*

Img.6. 35

Fotogramas del video de animación titulado "La Cámara del tiempo y el Jardín Romántico" realizado antes del desalojo de la nave.



Img.6. 36



2000 06. Fotogramas del segundo video de animación, realizado esta vez en el interior de la nave, titulado "Construcción dovélica efímera."



Img.6. 37



Img.6. 38

2000 06 Poste luminoso, efecto de la luz artificial a través de vidrio marrón y blanco.



Img.6. 39

2000 06 Poste luminoso, efecto de la luz artificial a través de vidrio verde.



Img.6. 40

2000 06 Poste luminoso, efecto de la luz artificial a través de vidrio tricolor

### Algunas ideas para luminarias

Dado el efecto tan interesante que producían las pruebas de vidrio reciclado, realizadas sobre vasijas cilíndricas de barro, al ponerlas a contra luz; se me ocurrió que se podrían fabricar postes luminosos para su utilización como iluminación de jardín. Bastaría con acoplar la vasija cerámica cilíndrica de fondo translúcido sobre otro cilindro de diámetro similar, de forma que el dispositivo eléctrico (bombilla, portalámparas, cables, etc.) quedara dentro. Esto sería sólo el fundamento básico. Para que un poste luminoso de estas características fuera viable, habría que solucionar otras cuestiones técnicas, relacionadas sobre todo con la seguridad: ventilación para evitar el sobrecalentamiento, estanqueidad contra el agua, protección contra el vandalismo, etc.

En las fotos que se adjuntan se pueden ver distintas maquetas realizadas con vasijas cilíndricas de fondo translúcido, de vidrio reciclado, montadas sobre diversos elementos de uso cotidiano o doméstico que en aquel momento tenía a mano.

La primera foto muestra una prueba, utilizando un recipiente de barro cilíndrico en el que se ha introducido la bombilla con sus correspondientes accesorios. Las dos piezas cilíndricas están sujetas mediante una abrazadera de las que se utilizan para sujetar tubos a las paredes. **[6.38]**.

En la segunda foto se utiliza la misma base, pero con un vidrio de color verde. En este caso, la pieza de barro se rompió, y lo que queda es solo el fondo de vidrio, reforzado con cinta aislante. Obsérvese el grosor que éste tiene, de unos tres cm. **[6.39]**.

La tercera y cuarta fotos **[6.40]** y **[6.41]** nos muestran ya una estructura algo más elaborada. El vaso cerámico de fondo translúcido está unido a un tubo de PVC de similar diámetro. Para ensamblar ambos cilindros se ha utilizado otro trozo de tubo de PVC, con un lateral abierto. Al ser este último flexible, por faltarle un trozo, se puede encajar a presión por dentro de los otros dos de una forma bastante eficaz, a pesar de no estar reforzado con ningún tornillo, que se podría añadir.

Esta es una buena solución, ya que este lateral abierto permite la ventilación del dispositivo eléctrico, deja salir parte de la luz lateralmente para iluminar el suelo y, además, deja un hueco por el cual se puede acceder al interior para, por ejemplo, cambiar la bombilla o realizar alguna reparación. El hueco podría ser más o menos ancho y más o menos alto.



Img.6. 41

2000 06 Poste luminoso realizado con un cilindro cerámico de fondo vítreo, translucido, montado sobre un tubo de PVC.



Img.6. 42

1999 10, Cámara del tiempo sobre estela de agua. Tempera y tinta sobre una serigrafía anterior, s /papel, 44 x 33,5.

El cable, aunque en la foto sale por el hueco lateral, podría ir sin ningún problema por dentro del tubo hasta el suelo. Y la altura del tubo puede ser modificada libremente. [6.41].

### Dibujos de 1999 10 a 2000 06

Los meses que siguieron a la notificación de expulsión de la nave, como ya hemos dicho, provocaron una crisis en cuanto al trabajo artístico. Por una parte, por la ausencia física de un estudio donde trabajar; por otra parte, por la necesidad de encontrar y tramitar la adquisición y ocupación de un nuevo local, lo que requiere tiempo de dedicación, un tiempo que hay que quitarle al trabajo artístico, por ejemplo; y en tercer lugar, por una falta de concentración en el tema, dada la distracción de la mente en estos otros menesteres.

Pese a todo, se pueden documentar en este periodo algunos dibujos de pequeño formato, relacionados con el proyecto. Los primeros, fechados en octubre y primeros de noviembre de 1999, fechas muy cercanas a la nota de expulsión de la nave -es decir, antes de desconectarme por completo del tema- y otros, por el contrario, fechados ya en junio, fecha muy cercana a mi partida hacia el curso de fundición -es decir, una vez retomado de nuevo el asunto-. Entre los primeros y los segundos queda, por tanto, un periodo de unos seis meses.

El primer dibujo, **Cámara del tiempo sobre estela de agua** [6.42] está realizado reutilizando como soporte una antigua serigrafía mía que utilicé como cartel para una exposición de montajes fotográficos en la que se ve la estela dejada por un barco al surcar el mar. Las fotografías se hicieron barriendo el horizonte visible desde el barco, y pegando después las fotos en círculo, como se aprecia en la imagen siguiente [6.43]. El dibujo, hecho a tinta oscura y retocado después con tempera clara sigue la línea de otros que ya hemos comentado, en especial, de aquellos de la serie "Esferas", del capítulo 1.

Se compone de dos partes bien diferenciadas, una en planta, que se superpone con el círculo de la serigrafía, que puede distinguirse. La otra es un alzado que se levanta, apoyado en la planta, en perspectiva cónica frontal, correspondiéndose con uno de los laterales de la sala, que es el que se sitúa en la parte superior del dibujo. La planta se divide en nueve espacios rectangulares: cuatro ocupan las esquinas, en las que se distingue la curvatura del círculo de la serigrafía. Otros cuatro rectángulos se sitúan en el centro de los lados del cuadrado principal, y en ellos se pueden ver perspecti-





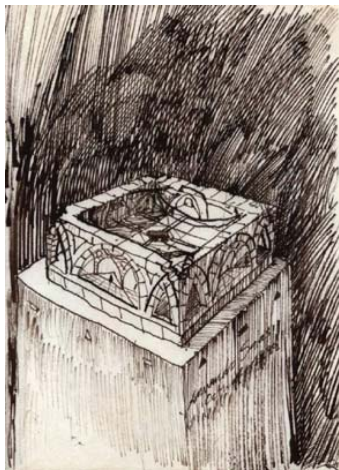
Img.6. 43

1993 01. Estela sobre el mar. Serigrafía que sirvió de soporte para la tempera, Cámara del tiempo sobre estela. Detalle, diámetro 24.

vas cuyos esquemas son similares al alzado descrito anteriormente. El rectángulo central, por su parte, reproduce la misma distribución que el cuadrado principal, es decir, se divide también en nueve regiones rectangulares; y en la zona central de éstas otra vez se vuelve a repetir...Y así sucesivamente, parece sugerir la idea del dibujo. Es una estructura que se puede repetir indefinidamente como un fractal.

#### **Boceto de pequeña fuente en bronce y piedra [6.44]**

Este dibujo de fecha cercana al anterior, viene a representar una hipotética peana para la pieza de barro denominada "El Castillete", de la que ya hemos hablado. Ya por aquel entonces barajaba la posibilidad de fundir también esta pieza, más pequeña que la de "La Cámara del Tiempo". De hecho, cuando fui al curso de fundición, al siguiente verano, me llevé esta pieza ya hecha en cera roja de fundición para aprovechar mejor el tiempo del curso. Así que en este dibujo lo que se plantea es la posibilidad de realizar una pequeña fuente-cilla de bronce, montada en una peana de piedra. Obsérvese en la parte de la peana el detalle de las tres ventanillas que alternan la forma cuadrada y triangular, al igual que la parte de debajo de la Cámara.

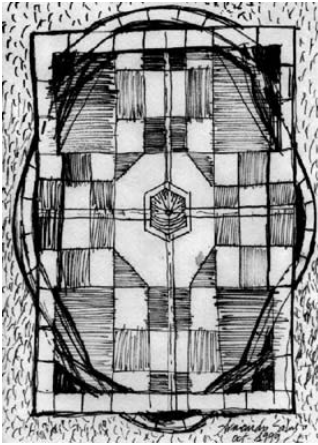


Img.6. 44

1999 10. Boceto pequeña fuente en bronce y piedra. Tinta sepiá en papel. 21 x 29,5.

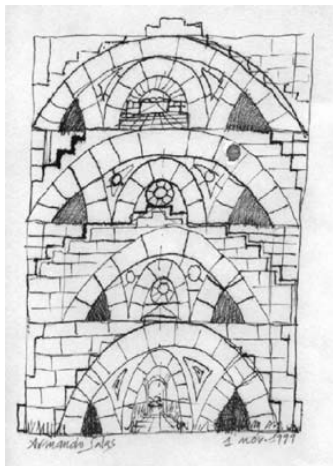
El siguiente dibujo, **Boceto en planta, castillete con cuatro piletas [6.45]** representa de nuevo la idea del Castillete, pero con algunas modificaciones. La primera es el paso del cuadrado de la planta al rectángulo, la segunda es que los bordes de las piletas sobresalen de la fachada. Estos bordes tienen una continuidad con las crucetas que se forman en las esquinas, tras atravesar los tabiques. Una idea recurrente que ya ha salido anteriormente y que volverá a salir más adelante. Por lo demás, el dibujo mantiene el esquema compositivo ya consolidado en el que destaca el protagonismo de los dos ejes ortogonales de simetría coincidentes con los dos canalillos de agua que se encuentran en la fuente hexagonal del centro. El pavimento del interior se divide mediante dos particiones ternarias perpendiculares, que dan como resultado las nueve regiones rectangulares ya habituales. Cuatro de estas nueve regiones, dispuestas en cruz, vuelven a repetir nuevamente el mismo esquema (de las nueve regiones). En la zona central, mientras tanto, se produce una transición entre el hexágono del centro y el octógono que se forma mediante el chaflán de las cuatro esquinas del rectángulo. Chaflán que conecta al mismo tiempo con las divisiones ternarias de las losas laterales, formán-





Img.6. 45

1999 10. Boceto en planta castillete con cuatro piletas. Tinta sepia y azul en papel. 21 x 29,5.



Img.6. 46

1999 11 01. Boceto con cuatro fachadas superpuestas. Tinta sepia en papel. 21 x 29,5.

dose varios triángulos rectángulos, en oscuro. Estos triángulos son semejantes a los que se forman en las cuatro grandes losas de las esquinas, al dividirlos mediante diagonales. Diagonales que, a su vez, son, más o menos, coincidentes con los arcos de entrada al patio. Toda una estructuración geométrica que a base de repetirla, con sus variaciones, se ha ido convirtiendo en una especie de estribillo, como si se tratara de una canción.

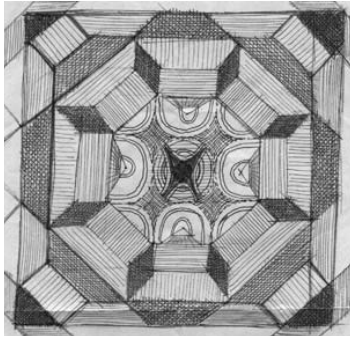
En **Boceto con cuatro fachadas superpuestas [6.46]** los dos elementos de los que se compone teóricamente lo que denominamos *ritmo*, es decir, la *repetición* y la *variación*, se alternan en una puja constante por alcanzar un equilibrio. En este caso, las fachadas del Castillete se presentan superpuestas una sobre otra, como si de una torre se tratara, mostrando sus claras similitudes en cuanto al esquema general, al tiempo que sus pequeñas variaciones en los distintos elementos arquitectónicos. Ya sabemos por otros dibujos que los arcos centrales de cada fachada en realidad son arcos ciegos y que la visión en perspectiva que encierran es, en realidad, un trampantojo dibujado en el propio muro.

Si observamos esta escena en cada una de las cuatro fachadas veremos que son diferentes: en la primera se nos muestra al fondo un arco de medio punto que se abre al exterior, mostrando un horizonte y unas líneas que fugan hacia él; en la segunda vemos, en vez de un arco, un óculo circular, y la zona del suelo aparece ocupada por la cresta de la tercera fila-fachada; en esta tercera podemos ver un óculo similar, así como una línea de horizonte y dos líneas de fuga; y en la cuarta fila-fachada vemos de nuevo un arco de medio punto, al fondo, pero en el contexto de un espacio más abierto que en la primera fila, tanto por la parte superior como por los laterales.

En cuanto a los arcos podemos observar cómo los dos primeros son más amplios, llegando hasta los límites laterales del dibujo, mientras que las dos siguientes tienen unos arcos ligeramente más cortos.

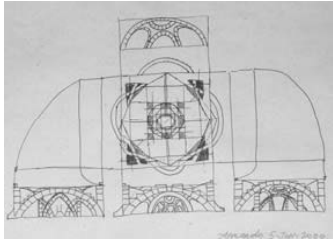
### **Solería octogonal imaginaria [6.47]**

Este boceto fue realizado durante un claustro de profesores de forma despreocupada, a bolígrafo. Parte de la imagen de un octógono regular plano, que va derivando en diversas transformaciones más o menos decorativas. Después, en el centro de la imagen, se desarrolla la idea ya reiterada de un espacio con forma de crucero, con arcos por los ocho lados, y con una



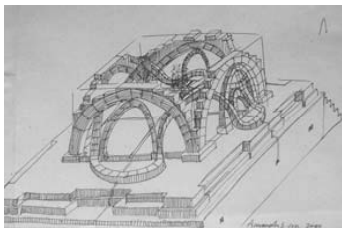
Img.6. 47

2000 05 10. Új | \: ðæf & q \* [ ] æf  
 imaginaria. Új | ðæf A B æf ^ | E  
 29,5 x 21.



Img.6. 48

2000 06 05. Castillete de dove-  
 las y bloques, planta y cuatro  
 laterales, tinta s/ papel gris, 42  
 x 30.



Img.6. 49

2000 06 05. Castillete de dove-  
 las y bloques, axonometría,  
 tinta s/ papel gris, 42 x 30.

cúpula en el techo que, a su vez, incluye más arcos. Es una muestra más del modelo de espacio en el que estaba siempre imbuido durante ese periodo. Se repite una y otra vez con similar estructura, pero con muchos matices diferentes en cada ocasión.

**Castillete de dovelas y bloques, planta y cuatro laterales [6.48]**

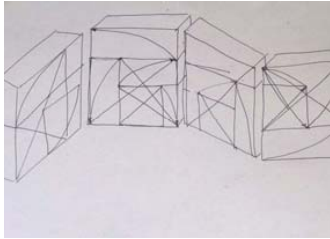
Este boceto que parece tener relación con los anteriores, de [6.44] a [6.46] está realizado seis meses después de estos. Entre tanto, aparte de gestionar el tema del nuevo estudio, entre otras cosas, se realizaron otros dibujos que no se incluyen aquí por no tener relación con el proyecto. Incluye la planta y los cuatro alzados exteriores. Estos están distribuidos en el papel de manera que se vean todos ellos boca arriba, al tiempo que se identifica mediante elementos gráficos a qué lateral pertenece cada uno.

La idea que se plantea es básicamente la misma que en los bocetos anteriores, destacando la forma en que los bordes de las piletas se convierten en nervaduras que, tras atravesar el muro, continúan por el interior del recinto hasta formar esos cruces en las esquinas, por la parte superior de éstas. En cuanto a los alzados se hace ahora más hincapié en las diferencias entre ellos, aunque en la misma línea que hemos visto hasta ahora.

En el siguiente dibujo **Castillete de dovelas y bloques, axonometría [6.49]** es más fácil hacerse una idea de cómo es esta estructura de nervaduras que saltan desde los bordes de las piletas exteriores, casi a ras del suelo, al interior del recinto, en la parte alta de las esquinas del mismo, formando también los arcos apuntados de las puertas mediante una línea sinuosa constituida aparentemente por bloques con forma de dovelas. Luego están los grandes arcos que van de esquina a esquina, abarcando cada fachada; y, por último, los arcos internos de medio punto, más o menos, que en este caso no son ciegos, sino que dejan vanos por los que puede verse el interior del patio. También se han vaciado los espacios que quedan entre estos arcos y los otros, de manera que el conjunto forma una especie de esqueleto. Desaparecen también los muros trampantojos, últimos reductos de aquella idea primera de los cuatro murales. Lo que sí se mantiene es la cresta escalonada que remata los grandes arcos principales, a modo de almenado, dando a entender la posibilidad de ser utilizados como escalera, para encaramarse a lo alto de la estructura. Estoy se-

guro de que si se realizara en grande una estructura así, no faltarían voluntarios de corta edad, incluso no tan corta, para experimentar estas hazañas titiriteras.

Toda esta estructura se asienta en una plataforma elevada a la que se accede a través de varios peldaños y que mantiene todavía su aparente oquedad interior mediante las conocidas ventanitas que aparecen en el muro.



Img.6. 50

2000 06 05. Cuatro muros de proporción 1 raíz de 2, tinta s/ papel gris, 42 x 30.

**Cuatro muros de proporción 1 raíz de 2 [6.50]** es un boceto rápido que representa cuatro supuestos muros con unas proporciones concretas relacionadas con la serie “A” de formatos estándar. En ellos la diagonal del cuadrado que se obtiene con el lado menor es igual al lado mayor. A partir de ahí se puede continuar un desarrollo de rectángulos de tamaño creciente en los que se relacionan las sucesivas diagonales con los lados cada vez mayores. También se pueden denominar rectángulos de proporción 1/raíz de 2 o, simplemente, raíz de dos. Si consideramos al lado menor del rectángulo como la unidad, la diagonal mediría –según el Teorema de Pitágoras- raíz cuadrada de dos. A partir de esos rectángulos, por el mismo procedimiento (convertir la diagonal en el lado mayor) se pueden obtener los rectángulos raíz de tres, de cuatro, de cinco y obtener también la proporción áurea. De esto ya hablamos en el primer capítulo.<sup>6</sup>



Img.6. 51

2000 07. Curso de fundición, Fundación Eduardo Capa y Universidad de Alicante. Terracota y copia de cera.

### **Desalajo, segunda cocción y curso de fundición**

Acabando el mes de junio de 2000, tras la serie de fotografías y videos ya comentados, procedí a retirar definitivamente de la nave mis últimas pertenencias, que ya se reducían a la escultura.

De Archidona la llevé a Granada donde ya había concertado una cocción a 1250°C en el taller del conocido ceramista Agustín Ruiz de Almodóvar. Y después de esa segunda cocción continué destino a Alicante para participar en el “Taller de Fundición” de la “III Universidad de Verano de Escultura de Alicante, 2000”.

Estos cursos estaban organizados por la “Universidad Miguel Hernández”, de Alicante, en colaboración con la prestigiosa “Fundación Capa” que incluye la colaboración de su no menos prestigiosa fundición de bronce. El curso estaba dividido en diversos talleres cuyos espacios de trabajo, casi siempre al aire libre, estaban distribuidos dentro del recinto amurallado del castillo de Santa Bárbara. [6.51] a [6.54].

<sup>6</sup> Para más detalles sobre este asunto, consultar “Estética de las proporciones en la Naturaleza y el Arte”, GHIKA, M. Poseidón 1983.



Img.6. 52

2000 07. Curso de fundición: Eduardo Capa (hijo) supervisando el horno de mufla.

Cada participante lo hacía en uno de los talleres, pero aparte de las técnicas específicas del mismo, era habitual y muy interesante recorrer los distintos espacios para ver trabajar a cada grupo en las técnicas específicas: talla en piedra, talla en madera, cerámica, técnicas especiales y fundición. Para mí, que mi especialidad en la carrera fue diseño-grabado, fue muy enriquecedor, ya que supuso una inmersión intensiva en todo lo que tiene que ver con la escultura, en todas sus modalidades. Aparte de esto, casi todos los días había conferencias o charlas teóricas no menos interesantes.

Los trabajos que llevé a cabo a lo largo del curso fueron los siguientes:

En primer lugar, la fundición de la pieza denominada “El Castillete”. Ya comenté que me llevé preparada la pieza en cera. Sin embargo, le dediqué bastante tiempo al repaso de la misma, ya que la parte del suelo del patio era bastante chapucera. Suficiente como para un boceto, en su momento, aunque no me pareció oportuno pasarla al bronce tal cual. (Ver fotos en el siguiente capítulo).

La segunda pieza que realicé fue uno de los cuatro módulos de la escultura de la “Cámara del Tiempo”, la más difícil, según me recomendaron. La escultura era demasiado grande para fundirla entera, es decir, las cuatro piezas. Para esta tarea sí que tuve que realizar “in situ” el molde correspondiente de silicona y escayola, el positivo de cera, [6.51] el molde perdido, la colada de metal y, finalmente, los trabajos de retoque del metal. Estos últimos trabajos incluían liberar el bronce de su molde a base de martillo y cincel, así como la limpieza del mismo y el repaso del metal con toda una serie de herramientas y accesorios (limas, cortadoras fresadoras, soldadoras, etc.) y, finalmente, la pátina. Todos estos trabajos supusieron para mí una novedad y, a veces, también un placer, ya que me gusta que la obra de arte tenga cierto componente de trabajo físico.

Aparte de estas dos obras mayores también realicé una pequeña pieza, aprovechando los bebederos de otra más grande. Por último, aproveché el taller de piedra para tallar un sillar y usarlo como base del Castillete.

No realicé demasiadas fotos, al estar casi siempre concentrado en el trabajo, con las manos manchadas para manejar la cámara. Tan solo dejé constancia de algunos momentos importantes como la puesta en marcha del horno de mufla o los vertidos del metal sobre los moldes. Ver fotos [6.52] a [6.54]. En el siguiente capítulo, ya en mi estudio, si se incluyen más fotos de las piezas referidas terminadas, así como de retoques posteriores.



Img.6. 53

*2000 07. Curso fundición, vertido del metal.*



Img.6. 54

*2000 07. Curso de fundición, bronce recién vertido.*



## CAPÍTULO 7

### PIEDRAS, METALES, MADERAS, RUINAS Y OTRA VEZ LA UTOPIA

2009-09 a 2001-07

*Afortunadamente, en algún lugar entre la suerte y el misterio se encuentra la imaginación, lo único que protege nuestra libertad.*

Luís Buñuel<sup>7</sup>



Img. 7. 1

*El Castillete, con su base pétrea, sobre suelo de hierba, 2000-07.*

---

<sup>7</sup> Cita de Luís Buñuel. KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin. "Surrealismo" Ed. Taschen. Bonn 2011.p.19.







Img. 7. 2

2000 07. Módulo 1 de la Cámara del Tiempo, bronce, vista frontal-cenital interior.



Img. 7. 3  
2000 07. Módulo 1 de la Cámara del Tiempo, bronce, vista frontal interior.



Img. 7. 4  
2000 07 Módulo 1 de la Cámara del Tiempo, bronce, vista cenital.

### Otoño de 2000, inercia del verano

El curso académico 2000/2001, empieza con ilusiones renovadas tras el curso de fundición del verano. Las primeras piezas de bronce de mi vida, recién hechas, presiden el nuevo estudio. Tan solo necesitan ligeros retoques o accesorios para darles una buena presentación. Y también fotografiarlas y documentarlas debidamente.

### Modulo 1 de la Cámara del Tiempo, bronce

La primera pieza que presentamos es la más grande de las realizadas en el curso, correspondiente a uno de los cuatro módulos de los que se compone la escultura de la *Cámara del Tiempo*.

Ya venía con la pátina dada, al igual que las demás piezas, con una mezcla de tonos entre marrones y verdosos.

La parte superior no difiere mucho del original de gres, pero la parte inferior si presenta un aspecto diferente. La dureza del metal permite dejar toda esta zona completamente hueca y diáfana, y el interior visible desde los arcos que la rodean. También desde las pequeñas ventanitas exteriores se percibe el espacio interior. Todos estos huecos, arcos y ventanitas, tuvieron que cegarse en el original, antes de sacar el molde. Para después volver a abrirlos se cortó la cera de fundición con espátulas calientes.



Img. 7. 5  
2000 07 Módulo 1 de la Cámara del Tiempo, bronce, vista frontal exterior.



Img. 7. 6  
2000 07 Módulo 1 de la Cámara del Tiempo, bronce, vista frontal exterior.



Img. 7. 7  
2000 07 Módulo 1 de la Cámara del Tiempo, bronce.

La pileta salió de una forma muy extraña, habiéndose colado el metal líquido por donde no debía. Por eso, a base de fresadora y otras máquinas, fui eliminando la parte del fondo que todavía quedaba, unida a un amasijo de metal y restos del molde refractario, hasta comunicar con el interior de la zona inferior. El fondo de la pileta quedó, por tanto, eliminado por completo como se puede ver en la foto que representa un punto de vista cenital [7.4].

Los esgrafiados que cubren las partes centrales de las fachadas, o del suelo, se distinguen mejor que en el original, ya que fueron repasados sobre la cera. Esta operación ya se intentó hacer en el original tras la aplicación del engobe, aunque sin demasiada determinación. Al aplicar el engobe los esgrafiados quedaron más suaves.

El aspecto final de la obra, yo diría que, por una parte, se veía como una pieza autónoma y acabada tal cual, y por otra parte, parecía expresar, por sí misma, la necesaria existencia de los otros módulos. Lo que más me pareció incrementar su protagonismo (en comparación con el original cerámico) fue la zona de encaje con los demás módulos, es decir, la parte en la que ahora podían verse aquella hilera de arcos [7.2] a [7.3]. Estos ya no se justificaban por una cuestión técnica relativa a la cocción del material cerámico original, sino a una cuestión estética y, si acaso, simbólica, relacionada con toda aquella historia del laberinto subterráneo. Hasta tal punto me parecía que tenían los arcos un mayor protagonismo, que cuando me imaginaba este módulo montado en compañía de los otros tres (ya me hubiera gustado poder fundir las cuatro piezas) instintivamente pensaba en la solución de montarlos ligeramente separados entre sí, de forma que pudieran verse las *tripas* de la pieza, entre las franjas de separación.

La vista que quizás parezca más una pieza independiente es la vista lateral [7.7].

### **El Castillete de bronce [7.8] a [7.14]**

De esta pieza ya hemos comentado que iba ya pasada a cera cuando fui al curso de fundición. Para esta operación tuve la ayuda inestimable de D. Jesús Martínez Labrador, que me enseñó a realizar un molde de silicona, de una sola pieza, en este caso, y a sacar del mismo el positivo de cera. Me anticipó así algunas técnicas que después perfeccioné en Alicante, optimizando de esta forma el aprovechamiento del curso.

Ya en el curso repasé la cera mediante espátulas



Img. 7. 8  
2000 07 El Castillete, bronce, 20 x 20 x 8. Vista frontal cenital de la cara sur.



Img. 7. 9  
2000 07, El Castillete, bronce, 20 x 20 x 8. Vista cenital.



Img. 7. 10  
2000 07. El Castillete, detalle de fontaneria por la cara inferior.

calentadas con mecheros, material que allí se nos facilitó. La revisión que se le hizo a la pieza tuvo dos fases: las fachadas, por una parte, y el pavimento del patio, por otra.

El repaso de las fachadas, tanto internas como externas, consistió simplemente en “meterle hierro a las líneas”, tal y como me recomendó D. Jesús. Es decir, reforzarlas, ya que a lo largo del proceso de vaciado habían perdido algo de intensidad.

En cuanto al repaso del fondo del patio sí que hubo modificaciones importantes, ya que primero dejé toda la superficie limpia y lisa, y después redibujé toda la composición, que ahora se puede ver. Recordemos que el dibujo anterior estaba realizado de forma muy descuidada y que la fuente central ni siquiera estaba en el centro, por lo que la simetría era muy deficiente. Pese a todo, la idea básica era la misma: una composición que partía de la fuente central hexagonal, con dos ejes de simetría, coincidentes con los dos canalillos y las supuestas líneas horarias y de calendario del reloj solar. Mejoradas estas últimas ahora en su trazado, pero todavía sin la exactitud necesaria para ser utilizadas como reloj o calendario de verdad. En este aspecto, la obra seguía siendo un boceto de maqueta, a pesar de que el material fuera bronce.

En lo que sí mejoró la pieza es en que ya sí podía funcionar como fuente de verdad. El agujerillo central quedó perforado y limado, sin rebabas. Por debajo se soldó un trozo de tubería de cobre al que se puede adaptar una manguera. La manguera, a su vez, se puede conectar a la red de agua corriente, haciendo un fuentecilla para beber. También se puede establecer un circuito cerrado mediante una bomba, sumergida en un depósito que, a su vez, recoja el agua que emana del surtidor. De hecho, esto es lo que hice durante un tiempo en el estudio, manteniéndola en funcionamiento sobre una peana-depósito lleno de agua.

Los canalillos que mueren en los tabiques laterales también atraviesan estos a través de pequeños agujeros que permiten que el agua salga fuera. Si el patio estuviera realizado a escala humana, el agua saldría solamente a través de estos conductos. Como es lógico, a esta escala, el agua no solo sale por ahí, sino que se extiende por todas partes y sale sobre todo por las puertas.

### La peana pétrea del Castillete. [7.10] a [7.12]

En el mismo curso de escultura, una vez termina-



Img. 7. 11  
2000 07, *El Castillete*, bronce,  
20 x 20 x 8. Vista oblicuo-cenital  
de detalle de las caras sur y  
oeste.



Img. 7. 12  
2000 09, *Base para El Castillete*,  
piedra calcárea. 30 x 30 x 12,  
reverso.



Img. 7. 13  
2000 07. *El Castillete*, con base  
pétreo por su reverso.

dos todos los trabajos de pre fundición y a la espera de mi turno para el vertido del metal, aproveché para preparar una pequeña base de piedra para *El Castillete*. Junto al taller de talla en piedra, había un montón de rocas calcáreas, de textura parecida a la arenisca, muy blandas, idóneas para iniciarse en la técnica de la talla. Así que cogí un bloque y lo estuve trabajando a puntero y gradina, durante un par de días, siguiendo las directrices de los profesores y canteros.

Mis objetivos para con aquella piedra eran bastante modestos. En primer lugar, simplemente, me propuse darle forma de sillar, de caras ortogonales y con unas medidas apropiadas para que sirviera de base (30 x 30 x 12 aproximadamente) a la pieza de bronce. En segundo lugar, hacer una perforación en el centro del bloque lo suficientemente grande como para que por ella pasara el tubo de agua dirigida hacia el surtidor central, con su correspondiente abrazadera. En tercer lugar, realizar una acanaladura cuadrada alrededor del perímetro del bronce, que recogiera el agua proveniente del mismo y la evacuara mediante unas perforaciones desde ese canal hasta la otra cara del bloque, la inferior. La idea era que el agua no llegara hasta el borde del sillar, sino que antes fuera recogida y evacuada mediante ese sistema del canal perimetral. Por último, quedaba realizar unas pequeñas perforaciones en la superficie de la piedra, coincidentes con una serie de patillas roscadas que se le habían dejado al bronce, con objeto de poder anclarlo a una base, mediante un adhesivo especial para este cometido, que existe en el mercado.

El resultado final fue bastante aceptable, para ser mi primera talla. Especialmente interesantes me parecieron las huellas del puntero y la gradina sobre la piedra. Aportaban un aspecto de jardín zen, de arena peinada, de apariencia muy orgánica. Pero la perpendicularidad de algunos planos no estaba demasiado conseguida, así que después, ya en mi estudio de Archidona, en un arrebato de inseguridad decidí llevar la pieza a un marmolista y cortar la capa superficial de cada cara, cuadrando el bloque y eliminando toda marca de la talla manual. El resultado es un bloque cortado correctamente, que cumple con la misión de hacer de base de la escultura sin molestarla, pero que ha perdido cierta frescura y gracia que tuvo en algún momento. En el centro de la pieza, que queda oculta bajo el metal, todavía quedan algunas huellas de la talla manual. [7.12].





Img. 7. 14  
2000 07. *El Castillete*, con su base pétrea por su anverso. Vista posterior.

Además, hice dos versiones, una en cada una de las caras. En una de ellas, el canalillo periférico quedaba a unos dos centímetros de distancia del bronce, mientras que en la otra versión quedaba justo debajo del filo de éste: comparar [7.13] y [7.14].

### ***Trampantarco*, bronce [7.15]**

Esta pequeña pieza la realicé aprovechando la instalación de bebederos de la pieza grande anterior. Funcionó en realidad como un bebedero, tras sustituir uno de los segmentos cilíndricos, que cumplen esa función, por esta pieza. El conjunto es un arco alargado similar a los que se vienen utilizando en los laterales de *El Castillete*, que se subdivide en tres arcos más pequeños: uno de medio punto, en el centro y otros dos parabólicos a ambos lados. Entre uno y otros quedan unas zonas macizas con algunas líneas grabadas en hueco, y otras añadidas, en relieve, que repiten y refuerzan la propia composición, haciendo la función de molduras.

Lo más curioso es que en el interior del hueco del arco central hay una zona que siendo maciza, representa un espacio vacío que parece tener profundidad, gracias al empleo de la perspectiva cónica. En este espacio se pueden distinguir tres zonas a una distancia aparentemente distinta. En primer plano, un pavimento que se aleja en apariencia gracias al efecto de las líneas de fuga de las losas; algo más lejos unas montañas sugeridas mediante unas sencillas líneas de contorno, también; y, finalmente, un cielo sin marca alguna salvo la textura producida por la pátina que da la sensación de nubosidad. Entre esta zona maciza y el arco queda una zona hueca por la que comunica con el otro lado, al igual que en los arcos de los lados. En estas fechas lo que hice fue simplemente instalarla sobre una base de madera previamente tratada con cera y betún de Judea. La parte trasera es completamente plana sin ningún tipo de intervención.

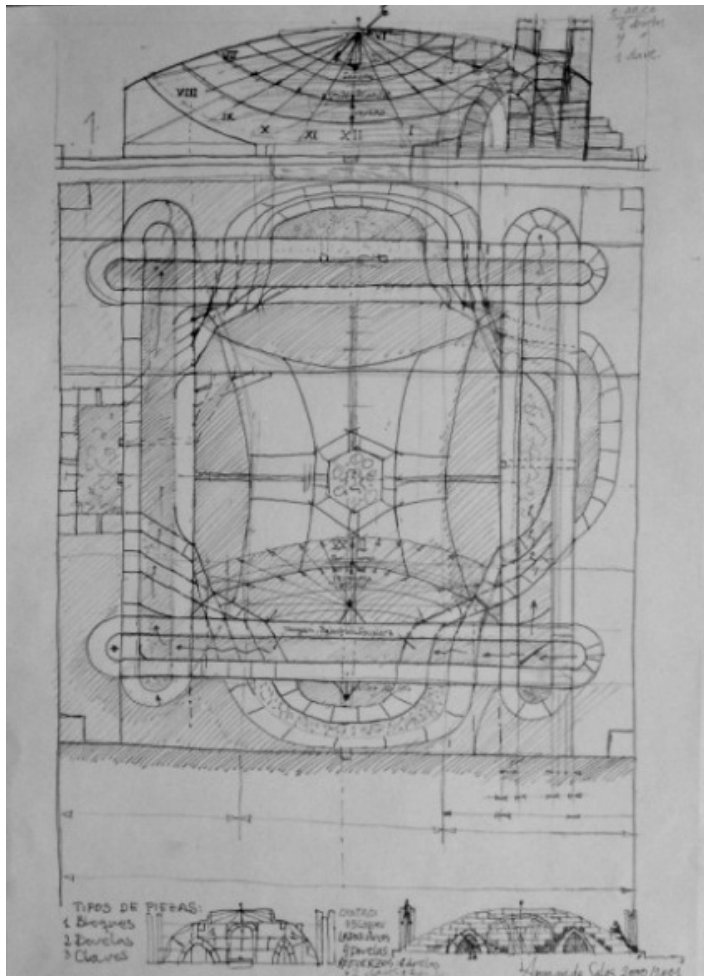


Img. 7. 15  
2000 07. *Trampantarco*, bronce. 41 x 16,5 x 7, incluida la peana.



## CURSO 2000 2001, NUEVAS UTOPIÁS.

Tras el verano y el mes de septiembre de 2000, dedicado a retocar las piezas del curso de fundición; ya aceptablemente instalado en el nuevo estudio, aunque había previstas obras de acondicionamiento y segregación; y asumido el hecho de que ya no habría colaboración con el Ayuntamiento; fui poco a poco retomando el inicial carácter utópico del proyecto. Tomé nuevamente conciencia de que lo que estaba haciendo realmente era una tesis, cuyo principal soporte era el papel y cuyo principal objetivo era la creación artística, con independencia de que ésta llegara a materializarse o no en construcciones sólidas. Fui consciente de que debía de nuevo recobrar mi independencia de las instituciones y de que la única forma de independizarme era seguir trabajando con los materiales que me permiten ser autónomo; es decir, realizar dibujos sobre papel y, si acaso, esculturas en otros materiales y formatos que yo pudiera manejar sin más ayuda que mis propias manos y mis propios medios.



Img. 7. 16

2000-2001, *Castillete de dobles muros transitables* ^ esquinas curvas, planta, alzado y detalles. Lápiz y tinta azul s/papel esbozos, 42 x 29,5.

## Nuevos dibujos de 2000-2001

### **Castillete de dobles muros transitables de esquinas curvas [7.16] y [7.17]**

Este dibujo mantiene una clarísima continuidad con los últimos que vimos en el capítulo anterior. Pese a que las posibilidades de realizar un proyecto así ya no son muy reales, parece como si la mente se negara a abandonar esta línea de ideas y siguiera perfeccionando el proyecto de espacio arquitectónico, aunque nunca saliera del papel.

Básicamente la idea de este dibujo se inclina más en la dirección del *Castillete* (más abierto, más tipo patio); que en la línea de la *Cámara del Tiempo* (más cerrada y más tipo habitación). Sin embargo, las piletas quedan por fuera de las fachadas. Se apuesta, además, decididamente por los dobles tabiques, transitables entre ellos. Esta idea ya surgió hace tiempo pero ahora tomaba nuevamente fuerza. Tanto es así, que incluso algunas de las piletas tienen un doble bordillo indicándose mediante la textura gráfica añadida que en una parte podrá ir agua y en la otra, tierra y vegetación.

La ventaja del doble tabique es la estabilidad de cada fachada con independencia de las demás, y sin necesidad de que tengan que apoyarse unas sobre otras.



Img. 7. 17

2000-2001. *Castillete de dobles muros transitables ^ esquinas curvas, detalle 1*

El doble tabique, además, deja un espacio intermedio que puede tener diversas utilidades: Se puede utilizar para contener infraestructura de electricidad o fontanería, para contener depósitos de agua, con los que alimentar las piletas, se puede rellenar, simplemente de material de construcción o, incluso, si se tratara de un gran tamaño, podría tener espacios transitables como habitaciones. Todo depende de la escala, pero en cualquier caso es mucho más versátil que el muro simple. En el dibujo, en concreto, hay indicaciones escritas que recuerdan que por la zona entre tabiques, en la parte inferior del dibujo, se puede subir a la cresta de la fachada a través de una “escalera” y descender por un “tobogán”.

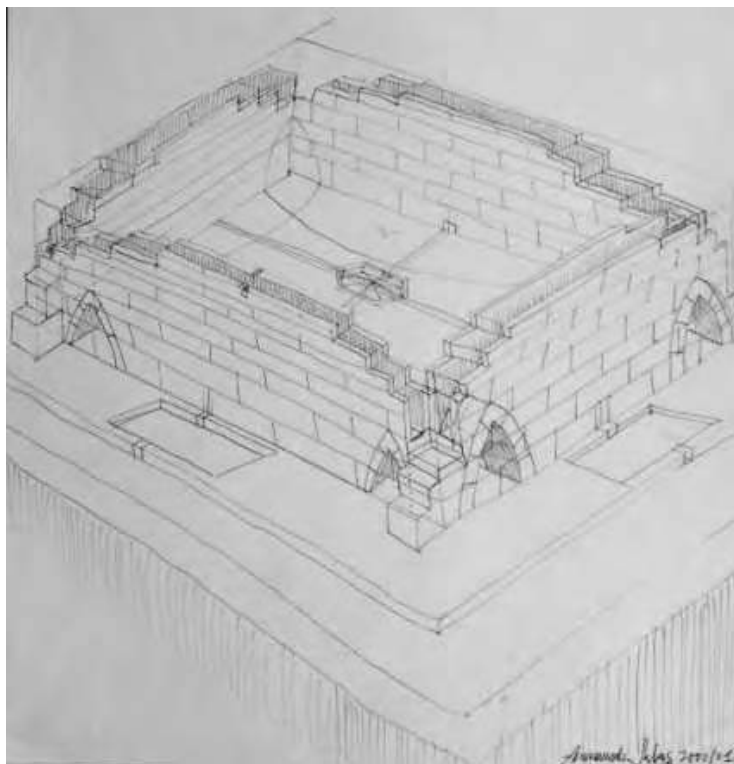
Las fachadas siguen teniendo forma de arcos, siendo más altas por el centro que por los laterales, como una cresta. En la fachada que se ve en alzado en la parte superior –que se corresponde en la planta con la fachada situada abajo, según el *sistema europeo*- se indica la existencia del ya conocido reloj de sol. Incluso se pueden ver referencias escritas a las estaciones: “invierno”, “primavera”, “otoño” y “verano”. Las mismas referencias a las estaciones se pueden leer en la zona horizontal del reloj solar, dentro del patio por encima de la planta de la fachada mencionada. También se pueden ver en ambas partes del reloj solar inscripciones con referencias a las horas, en números romanos.

En la parte inferior del dibujo junto a pequeños detalles de alzados, laterales, se pueden leer especificaciones muy concretas referidas a los tipos de piezas a utilizar como podrían ser: “1- bloques”, “2-dovelas” o “3-claves”.

**Castillete de dobles muros transitables de esquinas escalonadas [7.18]**

Este dibujo todavía se parece más al castillete llevado al bronce. Las novedades que propone son las siguientes:

Por una parte, el muro que rodea el perímetro es doble, por lo que deja un pasillo a lo largo de todo su recorrido. La misión de este pasillo es ser transitable, es decir, permitir un circuito peatonal como si de un recinto amurallado se tratara. Para el acceso al mismo se rematan algunas esquinas con varios peldaños, que arrancando en el suelo, darían acceso a las crestas de los muros. Estos peldaños también servirían como contrafuertes que reforzarían los pilares más externos de los arcos de entrada.



Img. 7. 18

2000 2001, Castillete de dobles muros transitables de esquinas escalonadas, axonometría, tinta azul s/papel esbozos, 42 x 29,5.

Por otra parte, en el dibujo se propone que los surtidores que aparecen por la parte central inferior de los muros, como continuación de los canalillos interiores, viertan el agua a unas piletas rectangulares que se abren en el suelo, justo debajo de los mismos. Unas y otras piletas se comunican mediante un canal cuadrado que rodea todo el perímetro. Todos estos elementos están sobre una base elevada que circunda el conjunto.

En las fachadas de los muros no se ha dibujado el trampantojo habitual, que ya se supone, sino que se le ha dado más importancia a la explicación de la estructura del muro, aparentemente realizada mediante bloques convencionales, ladrillos con forma de paralelepípedos. Estos ladrillos se supone que podrían trabajarse en superficie, grabando el dibujo deseado, o bien pintando sobre la superficie lisa de los muros una vez terminados.

En la esquina que se ve desde el interior, podemos observar el detalle de que la supuesta entrada no está abierta en el muro, sino solamente dibujada sobre los bloques. La línea del arco indica por donde habría que cortar cada bloque para abrir la puerta correspondiente, formando un falso arco. Y dentro de ese falso arco se podría inscribir (o no) un arco formado por dovelas como ocurre en las demás esquinas. En estas otras esquinas, por el contrario, ocurre que sobre la forma de los arcos ya realizados, se superponen las líneas de los supuestos bloques que habría antes de abrir los vanos sobre el muro.

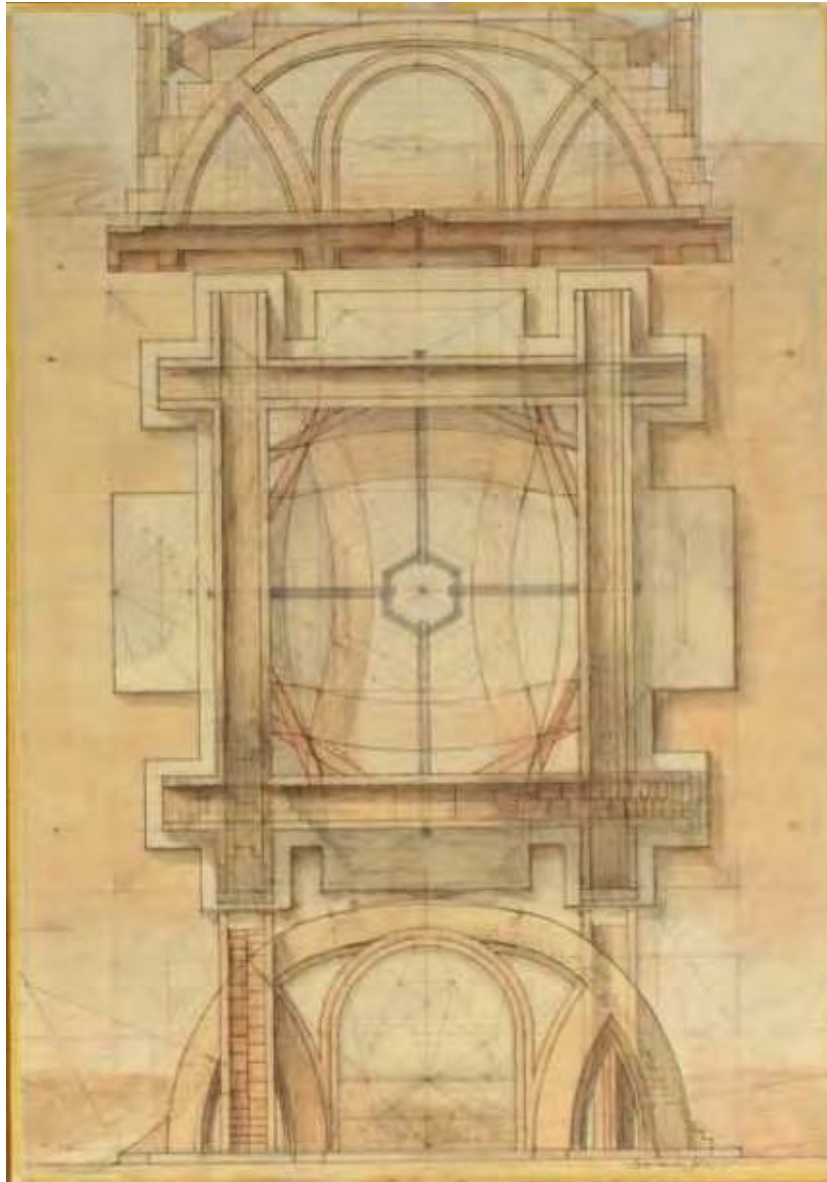
### ***Ocurrencias para una arquitectura lúdica [7.19] a [7.23]***

El dibujo iniciado en 1999, y del que ya hicimos mención en el capítulo 2, permanecía sin terminar, pegado sobre un tablero de contrachapado. A lo largo de este tiempo había sido retocado en algunas ocasiones, pero es en este momento (curso 2000/01) cuando tomé la determinación de terminarlo. En principio, no hay cambios sustanciales que impliquen la eliminación de partes significativas del dibujo. Al contrario, lo primero que hice fue consolidar lo que ya había.

De la consideración de este dibujo como campo de pruebas en el que experimentar nuevas ideas, había pasado a considerarlo como una obra irreplicable, e inconclusa a la que solo le faltaba un último repaso para hacerla más fácil de percibir. Como si fuera una foto ya hecha a la que le faltara contraste y nitidez. Había muchas líneas apenas perceptibles por estar realizadas a lápiz y con extrema suavidad que, sin embargo, eran fruto de muchas horas de trabajo y el reflejo de una intensa labor de investigación. Pensé que todo ese rastro de trabajo plástico había que rescatarlo y no permitir que se perdiera. Para ello pasé a tinta todas las líneas utilizando un juego de estilógrafos de 8 grosores diferentes, entre el 0,1 y el 1,2 mm. cargados con una mezcla de tinta de pluma azul y tinta para estilógrafo de color negro.

La mezcla da como resultado una tinta semipermanente, ya que la tinta de pluma es soluble, aunque esté seca, mientras que la de estilógrafo es indeleble. Esto tenía, en principio, una finalidad práctica, ya que apenas utilizo los estilógrafos para dibujar, y es sabido que los que tienen la punta fina, si no se utilizan frecuentemente se acaban atascando al secarse la tinta en su interior. Aparte de esta razón, ya en el contexto del dibujo, la tinta semipermanente permite suavizar algunos trazos, pasando un pincel húmedo por encima de los mismos, sin perder por completo la nitidez de la línea, gracias a sus componentes no solubles. En cuanto al color, aunque hubiera ido muy bien para este dibujo una tinta de color marrón o sepia, resultó que en ese momento no tenía disponibilidad y sí varios litros de color azul. El efecto consistió simplemente en rebajar la intensidad del negro.

Otro frente de batalla para terminar el dibujo era el color. Recordemos que el papel era de un tono Amarillo de Nápoles, y que el trabajo estaba hecho con lápiz de grafito y con lápices o barras de pastel de tonos sanguinas, marrones, amarillentos, anaranjados, etc. que dan al conjunto un aspecto terroso.



Img. 7. 19

2001 (desde 1999) Ourrencias para una arquitectura lúdica: castillos, fuentes, relojes, toboganes, puentes, escaleras ...

### Tres vistas independientes

En conjunto el dibujo está compuesto por tres vistas: una en planta y dos alzados. Y aunque existe una correspondencia entre elementos de la planta con elementos de cada uno de los alzados, esta correspondencia no es del todo rigurosa. Ya comentamos en el capítulo 2 que este dibujo era como un campo de experimentación en el que se iban incorporando elementos para estudiar su aspecto y geometría; y no siempre que se incorporaba un elemento en una de las vistas, se reflejaba en las otras al pié de la letra. Por tanto, aunque el conjunto nos dé una idea general del espacio que representa, cada vista encierra en sí cierta autonomía. De hecho, cada uno de los alzados muestra una de las tendencias entre las que nos



hemos ido moviendo desde hace tiempo: por un lado, la que se acerca a la idea del Castillete, en la parte superior; y por otro lado, la que se parece más a la idea de la Cámara del Tiempo, en la parte inferior.

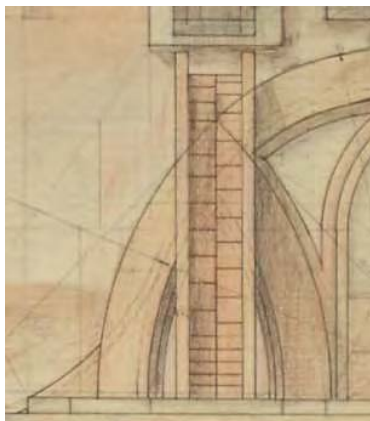
### Las fachadas

La vista en alzado de la parte superior representa una fachada más baja con relación a su anchura, que la de la vista inferior, más alta en proporción.

En el alzado de arriba, el arco que abarca toda la amplitud de la fachada está rematado con una serie de bloques que forman una cresta de contorno quebrado. Hay, por tanto, un equilibrio entre líneas rectas y curvas. En el alzado inferior, sin embargo, hay un claro predominio de las líneas curvas, ya que son las propias dovelas que forman el arco principal las que componen la línea del perfil.



Img. 7. 20  
Detalle de [7.19]. Esquina inferior derecha: cruce de arcos y escalera de acceso al tobogán.



Img. 7. 21  
Detalle de [7.19] esquina inferior izquierda, cruce de arcos y salida del tobogán.

La fachada de arriba parece ser plana, al igual que ocurría en el Castillete, sin que sobresalgan los pies de los arcos de las fachadas contiguas. Esto sí ocurre en la planta, en la que todos los pies de los arcos sobrepasan el plano de las fachadas contiguas, formando una especie de cruceros. No se corresponde, por tanto, la planta con el alzado superior en estos elementos, aunque sí con el alzado inferior. Y en este sentido, en el alzado de abajo, pueden verse, de canto, los pies de arcos, de las dos fachadas contiguas. Estos pasan justo por encima de las claves de los arcos apuntados que quedan a la izquierda y derecha de la fachada. Pero mientras que el de la esquina de la izquierda tapa claramente la clave correspondiente, el de la derecha, desvanecido y convertido en transparente, deja ver el interior. (Ver detalle de la esquina inferior derecha [7.20]). Se puede ver, por tanto, bajo la clave del arco apuntado referido, el canto del muro de la fachada adyacente, que es a la vez la parte interna del arco cuyo pie se ha eliminado. Se aprecian en éste tres molduras o arquivoltas, que se corresponden con las que también se aprecian en el arco que se ve de frente.

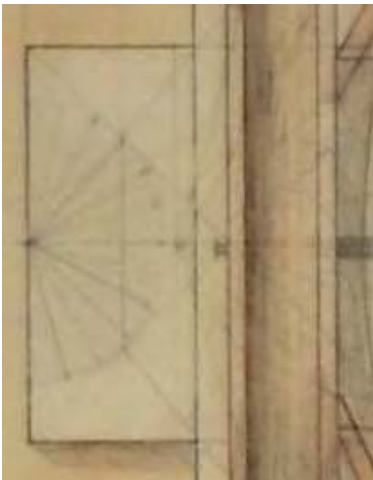
### El tobogán

En el alzado inferior podemos distinguir, al igual que en la planta, el recorrido de un tobogán parecido al que hay en algunos parques infantiles. Se puede ver por la derecha la escalera de acceso al mismo, gracias a la transparencia del muro (ver los escalones en la foto de detalle de la esquina inferior derecha [7.20]). Siguiendo esta línea de derecha a izquierda podemos observar que llegando a la cresta del muro, la línea quebrada de los peldaños se convierte en rampa curva; tras coronar la cima, desciende hacia la es-



Img. 7. 22

2001 (desde 1999) *Ocurrencias para una arquitectura lúdica, detalle de fuente central*



Img. 7. 23

Detalle de [7.19] *reloj solar.*

quina izquierda; y ya, cerca del suelo, la curvatura cambia de sentido para suavizar la salida [7.21]. Pese a esto, la salida no parece suave, si supusiéramos que la base del conjunto fuera el mismo suelo. Pero esto no sería así, se supone que esta base estaría elevada sobre el terreno, tras varios peldaños. Por eso se da a entender, por la dirección de la rampa en esta zona, que el tobogán continuaría por debajo de esta base representada hasta que la pendiente llegase a una posición horizontal, al nivel del verdadero suelo, más abajo. Si estas plataformas sucesivas que formarían la base no se han representado es porque en este dibujo se ha dado más importancia al estudio de otros elementos, a una escala adecuada. Si se hubieran representado varios niveles de la base, a esta misma escala, la vista en planta habría cabalgado sobre los alzados, creando cierta confusión.

#### **La planta, perímetro exterior**

En la planta se pueden advertir una serie de elementos que ya son habituales, aparte de los que acabamos de mencionar.

El perímetro exterior de la plataforma que hace de base tiene la forma de un rectángulo, con una serie de cuadriláteros añadidos. Entre estos están ocho, próximos a las esquinas, que encuadran los pies de arcos que sobresalen del rectángulo principal y otros cuatro rectángulos, que sobresalen por el centro de los lados, y que bordean las cuatro piletas, aunque éstas no están detalladas en esta ocasión (en otros dibujos se les presta más atención). Esta línea de perímetro se corresponde con el contorno de la plataforma que estaría elevada a la altura estándar de un escalón sobre otra similar, pero de mayor área, y esta última, a su vez, estaría sobre otras cuantas plataformas a distintos niveles, como ya hemos comentado a propósito del tobogán

#### **La planta del patio. [7.19] y [7.22].**

Otro elemento que se estudia en planta es el trazado lineal que compone el pavimento del patio. A los dos ejes ortogonales centrales y rectilíneos se oponen cuatro parejas de curvas que, a su vez, forman dos pares de franjas, que están dispuestas de la siguiente forma (ver detalle en la planta [7.22]): dos, opuestas entre sí, orientan su zona cóncava hacia el centro, y su parte convexa



Img. 7. 24  
2001 02. Proyecto de mural de vidrio y cerámica, dibujo a color en papel gris. 21 x 15.

hacia los laterales; las otras dos, por el contrario, también opuestas entre sí, orientan su parte convexa hacia el centro y su parte cóncava hacia el exterior. En el dibujo, estas franjas están coloreadas en un tono anaranjado que contrasta con el tono amarillento del resto del patio. Se adopta, por tanto, una solución intermedia, a otras opciones vistas en otros dibujos, que se inclinaban más hacia lo curvo o hacia lo recto en mayor o menor medida.

### **El reloj solar [7.23]**

El espacio destinado a una de las piletas, que no se han dibujado con detalle, se ha aprovechado para realizar el abatimiento del plano de la fachada adyacente, que contendría el reloj solar. Esto tiene por objeto hacer un estudio de este detalle del reloj. La semicircunferencia dividida en doce partes que aparece dibujada, por tanto, lo estaría en realidad en la fachada vertical contigua, tal y como ocurría en el Castillete. Cada división, como es lógico, se correspondería con una hora solar. Tal y como está realizado el esquema, totalmente regular, se correspondería con un diseño destinado a una fachada perfectamente orientada al sur. De lo contrario, dicho esquema debería ser re-calculado, teniendo en cuenta la orientación exacta de la fachada, lo que produciría irregularidades.

### **Los trampantojos [7.19]**

En las dos fachadas representadas, de las cuatro que habría, se han dibujado unos paisajes sobre las superficies de los vanos de los arcos, cuyas líneas del horizonte son coincidentes con las del horizonte del fondo del dibujo. No se trata tanto de aparentar que la arquitectura es transparente dejando ver lo que queda por detrás, como de mostrar la identificación del paisaje dibujado sobre los muros con el paisaje real en el que se inserta la construcción. En ambos casos, el dibujo está tratado de forma muy suave, con objeto de que no quite protagonismo al estudio de las formas arquitectónicas que es en lo que se trata de poner el acento en esta ocasión.

## **EN EL ESTUDIO DEL “MOLINO JUAN” DE 2001 02 a 07**

En el dibujo titulado **Proyecto de mural de vidrio y cerámica [7.24]** se plantea la posibilidad de construir una vidriera utilizando la técnica de llenado de vasijas cerámicas con vidrio fundido, eliminando después el fondo del recipiente. Esta técnica ya fue descrita en capítulos anteriores, pero aquí se plantea un paso más. Tras haber probado con relativo éxito a realizar piezas con formas redondas y con forma de dovelas, lo que aquí se propone es utilizar recipientes de formas irregulares que encajen entre sí, como un puzle, formando una composición. En el dibujo, en concreto, se plantea un mural con forma de arco, acoplable a alguna de las fachadas de las formas arquitectónicas que venimos proponiendo.

A la izquierda y abajo del dibujo, puede verse parte de una nervadura -en perspectiva caballera, y en despiece- que enmarcaría el perímetro del mural. Sería recta por abajo y por la zona inferior de los lados, y curva por la parte superior; y estaría formada por bloques cerámicos con forma de tubo de sección cuadrada, por cuyo

interior discurrirían alambres de refuerzo. Puede verse, incluso, una pieza que tiene forma tronco-piramidal, que hace las veces de pequeño capitel.

Por el interior de este marco, el mural propiamente dicho estaría dividido en dos zonas: la inferior, que sería un mural cerámico tradicional, formado por piezas con relieves, texturas y colores, de tamaños apropiados para ser cocidos, y después montados; y la parte superior, que es la que estaría hecha con esta técnica del vidrio fundido. Pueden apreciarse varias piezas coloreadas que conforman el cielo, con un sol y una nube. Cada pieza estaría hecha realizando previamente una vasija con la forma necesaria, y de poca altura; posteriormente se llenaría de vidrio coloreado y fundido en el horno; y, finalmente, se eliminaría el fondo de la vasija. El tono ocre que rodea cada módulo sería el borde cerámico de cada pieza y los tonos azul, amarillo y blanco serían las zonas translúcidas.

A la derecha del dibujo se incorpora una sección, de perfil, que se corresponde con la zona central del mural. En ésta se representa la forma que suele adoptar el vidrio tras la cocción: en la zona central del recipiente utilizado, el vidrio queda plano, pero al acercarse a los bordes se curva, formando una concavidad que enlaza con las paredes adoptando en conjunto la forma de un cuenco. Esto se debe, sin duda, a lo siguiente: durante la cocción el líquido vítreo queda plano y horizontal por efecto de la gravedad; después, cuando empieza a enfriarse y está en estado viscoso, se pega a las paredes; a continuación, a medida que se enfría, baja de nivel, por contracción; y, finalmente, las zonas adyacentes a las paredes se curvan.

Esta técnica, pese a las dificultades materiales que conlleva, es factible, aunque sus resultados demasiado frágiles. La cuestión es, cuánto tiempo duraría una obra en un lugar público: a la más que probable reacción adversa a los choques térmicos, habría que añadir la ineludible cuestión del vandalismo. Por ese desequilibrio entre dificultades técnicas y previsibles resultados prácticos, no se ha profundizado más en esta técnica, al menos con relación a este proyecto concreto que estamos tratando. No obstante, mediante este boceto y, sobre todo, mediante las pruebas de materiales que se realizaron con anterioridad, queda abierta una puerta a un campo de investigación que podría ser prometedora en cuanto a potenciales resultados plásticos; más apropiada, eso sí, para otro tipo de trabajos destinados a entornos más protegidos.

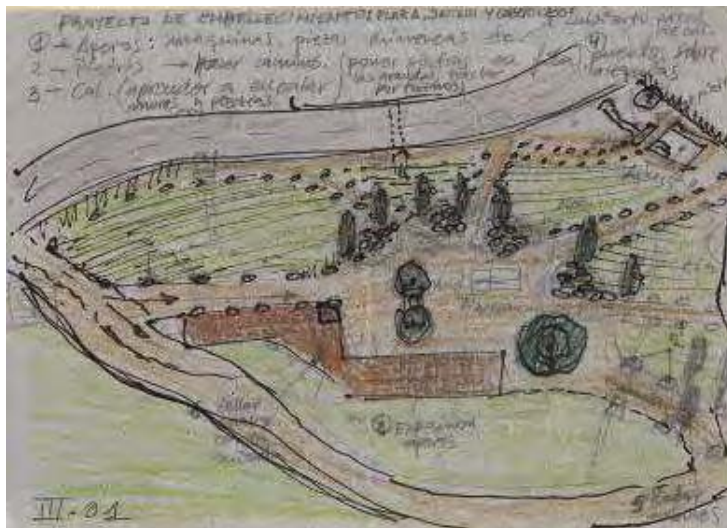
El dibujo ***Proyecto de embellecimiento del Campo de Prácticas [7.25]*** tiene su origen en lo siguiente:

Durante ese curso 2000/2001, excepcionalmente, se creó en el instituto un Ciclo Formativo que tenía que ver con las actividades agrarias. El *Campo de Prácticas*, que normalmente no era utilizado por el Centro, y que de hecho estaba prestado a una escuela taller municipal, se empezó a utilizar por varios profesores que, aparte de sus clases en las aulas normales, impartían allí algunas prácticas. Uno de ellos fue quien me pidió colaboración para un proyecto que consistía en reestructurar y embellecer aquella parcela, contando con los escasos medios disponibles por el Centro.

Este dibujo responde a esa petición, y complementa gráficamente las ideas que también les propuse verbalmente. No me tuvo que insistir demasiado, tratándose de un lugar al que yo le tenía tanto apego. Recordemos, como ya comentamos en capítulos anteriores, que este sitio tan cercano a mi casa, fue considerado en algún momento como candidato para instalar en él la Cámara del Tiempo y, en ese sentido, objeto de algunos croquis y bocetos. Ahora, además, estaba situado justo enfrente de mi nuevo estudio. Cualquier cosa que se hiciera en el lugar,

repercutiría directamente sobre las vistas que yo mismo tendría desde mi ventana. Pero también sabía que los medios tanto materiales como humanos eran escasos, así que en el dibujo tan solo se proponen algunas intervenciones muy modestas, que pudieran llevar a cabo entre los alumnos y ellos mismos.

Si se incluye este dibujo aquí, como parte de la tesis, es por el convencimiento de que esta afición por diseñar intervenciones en el espacio natural, cada vez más evidente, es otra puerta que se va abriendo como alternativa al mero trabajo artístico de estudio (pintura, escultura...) y porque esta creciente afición está motivada por la realización de este trabajo de investigación.



Img. 7. 25

2001 03. Proyecto de embellecimiento del Campo de Prácticas, tinta y color s /papel gris. 21 x 15.

Transcripción literal de la leyenda sobre el dibujo:

“PROYECTO DE EMBELLECIMIENTO:

PLAZA , JARDÍN Y COBERTIZO:

1- Aperos: máquinas, piezas, chimeneas, etc. a cubierto, pared de cal.

2- Piedras: hacer caminos, poner piedras en fila, las grandes, (con el) tractor, por turnos.

3- Cal (aprender a encalar muros y piedras).

4- Puentes sobre las acequias.

Notas en el dibujo:

2- Exposición de aperos [flecha hacia el edificio]

5- Meter arboles [abajo, a la derecha, señalando al camino]

6- Sellar nave, quitar mierda.”

La parte superior del dibujo muestra la carretera lindante con la parcela, situada a una cota superior que ésta, formando un escalón entre ambas. Este desnivel oscila entre unos centímetros, por la parte derecha del dibujo, hasta varios metros por la parte de la izquierda. Entre ambas, carretera y parcela, discurre una acequia. Al



otro lado de la carretera es donde estaba mi estudio, aún más elevado, debido a la pendiente del terreno. A la izquierda del dibujo, un camino de tierra desciende desde la carretera a la parcela dividiéndose en dos ramales que pasan por delante y por detrás de la casa (en color marrón) respectivamente. El ramal de más abajo termina en la esquina inferior derecha, justo a los pies de una antigua era. El otro ramal pasa por el centro del complejo, una especie de plaza, y continúa hacia la derecha hasta una cancela, en la linde cercada de la parcela, coincidente con el borde derecho del papel. Algunas intervenciones propuestas quedan indicadas entre el dibujo, la leyenda que lo acompaña (arriba en el boceto y al margen su transcripción) y las conversaciones que tuve con mis compañeros. Básicamente son las siguientes:



Img. 7. 26

2001. Restos arqueológicos situados en el Campo de Prácticas.

1-Poner algunos elementos que había tirados por todas partes, como aperos y restos de maquinaria antigua, en lugares que sirvieran de decoración, con cierta dignidad y sin estorbar; y los que fueran delicados o valiosos, bajo cubierto.

2- Recoger la gran cantidad de piedras que había dispersas por la parcela y disponerlas ordenadamente marcando los caminos, ya que estos, en algunos puntos no se distinguían, al estar invadidos por la maleza. Las más grandes con ayuda de un tractor. Entre las piedras había de muchos tamaños e, incluso, algunos restos de columnas y otros elementos de antiguas construcciones, estos quedarían cerca de los centros de interés. [7.26].

3 - Encalar los muros de las zonas útiles de la casa, así como algunas de las piedras o restos de obra que no tuvieran una belleza natural especial.

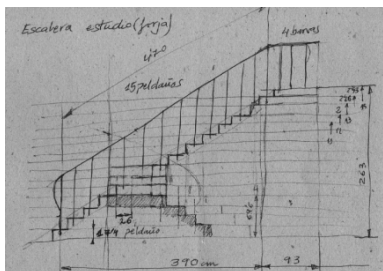
4- Poner pequeños puentes peatonales sobre la acequia, por la parte cercana a la alberca, y marcar veredas, con objeto de facilitar el acceso de viandantes desde la carretera hasta esa zona.

5-Conectar los caminos que pasan por delante y por detrás de la casa mediante la curva que aparece dibujada en la esquina inferior derecha, de [7.25]; y plantar árboles a ambos lados de éste y otros tramos de caminos. Antes, este tramo no existía, lo que dificultaba realizar un paseo alrededor de la casa.

6- Limpiar una zona de la casa que estaba en ruinas, abierta por arriba y por delante, para sanearla.

En la parte superior derecha del dibujo, recordemos, había una alberca rodeada de arboles.





Img. 7. 27

2001. Escalera del estudio del "Molino Don Juan". Lápiz y tinta s/papel gris. 21 x 15.

### Proyecto de reforma del "Molino Don Juan"

Tras formalizar la compra del nuevo local e instalarnos en el mismo, en enero de 2000, aparte de la limpieza del local y el traslado de enseres, hubo que realizar pequeñas, pero numerosas reformas para poder trabajar, especialmente durante el invierno: cambio de cristales, enchufes, luminarias etc. Todo se fue haciendo poco a poco, conforme a las necesidades de cada momento, pero se llevó su tiempo y además era provisional.

Transcurrido algo más de un año, quedaba pendiente la realización de una reforma de albañilería, entre otras cosas, que habíamos acordado. Esta tendría por objeto la consolidación de la obra ya existente, en muy mal estado, así como la segregación del local en tres estudios independientes, uno para cada uno de nosotros. No era imprescindible dicha obra para trabajar, de hecho ya lo estábamos haciendo durante más de un año, pero aparte de la precariedad y provisionalidad, el proyecto que teníamos en mente se iba demorando en el tiempo y a veces ocasionaba cierta distracción de la tarea que nos ocupa.

Por lo que a mí respecta, esa inquietud se manifestaba, aparte de la continua actividad de reparar cosas, en la realización de numerosos esquemas y croquis del proyecto de reforma que se iba gestando. Era como una válvula de escape que aminoraba la necesidad de dibujar por puro instinto con la necesidad de diseñar el proyecto de la necesaria reforma. Solo uno de esos dibujos se incluye aquí como botón de muestra: es un croquis acotado de una escalera que comunicaba la planta superior con el patio [7.27].

## ENTORNOS FANTÁSTICOS Y ARQUITECTURAS IMAGINARIAS

En esta sección están incluidos una serie de dibujos que sitúan una construcción semejante a *la cámara* en un entorno paisajístico completamente fantástico. Alejado, en parte, de la idea de instalarla en el espacio físico real, pero obsesionado todavía con la forma arquitectónica que ya tenía memorizada, utilicé esa realidad virtual que es el dibujo, para situar la cámara en el paisaje.

### Personaje de roca

Es el primero de estos cuatro dibujos y surgió de manera espontánea, sin boceto previo. Empecé a dibujar por dibujar, sin saber muy bien qué hacer, y la composición se fue configurando poco a poco. Partiendo de una escarpada montaña de roca, parecida a la que abunda por los alrededores de Archidona, empezaron a brotar, por su parte superior, lo que parecían unas ruinas arquitectónicas, medio ocultas entre las formas geológicas. Me recordaron a las montañas de Meteora, en Grecia, con sus monasterios enclavados en lugares inaccesibles, que visité hace años. Ver [12.9] a [12.15]. Puede distinguirse fácilmente una chimenea, similar a las que quedan en algunos lugares como restos de arqueología industrial. He visto unas cuantas, como la que hay en las faldas de la Peña de los Enamorados, entre Archidona y Antequera que visité reiteradas veces tiempo atrás [4.33]. También se pueden adivinar lo que parecen ser sillares, algunos con forma de dovelas; y lo que parecen puntales de madera, sin duda, puestos por la mano humana. A la derecha, parece

que hay una cascada. El conjunto se parecía a la cabeza de un animal con hocico, o dos, mirando en direcciones opuestas. Esto, que fue casual en principio, lo potencié con diversos retoques: un ojo, una barbilla, una nariz... Tanto es así que parece, y así se titula, un personaje de roca.

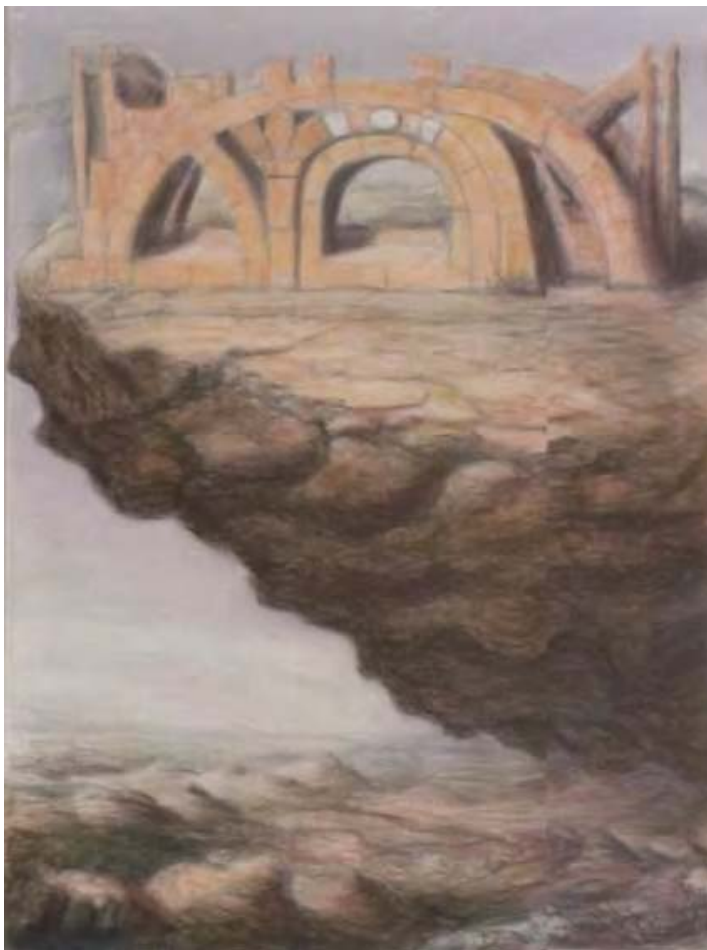


Img. 7. 28

2001 03. *Personaje de roca. lápiz, carbón y pastel s/ papel, 80 x 63.*

### **Arquitectura flotante [7.29]**

En este dibujo se muestra una arquitectura mucho más evidente, que se puede identificar con nuestro ya familiar Castillete, y, además, se ve en primer plano, ocupando todo el ancho del papel. La construcción, que también aparenta estar en ruinas, se encuentra sobre una roca que parece desafiar la ley de la gravedad. Ya, puesto a imaginarme la construcción en un entorno fantástico, pensé, por qué no llevarla a lugares prácticamente imposibles. Era hora, ¿cuándo si no? de hacer *castillos en el aire*, en homenaje al pintor René Magritte [13.2]. Este trabajo, surgido también de forma impulsiva, pone de manifiesto, una vez más, la obsesión que tenía con la imagen mental de la hipotética *Cámara del Tiempo*, con todas sus variantes, y el empeño, no menos obsesivo, de situarla en un entorno paisajístico, necesariamente dibujado, ante la dificultad de acceder al espacio real.



Img. 7. 29

2001 03. *Arquitectura flotante*, lápiz, carbón y pastel s/ papel, 80 x 63.

### ***Paisaje onírico con arquitectura imaginaria [7.30]***

En este tercer dibujo se muestra una idea mucho más realista, ya que se nos presentan unas montañas muy normales, similares a las calcáreas rocas de las sierras de Archidona. Tanto es así, que al dibujarlas me recordaron, pues se parecen, las Canteras de Pilatos, en cuyos grandes espacios abiertos me imaginé en algún momento la posibilidad de instalar la construcción.<sup>8</sup>

En cuanto a la construcción, no cabe duda de que es la ya familiar *Cámara del Tiempo*. En esta ocasión la arquitectura ocupa menos espacio en proporción con el entorno paisajístico, es decir, se ve desde más lejos. Aparece también el elemento de la caverna, que al estar justo debajo de las ruinas parece tener cierta comunicación subterránea con las mismas.

---

<sup>8</sup> Ver el capítulo 4.



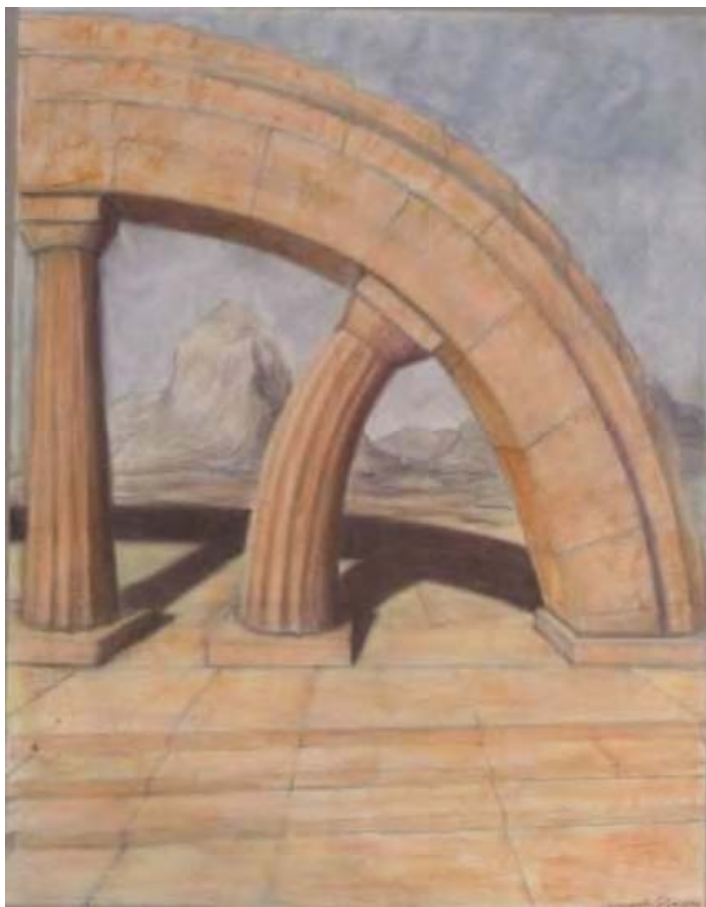
*Img. 7. 30*

*2001 (03). Paisaje onírico con arquitectura imaginaria, lápiz, carbón y pastel s/ papel, 80 x 63.*

### ***Arco con columna blanda [7.31]***

El origen de este dibujo es distinto. Mi compañero Luís Córdoba tiene como tema fundamental de sus cuadros la arquitectura de la antigua Grecia. Y siempre dispone de fotos sobre monumentos griegos en el estudio para que le sirvan de modelo (ver [13.42] y [13.43]). Una tarde estábamos allí en el estudio los dos charlando, frente a un libro de arte griego, abierto por una página en la que se veían estas columnas que aparecen en el dibujo, pero, claro está, rectas. Viendo la foto se me ocurrió hacer este dibujo, doblando una de las columnas para experimentar el efecto que producía.

El paisaje del fondo es inventado, pero también se parece al entorno local habitual.

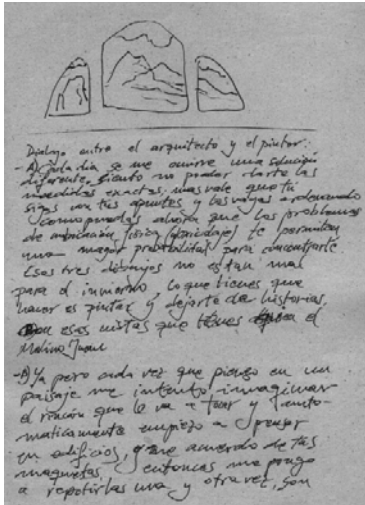


Img. 7. 31

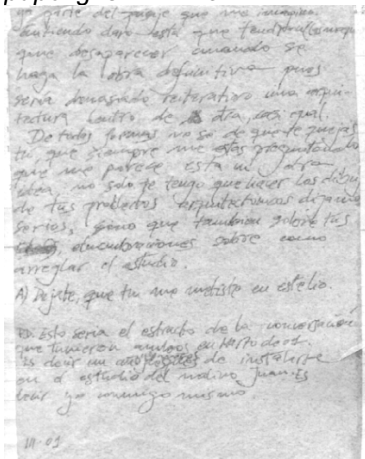
2001 03. Arco con columna blanda, lápiz, carbón y pastel s/ papel, 80 x 63.

### ***Diálogo entre el arquitecto y el pintor [7.32]***

El siguiente papel, que incluye un pequeño boceto y un breve texto manuscrito, ratifica la mencionada preocupación que me invadía en esa época con relación a la futura obra en el estudio, a la vez que empezaba a retomar el tema de la tesis. Se supone que es un diálogo entre un arquitecto que se dedica a dibujar planos de obras —a veces de la *Cámara*, a veces de su propio estudio— y un pintor que mira los colores de las puestas de sol por la ventana con deseos de coger los pinceles, pero que tiene que contenerse para no salirse del guión de trabajo, que él mismo se ha trazado. En el fondo, esta “*conversación*” es en realidad una reflexión interna en la que mis ganas de pintar libremente chocan con el impulso de realizar de una vez las reformas deseadas y con la necesidad de atenerme, además, al guión de la tesis para no dispersarme aún más.



Img. 7. 32  
2001 03 00. Reverso de cuatro estaciones, diálogo entre el arquitecto y el pintor tinta en papel gris. 21 x 15 .



Img. 7. 33

2001 03 00. Continuación texto a tinta en papel gris. 21 x 15.

Transcripción del texto manuscrito:

A) - Cada día se me ocurre una solución, siento no poder darte las medidas exactas<sup>9</sup>; más vale que tú sigas con tus apuntes<sup>10</sup> y los vayas ordenando como puedas ahora que los problemas de ubicación física (y bricolaje)<sup>11</sup> te permiten una mayor probabilidad para concentrarte.

Estos tres dibujos no están mal para el invierno, lo que tienes que hacer es pinta, y dejarte de historias, con estas vistas que tienes aquí en el Molino Juan.

P) - Ya, pero cada vez que pienso en un paisaje, intento imaginar el rincón que le va a tocar<sup>12</sup> y, automáticamente, empiezo a pensar en los edificios y me acuerdo de las maquetas, entonces me pongo a repetirlas una y otra vez<sup>13</sup>, son ya parte del paisaje que me imagino.

Entiendo que tendrán que desaparecer (las maquetas) cuando se haga la obra definitiva, pues sería demasiado reiterativo una arquitectura dentro de otra casi igual.

De todas formas, no sé de qué te quejas, tú que siempre me estás preguntando esta u otra idea, no solo te tengo que hacer los dibujos de tus proyectos arquitectónicos, digamos, serios, sino también sobre tus elucubraciones acerca de cómo arreglar el estudio

A) - Déjate, que tú me metiste en este lío.

P.D. Este sería el extracto de la conversación que tuvieron ambos en marzo de 01 –en realidad, yo conmigo mismo- o sea, un año y 3 meses después de ocupar el estudio del Molino Juan.

Archidona, marzo de 2001.

### Cuatro estaciones y Doce meses, evolución

Los dos siguientes dibujos son dos versiones del mismo. Como estuve dudando entre dos títulos diferentes, al final puse un título a cada uno de ellos, por diferenciarlos. **Cuatro estaciones**, [7.34] es un boceto pequeño, tamaño cuartilla, hecho con tinta de pluma y con retoques de corrector blanco, mientras que **Doce meses, evolu-**

<sup>9</sup> Se refiere al diseño definitivo a escala de la Cámara.

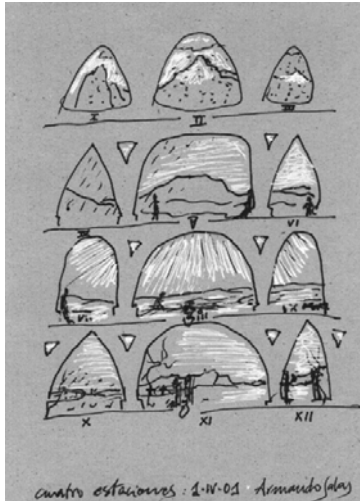
<sup>10</sup> Se refiere a dibujos que dan idea de la construcción sin llegar a un diseño definitivo.

<sup>11</sup> El término bricolaje se refiere a las pequeñas, pero interminables reparaciones en el estudio: un cristal, una persiana, un grifo, una bombilla, etc.

<sup>12</sup> El rincón del paisaje que le va a tocar a la Cámara para ser instalada.

<sup>13</sup> Se refiere a los paisajes imaginarios en los que aparece la Cámara, de forma casi automática y obsesiva, como en los últimos dibujos.



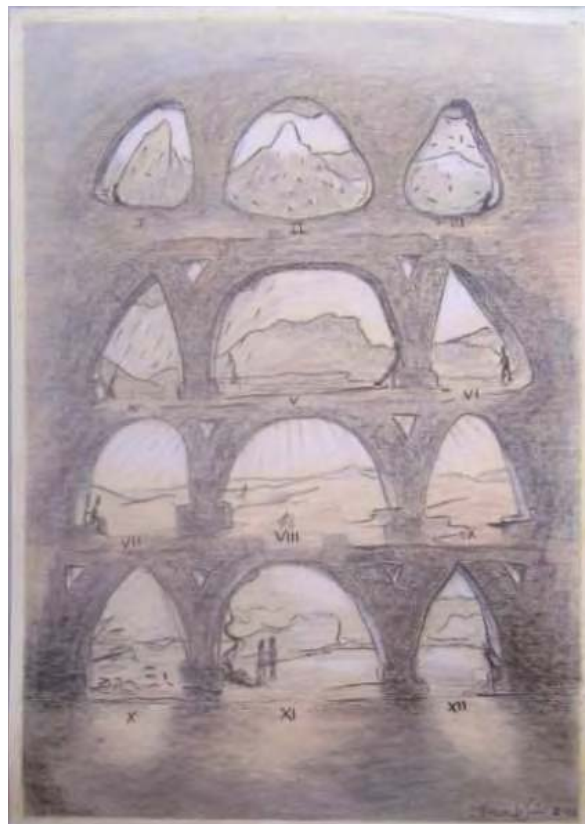


Img. 7. 34  
2001 04 01. Cuatro estaciones,  
tinta negra y blanca s/ papel  
gris. 21 x 1.

**ción [7.35]** es un dibujo de mayor tamaño, hecho al carbón y al pastel. Básicamente la composición es la misma.<sup>14</sup>

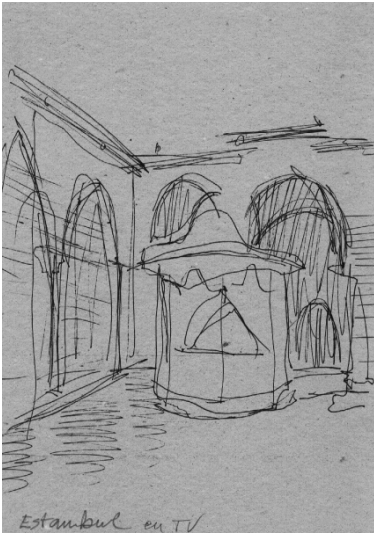
Se componen de cuatro trípticos, distribuidos en cuatro filas, una sobre otra, formados cada uno por tres arcos. Los doce arcos están numerados en romano del I al XII como si se tratara de un calendario. Cada tríptico se corresponde con una estación, siendo fáciles de identificar.

El tríptico de arriba del todo es el invierno, representado por unas montañas nevadas, que se ven a través de unos arcos que más bien parecen cuevas. La nieve está representada esquemáticamente por una textura punteada, aparte del blanco sobre las cumbres.

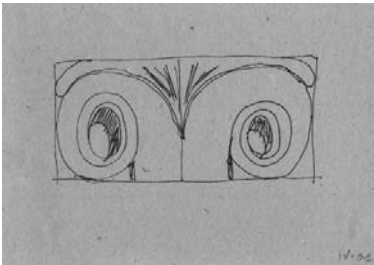


Img. 7. 35  
2001 03. Doce meses, evolución. Carboncillo y pastel  
s/papel amarillento, 50 x 65.

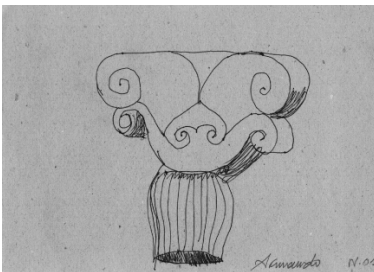
<sup>14</sup> Posteriormente hay una tercera versión al aguafuerte que se titula *Evolución*. Ver capítulo 10.



Img. 7. 36  
2001 04 Estambul: Patio de una mezquita, tinta. s/papel gris 21 x 15.



Img. 7. 37  
2001 04 . Capitel 1, de un museo de Estambul, tinta en papel gris. 21 x 15.



Img. 7. 38  
2001 04 00 Capitel 3, del Museo Arqueológico de Estambul, tinta s/papel gris. 21 x 15.

La segunda fila se corresponde con la primavera. La textura punteada se convierte en rayada, como si se tratara de lluvia, pero solo en la parte izquierda de la imagen, pues a la derecha el cielo es luminoso y está despejado. Al fondo sigue habiendo montañas, pero más suaves que las anteriores. Los arcos ya están algo más evolucionados, pudiendo diferenciarse el del centro de los otros dos. Son visibles algunas llagas entre las dovelas y unos pequeños vanos triangulares revelan que se trata de una arquitectura, no de la entrada de una cueva, como antes.

En la tercera fila estaría el verano, identificado con el sol, que aunque no se ve por estar muy alto, como corresponde, sus rayos caen a plomo sobre el terreno casi llano, amarillo y reseco. Los arcos son todavía más geométricos, en este caso, los tres de medio punto, y menos irregulares y orgánicos que los anteriores.

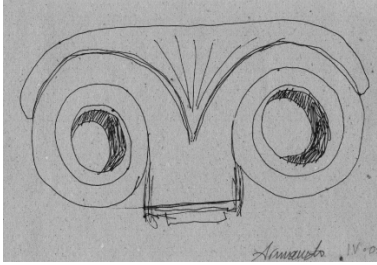
Para la última fila solo queda el otoño. El cielo de nuevo se oscurece y difumina por la niebla, se adivinan unas hojas en el suelo. Los arcos laterales vuelven a afilarse y dos nuevos vanos triangulares aparecen por los lados, ya hay cuatro.

Pero el tema de las estaciones no solo se refiere a las del año sino también a la naturaleza cíclica de la historia de la humanidad. A que cada periodo tiene unos inicios arcaicos, un desarrollo hasta su máximo esplendor y, finalmente, un declive. Y es también una reflexión sobre el hecho de que la *evolución* de la humanidad, en realidad, es casi imperceptible, ya que en lo fundamental no han cambiado demasiado las cosas. En lo básico nos parecemos tanto a nuestros ancestros como los primeros arcos del dibujo a los últimos: en el fondo son muy similares.

### Viaje a Estambul en abril de 2001

En abril de 2001 hice un viaje a Estambul que me sirvió de estímulo. Realicé algunos apuntes, tanto allí en directo como a la vuelta, en casa, viendo las fotos en el televisor. En realidad, las grandes cúpulas de Santa Sofía y otras iglesias bizantinas y de las numerosas mezquitas que hay en la ciudad; las plazas y patios, y otros tantos elementos arquitectónicos, me recordaron cuáles fueron mis fuentes de inspiración, que ahora volvían a serlo, con toda la fuerza de la presencia física en los lugares originales. Antes, si acaso, había visto fotos o realizado otras visitas. Se incluyen aquí solo unos cuantos como ejemplo:

En el primero, **Patio de una mezquita [7.36]** se



Img. 7. 39  
2001 04. Capitel 4 del Museo Arqueológico de Estambul, tinta s/ papel gris. 21 x 15.

puede ver la fuente en la que los musulmanes se lavan para purificarse, antes de entrar en la parte cubierta del templo. No es casual que me atraigan cada vez más las fuentes de todo tipo. Al fondo, los arcos que rodean al patio.

A continuación **tres capiteles** del Museo Arqueológico de Estambul, muy similares, pero a la vez cada uno diferente, tienen la espiral como protagonista. [7.37], [7.38] y [7.39].

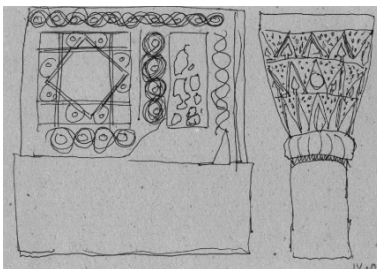
**Elementos arquitectónicos del Museo Arqueológico de Estambul** es un boceto en el que destaca un capitel y otros objetos decorativos. A uno de ellos le encontré cierta relación con mi trabajo. Es el cuadrado que se ve en la esquina superior izquierda, que tiene dentro una forma basada en el polígono estrellado de ocho puntas. Ver [7.40] y su detalle ampliado.

#### **Plazas de muros separados entre sí [7.1] y [7.2]**

Tras la vuelta de Estambul y los consiguientes días revisando imágenes y haciendo esbozos relacionados con el viaje, empecé a realizar de nuevo bocetos relacionados con el tema monográfico que nos ocupa. Es decir, diseñar una estructura arquitectónica de la que teníamos muchos bocetos, con ideas y variantes, pero de la que todavía no había ninguna obra definitiva. Tras el desengaño con el Ayuntamiento que, dio al traste con el proyecto de realizar una obra de gran tamaño en la nave; y las dilaciones posteriores motivadas por problemas de diversa índole, era el momento de retomar el tema, buscando ya la fase de síntesis tras tanto tiempo de análisis. Se hacía necesario ir llegando a conclusiones plásticas; y si no era posible llevarlas a cabo en grande y en tres dimensiones, al menos sí como maquetas pequeñas acompañadas de los planos definitivos.

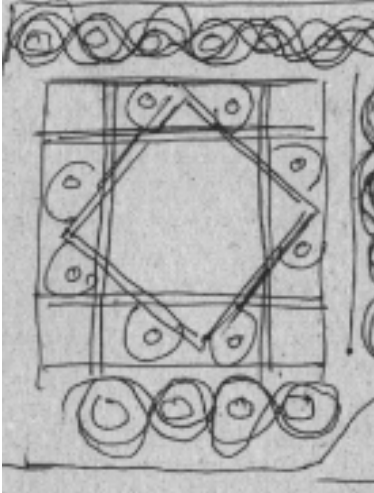
Sin embargo, mi instinto me llevaba a nuevas variantes. Al menos, eso sí, estaban relacionadas con el tema, ya que se había establecido cierta inercia que me hacía caminar siempre dentro de la misma temática.

En los siguientes bocetos se nos plantea una emancipación de las fachadas, hasta el punto de hacerse completamente independientes, separándose físicamente y desapareciendo los elementos que las ligaban entre sí: los cruces de arcos o la formación de esquinas, según el caso – cámara o castillete-. De esta forma se pueden crear espacios más abiertos y más grandes, sin tener que agrandar también el tamaño de los muros. Estos solo tienen que separarse más, mar-



Img. 7. 40

2001 04. Elementos arquitectónicos en el Museo Arqueológico de Estambul, tinta s/ papel gris. 21 x 15.



Detalle de [7.40].  
2001 04. Elementos arquitectónicos en el Museo Arqueológico de Estambul, detalle.

cando el espacio visualmente, en vez de cercarlo materialmente. Sería posible, incluso, crear espacios muy grandes, usando muros proporcionalmente muy pequeños.

En tal caso, ya no podemos seguir hablando de *cámara* o *castillete*. Por *cámara* entendemos un espacio que está cubierto, al menos parcialmente. Los *castillos*, por su parte, son recintos defensivos que, por lo tanto, están separados del exterior mediante murallas. Tampoco creo ya que la palabra *patio* sea apropiada, pues los patios suelen estar dentro de las casas y nuestra obra parece más bien estar pensada para la calle. Sería más apropiado, por lo tanto, hablar de *plaza*.

Las fachadas, para ser independientes sin perder estabilidad, necesitan tener un grosor apropiado. Pero esto no nos importa, todo lo contrario. Hace tiempo que está clara la idea de que los muros deben ser dobles con objeto de dejar espacio entre ellos para que pueda existir un pasaje transitable, constituido por escaleras y rampas. Hacer los muros más gruesos y, en definitiva, más macizos y, por tanto, estables, no hace sino facilitar las cosas.

### **Doble muro puente con trampantojo [7.41]**

Este dibujo es el primer boceto en este sentido. Representa un muro doble que, entre medias, tiene un espacio en el que puede verse una escalera. Esta sube hasta la cresta del mismo y, por el otro lado, puede suponerse que hay otra escalera, o bien una rampa tobogán, conociendo otros dibujos anteriores. La composición parte de una estructura muy simple, consistente en un trapecio isósceles al que se adapta toda la forma. Al contrario que en otros bocetos, hay un predominio de la línea recta. En el centro hay un arco, dibujado en la fachada, con la escena de un paisaje, como si se tratara de una puerta hacia el campo. El arco, aparentemente de medio punto, es sin embargo, elíptico y está dibujado por el método de las rectas tangentes a la elipse. Estas están trazadas claramente sobre la fachada, a tinta, sin ánimo por tanto de ocultarlas, pese a ser supuestamente líneas auxiliares. Con esto se quiere dar a entender que, aparte del dibujo como *resultado*, se pretende indicar también cuál sería el *proceso*, para poder realizarlo después en grande.

Tanto la parte que constituye el pasillo interior, como las barandillas de éste - que son los contornos de los alzados- tienen un perfil escalonado. Algunos de los bloques ortogonales que componen el plano de las fachadas también están marcados, dando la idea de cómo sería el *proceso* de su construcción. No hay ni una sola dovela, lo que simplifica su estructura. A izquierda y derecha, de forma simétrica, hay unos pequeños vanos, dibujados, con una estructura arquitrabada. La de la izquierda se queda tal cual, mientras que la de la derecha, inscribe a un arco ojival. De esta forma se visualizan las dos posibilidades, pero no para dejarlas así, sino para poder observarlas simultáneamente y elegir una de ellas, en el supuesto de pasar la obra a un formato definitivo.

Toda la estructura parece asentarse sobre una base rectangular, que no sobresale de los planos de fachada. Sí sobresale, sin embargo, por los extremos confor-

mando el primer peldaño de las escaleras. El color sanguina sugiere el material cerámico del que se supone que se podría hacer, mientras que el blanco del cielo, del dibujo central, le aporta profundidad y establece un diálogo figura-fondo.



Img. 7. 41

2001 04. Doble muro puente con trampantojo. Pluma y lápices de color s/papel gris, 21 x 15.

#### ***Doble muro puente con reloj solar [7.42]***

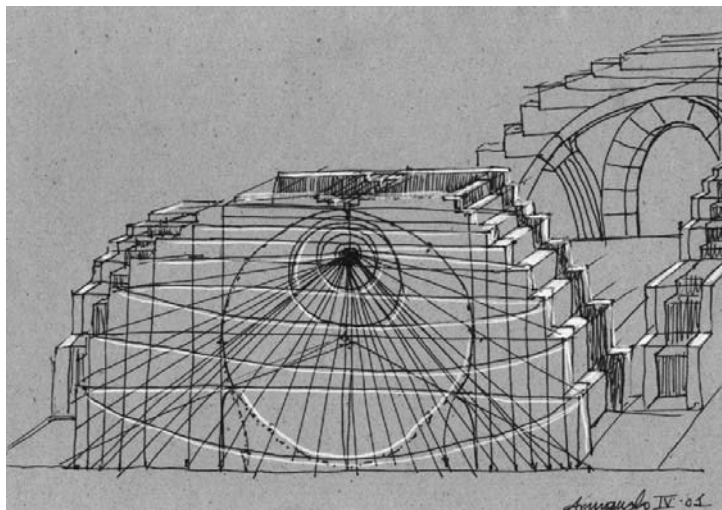
Es otro dibujo en la misma línea que el anterior, en el sentido de independizar cada uno de los cuatro murallones que componen el espacio rectangular de lo que ya podemos llamar *plaza, o placita*, según su tamaño. En este caso, sí se ven, en segundo plano, los otros muretes.

Al igual que el anterior, se trata de un grueso muro con un alzado de contornos escalonados a izquierda y derecha, de forma simétrica. Por el interior atraviesa un pasaje compuesto por una escalera, en uno de los lados, que es visible, mientras que en el otro lado, que queda oculto, deja abierta la posibilidad de imaginarse otra escalera igual, o una rampa, como si fuera un tobogán.

Pero, a diferencia del dibujo anterior, el plano del alzado ya no es tal plano, sino que tiene una estructura escalonada. Una serie de bloques paralelepípedos van modulando la fachada. Los de abajo son ligeramente más gruesos que los de arriba, formando a medida que subimos unas estrechas gradas. En el dibujo están marcadas mediante unas líneas blancas, que serían los brillos producidos en las estrechas franjas horizontales que se forman. También son más largos los bloques de abajo que se van acortando progresivamente hacia arriba, formando la línea quebrada de los contornos laterales. Por último, también hay una suave progresión en cuanto a las alturas de los módulos, de forma que conforme subimos, la de cada bloque va disminuyendo progresivamente.

La cara delantera tiene un dibujo, que estaría en relieve. Consiste en varias circunferencias inscritas unas dentro de otras, pero excéntricas. Sus centros estarían alineados en el eje de simetría principal, progresivamente más arriba conforme el radio va disminuyendo. La circunferencia más grande queda inscrita en un cuadrado cuyos lados horizontales son los límites superior e inferior del muro mientras que los verticales, a ambos lados, coinciden con la anchura del último módulo paralelepípe-

do. Las demás circunferencias van disminuyendo de tamaño llevando la vista hasta un centro de atención, situado en la parte superior del centro del muro, donde estaba el óculo del castillete. Allí estaría ubicado el centro del reloj solar cuyos rayos se extienden por toda la zona que queda por debajo del centro. Junto a los haces de rectas horizontales de las pequeñas gradas, los haces de rectas radiales del reloj y las cuatro circunferencias, hay un haz de líneas verticales que caen desde las esquinas de cada uno de los módulos horizontales hasta el suelo. Son parejas de líneas simétricas respecto al eje central, siendo las más próximas entre sí, aquellas que forman el cuadrado que inscribe a la circunferencia grande; y las más alejadas, las que forman el primer escalón en los extremos del tabique.



Img. 7. 42

2001 04. Doble muro puente con reloj solar. Tinta negra y blanca s/ papel gris. 21 x 15.

Con respecto a los murallones que se ven por detrás, se ha intentado dar la sensación de independencia entre unos y otros. El que aparece al fondo incorpora la idea de la columna blanda que veíamos páginas atrás; y el que se ve a la derecha, parcialmente, tiene los escalones más amplios en sentido horizontal que en el vertical, al contrario que el que acabamos de comentar, que es más empinado.

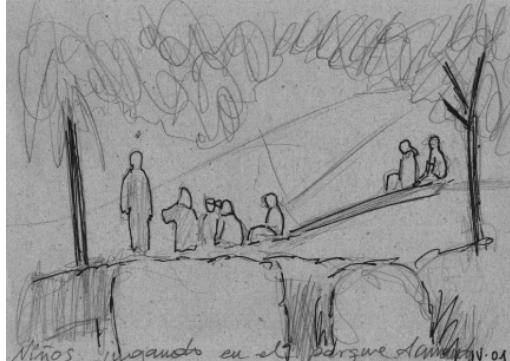
### ***Niños jugando en el parque [7.43]***

Una de mis actividades cotidianas durante esta época, entre otras cosas, era la de ejercer de padre, cuidando de mis hijos. Estos, con cinco y tres años y medio, respectivamente, ya no iban siempre conmigo de la mano, sino que gustaban de relacionarse con muchos otros vecinos que salían a la calle a jugar. Mi tarea ya no era la del padre protagonista de años atrás, que los llevaba a tirar piedras a la alberca o a montarse en los columpios, ahora me tocaba quedarme en segundo plano, vigilante ante potenciales peligros. Esto me permitía relajarme, hasta cierto punto e, incluso, hacer algunos bocetos mientras ellos jugaban, utilizándolos ocasionalmente como modelos.

Este dibujo es una muestra de aquella actividad, y si se incluye aquí, no es sólo porque encaje cronológicamente. Gracias a la omnipresencia de los niños durante los últimos cinco años de mi vida, estos alcanzaron un gran protagonismo, que incluye su participación en el proyecto, en concepto de destinatarios. Recordemos aquella foto en la playa, en la que Pablo, el mayor, estaba dentro de un castillete de



pizarra. En el dibujo, hecho rápido, aparecen acompañados de sus amigos, en un parque cercano a mi casa y estudio: el "Parque del Molino Juan".

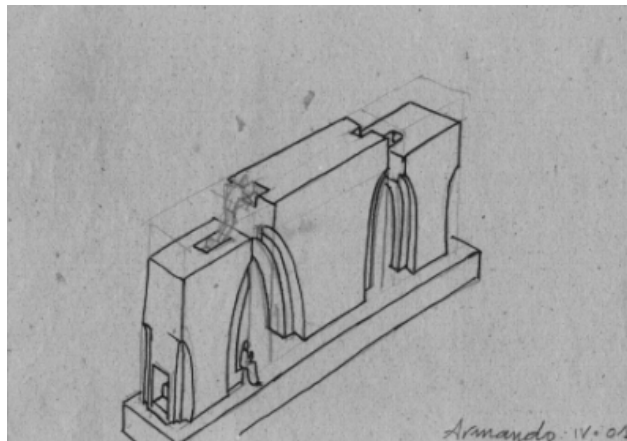


Img. 7. 43

2001 04. Niños jugando en el parque, tinta y lápiz s/ papel gris. 21 x 15.

### **Muro tríptico con arcos, boceto de escultura en madera [7.44]**

Es el proyecto de una escultura en madera, en la línea de los dos estudios anteriores, en los que los muros se independizan entre sí. Pero en esta ocasión el muro se divide en tres paños, que dejan entre sí unas separaciones. En estos huecos hay dos arcos ojivales partidos por el centro, como en aquellos primeros dibujos de la *Serie Tizas* comentados en el capítulo 2. Un pequeño personaje sentado nos sugiere la idea de escala arquitectónica.



Img. 7. 44

2001 04. Muro tríptico con arcos, boceto de escultura en madera. Tinta y lápiz s/ papel gris. 21 x 15.

En la parte inferior del canto de la primera tabla, que se ve en primer plano, se abre una puertecilla que parece comunicar por dentro del muro con una abertura que hay en la parte superior. De esta pequeña escotilla, se puede acceder a la segunda tabla, por la esquina superior en la que también parece abrirse un hueco. De hecho, hay un personaje encaramado, aunque al estar a lápiz no se ve mucho. Por simetría parece ocurrir lo mismo al otro lado, entre la tabla central y la que hay detrás. Estos tres módulos están asentados sobre un cuarto módulo que hace de base.



Img. 7. 45



Img. 7. 46

2001 (04) *Triptícomuro*, anverso y reverso. Madera ensamblada y policromada. 60 x 35 x 12.

### ***Muro tríptico con arcos, madera pintada [7.45] y [7.46]***

La escultura es algo más sencilla que el boceto, en cuanto a la forma, ya que los arcos no están tallados, sino solo dibujados, y las puertas y trampillas se han omitido. En realidad las tablas están tratadas como dibujos, sobre soportes de madera rectangular, solo que montados sobre una base y tratados por ambas caras. Una vez que hice el dibujo sobre la madera, supuestamente previo a la talla, me gustó así y no la toqué más, aunque no descarto hacerlo algún día. En caso de decidirme a tallarlos, solo sería en relieve, distinto por cada cara, ya que los huecos y macizos de una y otra no son concordantes.

La técnica utilizada es el pastel, muy bien fijado a la madera, pero tampoco descarto repasarlo con pintura en el futuro. Las tablas de madera, por su parte, son recales de los que habitualmente hay en mi taller, reutilizados para la ocasión.

Conceptualmente responde a la misma idea, ya vista, de que varios de estos *muros* combinados entre sí componen una *plaza*, aunque en este caso se trate de una sola pieza independiente. Cada uno de los muros, aparte de la forma volumétrica

que tenga, debería contener un trampantojo que pretende simular o sugerir otras formas inexistentes. Se vale básicamente de formas más o menos planas, que hacen el papel de *figura*, que se contraponen a otras áreas, aparentemente huecas, que cumplen con el papel de *fondo*.



Img. 7. 47



Img. 7. 48

2001 (04). *Plancheoducto con anverso solar y reverso columnar. Madera policromada. 120 x 13*

### ***Plancheoducto con anverso solar y reverso columnar [7.47] y [7.48]***

Esta obra está tratada técnicamente de la misma forma que la anterior. Está dibujada al pastel, carbón y tiza, bien fijados, sobre una tabla de madera proveniente de una vieja mesa de plancha, encontrada y reutilizada. De ahí su título. Separando las dos tablas de la mesa, y acoplándolas en sentido longitudinal, oponiendo las partes curvas, se obtiene un arco que recuerda un poco al del castillete.

Por una cara, el anverso, se ha representado la trama lineal que supuestamente tendría el reloj solar, del que ya hemos hablado. Estaría compuesta por un haz de líneas radiales que parten de un punto en el centro, entre las dos tablas y otro haz de líneas curvas, concéntricas respecto del mismo punto, y cóncavas hacia arriba. En los extremos, dos líneas de curvatura inversa, es decir, cóncavas hacia abajo, forman dos arcos adovelados cuyo vano simula estar hueco mediante el color blanco. Este contrasta con el color del resto del soporte, en el que se ha respetado el de la madera, algo oscurecida por el tiempo y tan solo con algunos toques de colores tierras. Las líneas mencionadas están realizadas mediante un doble trazo hecho con negro carbón y blanco de tiza, buscando el efecto de claroscuro que se produciría en una línea grabada que formara un surco. Es un recurso sencillo, pero que resulta bastante efectivo.

Por la cara opuesta se ha simulado un gran arco, sujeto por columnas, de las que las de los extremos son curvas, tomando como modelo dibujos anteriores. En los vanos, entre las columnas, se abre un paisaje en profundidad, compuesto simplemente por una franja de tierra, color madera y otra franja de cielo, color blanquecino. Entre ellas no hay una separación nítida, sino una transición difusa, al contrario que en el primer plano. El volumen del arco se ha conseguido mediante el cla-

roscuro formado por un borde claro, por encima, otro oscuro, por abajo, y una franja intermedia en la que también se ha respetado el tono medio de la madera.

Tampoco se descarta en un futuro trabajar con gubias y formones la madera, remarcando con surcos y relieves lo que ya está dibujado.

### ***Ruinas desde el tren [7.49]***

Este dibujo lo realicé en el asiento del tren, camino de Ávila, ciudad a la que fui para participar durante varios días en un curso sobre *Técnicas de la cal y Pintura al fresco*. Ya comenté en capítulos anteriores mi afición a las ruinas, y no solo a las monumentales de importantes yacimientos arqueológicos, sino a las que se pueden encontrar, aunque cada vez menos, por nuestra geografía rural. Pasé junto a uno de estos cortijos abandonados del que solo quedaban los restos, color ladrillo y cal. Contrastaba en solitario contra el verde, acorde con la estación primaveral, de una extensa llanura. Lo vi fugazmente al pasar, y acto seguido lo dibujé, de memoria, claro está. Solo pude abocetarlos con unos cuantos trazos nerviosos. Su planta rectangular, perfilada por unos cuantos restos de vieja fábrica, que ocupaban su perímetro, me recordó la idea de *mi plaza*. Acto seguido escribí la siguiente reflexión.

### ***Defensa de las viejas ruinas***

*Las ruinas sin valor arqueológico son también valiosas, pues acumulan el buen hacer, el saber acumulado de miles de años. Fueron materializadas por aquellos contemporáneos de nuestros abuelos, conocedores del noble oficio de albañil, creadores de cobijos para personas, animales o cosas.*

*Nobles son las ruinas, como noble es el oficio de sus creadores. Salpican el paisaje, casi devoradas por el tiempo y la naturaleza y ponen un toque de belleza frente a algunas de las vulgares construcciones actuales. Nobles son sus materiales, aunque pobres sean.*

*Las viejas maderas, por ejemplo, fueron árboles, crecieron, murieron y sirvieron. Hicieron el bien. Sólo están dormidas, esperando que alguien las despierte y devuelva su nobleza y si nadie lo hace, el tiempo las desintegrará y volverán a ser tierra y luego árbol.*

*Quien no sepa dar nobleza a una vieja madera, que la deje dormir.  
Cuaderno de trabajo 2001 04 26.*



Img. 7. 49

2001 04 26. Ruinas desde el tren, tinta y sanguina s/ papel gris. 21 x 15.

2001 04 26. Defensa de las viejas ruinas. Manuscrito en papel gris. 21 x 15.

### **Reflexiones sobre las ruinas: del romanticismo a la conciencia ecológica actual**

El tema de las ruinas ha tenido mucho que ver en este trabajo casi desde el principio. Esta breve nota pone de manifiesto mi inclinación hacia el tema en aquel momento, lo que no significa que sea cuestión pasajera, sino un interés que se mantiene a lo largo del tiempo. Pero no es desde luego una cosa exclusiva, todo lo contrario. Por uno u otro motivo, mucha gente cada vez valora más las ruinas, cons-

ciente o inconscientemente. Tal vez por el gran poder evocador que éstas tienen, capaces de llevarnos a través del espacio y del tiempo.

Los pintores viajeros románticos pintaron ruinas y le dieron el significado del gran poder de la naturaleza sobre las cosas de los hombres, tan pequeños. Esto lo apreciamos con la aparición de personajes -a veces diminutos- inmersos en una naturaleza grandiosa y sublime. ¡No es mal tema para la pintura!

Hoy día esa afición llega mucho más lejos, al menos cuantitativamente. Ya no son solo los pintores románticos los que se preocupan de ir a países lejanos en busca de viejas ruinas pintorescas y exóticas. Hay un turismo de masas, de gente que busca deliberadamente esos lugares ruinosos, y entre tantos, hay gente que realmente los valora y disfruta.

Pero la cosa tampoco se queda ahí. Equipos de arquitectos, pintores, escultores, etc. proyectan falsas ruinas, contratados por grandes empresas. Basta ir a cualquiera de los muchos parques temáticos que existen en el mundo -*Euro Disney, Terra Mítica, Tierra Magina*, etc.- para comprobar la afición de la gente por los viejos castillos, templos fagocitados por la vegetación selvática, viejas minas, etc. Todavía más cerca, incluso, podemos comprobar la proliferación de materiales voluntariamente envejecidos, yendo a algún centro comercial de nuestra localidad. Podremos ver amplios catálogos de *falsos viejos ladrillos, falsas viejas piedras, falsas viejas bigas, falsas viejas tejas*, etc. Estos productos, por cierto, se venden, lo cual quiere decir que la gente no solo le gusta ir a ver ruinas ¡quieren llevárselas a casa!

Parece que el sentirnos arropados por el pasado nos ayuda a dar más sentido a nuestra vida. Hay que destacar, además, que hoy se mantiene un mayor respeto social hacia la protección de las ruinas, lo que no ha existido, en tal medida, en otros momentos de la historia. La tradición iniciada por los antiguos viajeros románticos va más por este camino, hoy día, que por el camino de lo falso antiguo, que a veces raya lo hortera.

Así pues, como a tantas otras personas, me gusta visitar ruinas monumentales, cercanas o lejanas. Lo que también me entusiasma, y al parecer ya no es tanta gente la que comparte esta afición, es acercarme a las viejas ruinas, más modestas pero auténticas, de nuestro entorno próximo. Visitar esos lugares realmente abandonados me transportan, no ya siglos atrás, sino a los más cercanos años de nuestros abuelos. Y no soporto ver cómo se van cayendo día a día sin ninguna atención pública ni privada, mientras la gente valora tanto, lo mismo, pero en falso.

También creo que la tradición iniciada por los viajeros románticos se mantiene viva transformada en lo que hoy llamamos cierta conciencia *ecológica*. En la contienda entre el hombre y la naturaleza, en la que el edificio nuevo representa al primero y el paisaje virgen al segundo; la vieja ruina -no la nueva ruina que provoca una catástrofe- representa el término medio: la negociación después de la batalla, el equilibrio entre ambas fuerzas y, en definitiva, la armonía que nos lleva a la certeza de que hombre y naturaleza no son más que la parte y el todo de una misma cosa.

### **Palabras de Joaquín Arnau**

Este arquitecto y ensayista se expresa en estos términos al hablar de las ruinas:

*Si la arquitectura incide en el paisaje hiriendo su fisonomía, la naturaleza con el concurso del tiempo, toma venganza de aquella: no solo porque la arruina, sino porque a la vez la recupera.*

*Una arquitectura en ruina ha atenuado sus atributos de fábrica y disuelve, retirada del mundo, sus restos en el piadoso silencio de un continuo, sin estridencia ni sorpresa, redundante consigo mismo y dueño de sus anónimos esplendores.*

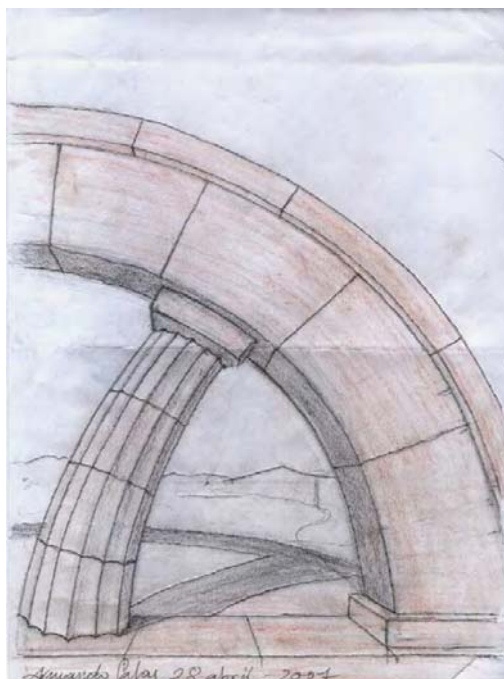
*A menudo el edificio joven e impertinente, quiebra el paisaje. La ruina, en cambio, le obedece siempre y se allana a sus leyes: leyes geológicas e implacables. La ruina es geología: un estrato sobre un sinfín de estratos.*<sup>15</sup>

### **Curso de técnicas de la cal y pintura al fresco en Ávila**

El curso al que fui en Ávila, pese a su brevedad, tres días, fue muy enriquecedor, ya que abarcaba distintas técnicas derivadas del uso de la cal, no solo referidas a las artes de pintura y decoración, sino también de arquitectura y restauración arquitectónica. Entre sesiones teóricas y prácticas impartidas por personal de distinta procedencia, desde arquitectos a artesanos diversos, pudimos hacernos una idea de técnicas como la preparación de cal grasa, la preparación de morteros romanos de distinto tipo, el estuco, el esgrafiado de fachadas, las pinturas a la cal y desde luego, la técnica del fresco. Técnicas todas ellas que me parecieron interesantes y, potencialmente útiles, no solo a nivel general, sino también en el contexto del proyecto.

Yo en la Facultad hice la especialidad de *grabado-diseño*, por lo que me perdí el aprendizaje de algunas técnicas que se estudiaban en otras especialidades como *pintura* o *escultura*. Esto me ocurrió, por ejemplo, con la técnica del fresco. El curso, en definitiva, supuso, al igual que el de escultura del verano, un buen estímulo en cuanto a mi evolución personal como usuario de las distintas técnicas del arte.

Desgraciadamente, no conservo el trabajo que hice, que se quedó en poder de la Escuela de los Oficios de León, uno de los organismos participantes. Tan solo conservo este pequeño boceto que sigue a continuación.



Img. 7. 50

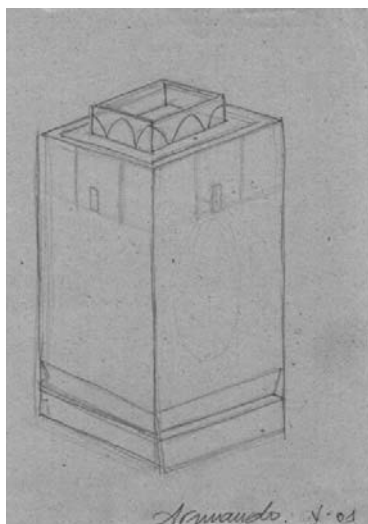
2001 04 28. Arcolumna curva, boceto para fresco, lápiz y sanguina s/ papel folio. 21 x 29,5. Ávila.

<sup>15</sup> ARNAU, J. Opus cit. Pág. 94



### ***Arcolumna curva, boceto para fresco [7.50]***

Antes de realizar las prácticas nos pidieron un boceto para pasar al fresco, sobre una rasilla previamente preparada con mortero específico, recién puesto. Ante la premura de tiempo, eché mano de archivo mental e hice una nueva versión de mi “*Columna Curva*” [7.31]. El boceto reproduce el mismo tema, pero centrándose solo en los elementos esenciales del mismo, que se reducen a una *figura*, que aparece en un primerísimo plano, sobre un *fondo* paisajístico muy esquemático. La figura la constituye el arco apuntado, formado por la columna curva con el tramo visible de un gran arco, y una base, consistente en una plataforma plana compuesta por varias losas. El *fondo*, por su parte, está compuesto por un sencillo paisaje y por la propia sombra arrojada del arco.



Img. 7. 51  
2001 05. Peanatorre 1 con Castillete. Boceto para bronce y piedra.  
Lápiz s/ papel gris. 21 x 15.

### ***Peanatorres***

El curso académico 2000 2001 empezó con trabajos de escultura, que completaban el curso de verano, en los que predominaba un alto componente de trabajo físico. Se desarrollaban normalmente en el patio del estudio, al aire libre y con luz natural. El martillo, la lima, el soplete, etc. fueron las herramientas habituales.

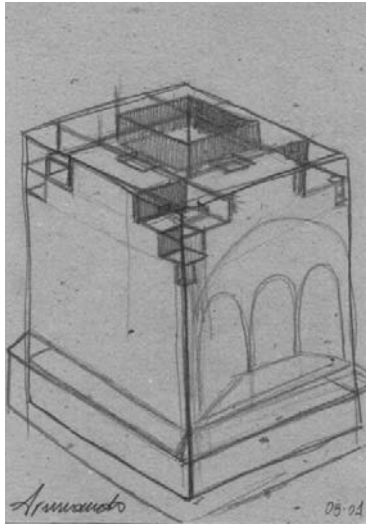
Después, terminando estos retoques y a medida que fue entrando el invierno, ante las necesidades de acomodamiento en el estudio, este trabajo físico se prolongó, pero convertido en todo tipo de reparaciones.

A continuación, ya en pleno invierno, con el frío y la necesidad de luz artificial, los trabajos derivaron hacia un tipo de dibujo más nostálgico e intimista, lento y reflexivo, que nos llevó por geologías imposibles, tan solo representables sobre el plano del papel.

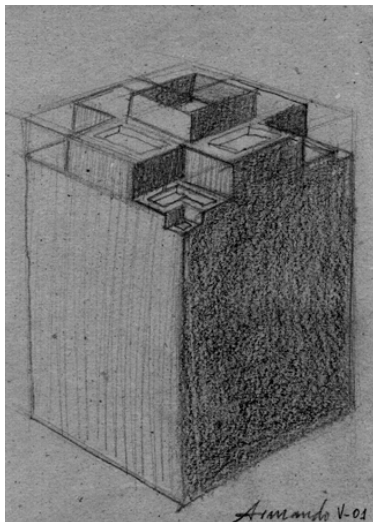
Y ahora, llegando la primavera, tras haber estado en contacto con la cal y la arena -en Ávila- y con la madera, parecía que el cuerpo pedía de nuevo un acercamiento a la escultura.

La figura del Castillete de bronce se pasó el invierno sobre su peana de piedra y ésta, a su vez, sobre un depósito cilíndrico de acero, de unos 60 cm de alto por 30 de diámetro, lleno de agua. Mediante una pequeña bomba, funcionaba el surtidor echando agua hacia arriba, un par de centímetros, que volvía a caer al depósito completando un circuito cerrado y haciendo un sonido característico de agua, amplificado por el tubo metálico. La combinación de bronce y piedra funcionaba estéticamente y el circuito de agua también, técnicamente. Lo que no funcionaba estéticamente era, desde luego, el bidón de acero.

En este contexto empecé a pensar en una peana



Img. 7. 52  
2001 05 Peanatorre 2 con Castillete. Boceto para bronce y piedra.  
Lápiz s/ papel gris. 21 x 15.



Img. 7. 53  
2001 05. Peanatorre 3 con Castillete. Boceto para bronce y piedra.  
Lápiz s/ papel gris. 21 x 15.

más apropiada para el Castillete que, como veremos, derivará en otras obras nuevas. Los bocetos de las peanas tienen forma de torre, por lo que a esta serie de bocetos les he puesto el título de *Peanatorres*. En todas ellas se supone que por el centro discurre un tubo que lleva el agua hasta el surtidor central.

### ***Peanatorre 1 con Castillete [7.51]***

En este boceto planteamos simplemente una peana de piedra con forma de prisma recto cuadrado. La cara superior sería un cuadrado mayor que la base del Castillete de bronce. Este se situaría en el centro de la misma, dejando una franja cuadrada alrededor. Rodeando del perímetro de la pieza de bronce, discurriría un canalillo cuadrado, que recogería toda el agua que viniese del centro, para canalizarla interiormente, como la base que traje de Alicante.

Por la parte de abajo, el bloque tendría una sencilla moldura a todo alrededor cuya sección podría ser formando un ángulo, a la derecha, o de media caña, a la izquierda.

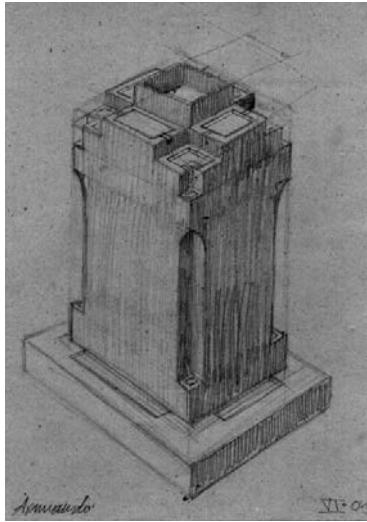
En la parte superior se plantea la realización de algunos cortes y unas ventanillas, que podrían comunicar con el canalillo para echar el agua hacia fuera.

La altura del conjunto, teniendo en cuenta las proporciones del dibujo y que la altura del Castillete son unos 6 cm. sería de aproximadamente 70 cm., por encima de las rodillas de una persona adulta.

### ***Peanatorre 2 con Castillete [7.52]***

En esta segunda versión planteamos ya un diseño algo más elaborado. Las caras laterales adoptan una forma escalonada por la parte superior, similar a la que tiene ya de por sí la pieza de bronce. Esta forma se consigue quitando varios módulos cúbicos de las cuatro esquinas superiores de la siguiente forma.

La base superior, cuadrada, se divide en nueve partes mediante dos pares de líneas paralelas a los lados —esto está marcado en el dibujo— y se eliminan los cuadrados de las cuatro esquinas, hasta un primer nivel, de arriba a abajo. A esos cuadrados resultantes, ya por debajo del nivel de la base superior, se les divide en cuatro partes, mediante dos líneas paralelas a sus lados, y se les quita el bloque de la esquina exterior, hasta un segundo nivel. Si repetimos esto, una vez más, tendremos la estructura que aparece en el dibujo, pero la operación se podría volver a repetir indefinidamente, con unos parámetros métricos previamente definidos. Estaríamos, por tanto, ante una estructura fractal. En cada operación se eliminan tres aristas convexas del



Img. 7. 54  
2001 05. Peanatorre 4 con Castillete. Boceto para bronce y piedra. Lápiz s/papel gris. 21 x 15.

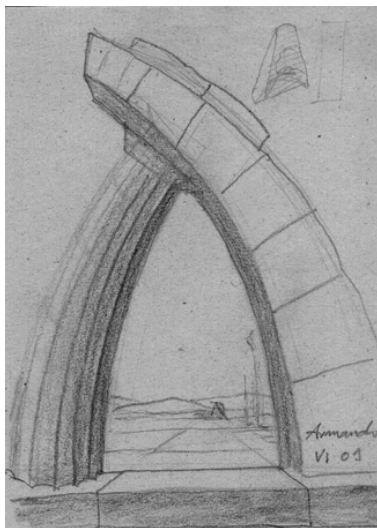
bloque que se elimina, y se crean tres aristas cóncavas nuevas. Las primeras son coincidentes con aristas del bloque que permanece, mientras que las segundas son nuevas. En cada operación, por tanto, se crean tres nuevas aristas, mientras que las que se quedan, se hacen más cortas.

En la parte inferior, la base se ensancha, quedando un reborde a todo alrededor, bien porque se asienta en otra piedra de mayor anchura, o bien porque se hace más grande, siendo de una sola pieza.

En una de las caras laterales aparece esbozada la imagen de la sala formada por arcos, que venimos viendo desde las imágenes de la terraza, en el primer capítulo.

La cara superior, que queda con forma de cruz griega, resulta compuesta por el cuadrado central, en el que se asienta la pieza de bronce, y las cuatro aspas de la cruz, en las que pueden verse cuatro piletas incipientes en las que se supone que desaguarían los surtidores laterales del Castillete. Esto lo veremos también en el siguiente boceto.

En la terraza que se forma en la esquina de la primera planta, hacia abajo, unas pequeñas puertecillas parecen comunicar esta zona con algún espacio interior imaginario.



Img. 7. 55  
2001 06. Columna curva, lápiz s/papel gris. 21 x 15.

### **Peanatorre 3 con Castillete [7.53]**

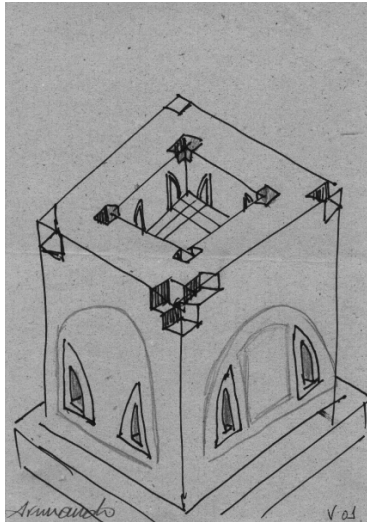
Este otro boceto reproduce solo lo más significativo del anterior, haciéndolo más visible mediante el claro-curo, y elimina elementos secundarios como el reborde de la parte inferior o el dibujo que ocupaba la fachada.

Se le da más importancia a las piletas de las cuatro aspas de la planta en cruz, y se añaden nuevas pilas en las terrazas que se van creando en las esquinas. Faltan, aunque no tardaremos en verlos, los desagües de las piletas, que expliquen cómo iría transitando el agua de unas terrazas a otras, de arriba abajo, hasta llegar a algún desagüe.

### **Peanatorre 4 con Castillete [7.54]**

Es una versión evolucionada de la anterior en la que se hace hincapié en estudiar el recorrido del agua, en dos supuestos: una cantidad de agua idónea, pequeña y controlada, o una cantidad de agua superior, ocasional, y que hay que evitar que se derrame. En principio la idea es que el agua fuera potable y se pudiera beber, aunque también podría hacerse un circuito cerrado de agua reutilizada.

El circuito idóneo empieza, en cualquier caso, en el surtidor central, distribuyéndose por los cuatro canali-



Img. 7. 56  
 2001 05. Peanatorre 5 con patio.  
 Boceto para fuente de piedra.  
 Lápiz y tinta s/ papel gris. 21 x 15.

llos del *Castillete* hacia las cuatro piletillas, situadas delante de los lados del mismo. Es prácticamente inevitable que el agua salga también por los arcos de entrada del bronce, dado que los canalillos son muy pequeños. No importa, porque en cualquier caso el agua va a parar a las piletas que están en las esquinas, bajando un piso. De ahí pasaría a las piletas del segundo piso, más abajo. El fondo de éstas, perforado verticalmente, drenaría el agua hasta las esquinas abiertas, aún más abajo; por donde el agua, ya a la vista de nuevo, seguiría resbalando hasta las piletillas que hay cerca de la base. Finalmente, a través de otras perforaciones verticales, descendería al desagüe por debajo de todo.

En el supuesto de que hubiera más agua de la prevista, el excedente rebosaría por todas las zonas horizontales del bloque; resbalaría por todas sus caras verticales, y alcanzaría las ranuras que pueden verse en la base, que comunican con el desagüe final.

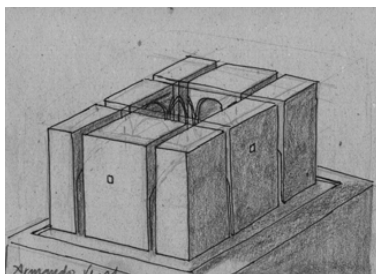
Con respecto al boceto anterior, al bloque principal se ha añadido otro sillar, debajo, con forma de gran losa.

Aparte de la cuestión hidráulica, formalmente hay que considerar la semejanza de las caras laterales del bloque principal con algunos otros bocetos anteriores. La forma de aquellos incluía: la cresta escalonada, por arriba y los arcos partidos, a los lados, de cada fachada. Podemos remontarnos, incluso, a aquellos del Cuaderno del Sofá del segundo capítulo [2.32].

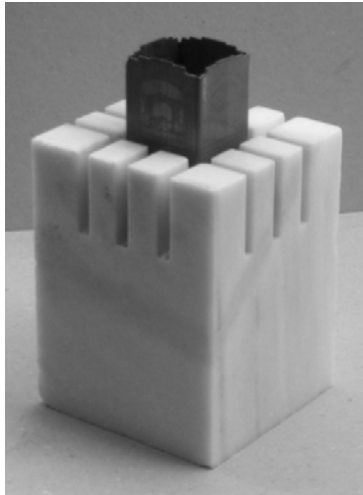
### **Columna curva con arco roto [7.55]**

El ya recurrente tema de la columna curva surge de nuevo en una nueva versión. Esta vez el arco no está completo, y no porque el resto quede fuera del campo de visión, o del papel, como ocurría en algún boceto anterior, sino porque está roto, ya que se trata de una ruina. Es una nueva visión del tema, que ahora se plantea como una posible escultura. Para ello se ha eliminado, aún más, lo superfluo, quedándonos con los elementos esenciales que se intentan combinar formando un conjunto estable. Estaría compuesta por la columna curva, el trozo de arco, y una base consistente en una plataforma plana. En el dibujo, esta plataforma estaría formada por las tres losas que aparecen en primer plano. La implantación de la base en el suelo ofrece varias posibilidades de las que en el dibujo se distinguen dos: formar un escalón con respecto al resto del suelo, como ocurre en primer plano, o insertarse en el pavimento quedando enrasada con el mismo, como ocurre de la escultura hacia atrás.

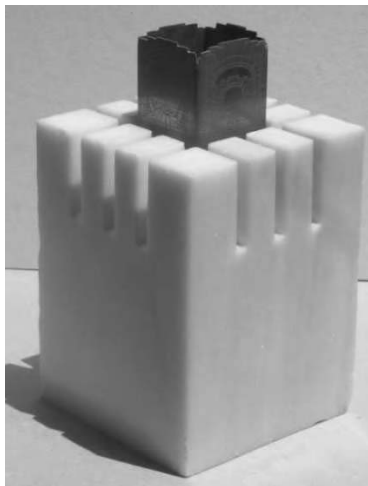
En cuanto a la escala, que podría ser cualquiera, no



Img. 7. 57  
 2001 06 Peanatorre 6 con patio.  
 Boceto para piedra. Lápiz y tinta s/  
 papel gris. 21 x 15.



Img. 7. 58  
2001 07. Torreferropétrea. Mármol e hierro grabado al aguafuerte. 15 x 15 x 26.



Img. 7. 59  
2001 07. Torreferropétrea. Mármol e hierro grabado al aguafuerte. 15 x 15 x 26.

se especifica nada, aunque por la perspectiva da la sensación de que es posible pasar bajo el arco con cierta holgura.

### ***Peana-torre 5 con patio [7.56]***

En este otro boceto se ha eliminado directamente el Castillete. Se asume, pues, que ya no se trata de una peana-torre, más o menos trabajada, supeditada a la pieza de bronce a la que tiene que realzar, sino una obra nueva e independiente. Surgida, eso sí, de los estudios hechos con este fin.

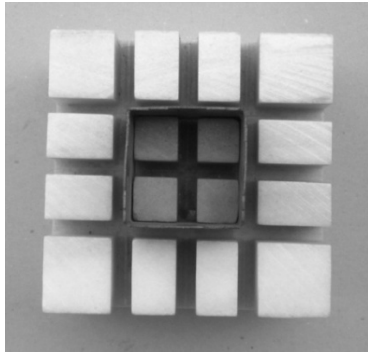
El Castillete es sustituido por un hueco de dimensiones y proporciones similares, excavado en la cara superior del bloque, como si de un patio interior se tratara. En el interior de este *patio* puede verse que en las fachadas interiores hay dos puertas por cada pared, de forma ojival. El suelo está decorado con parejas de rectas, paralelas a los lados del cuadrado, que mueren bajo las jambas de cada arco, marcando unos pasillos visuales que se dirigen desde cada uno a su opuesto, dejando en el centro dos cuadrados concéntricos de distinto tamaño.

En las esquinas del bloque se han eliminado fragmentos, probando diferentes soluciones: en la más cercana se han eliminado tres cubos, en la de la derecha uno solo, a la izquierda se ha realizado un corte en chaflán, mientras que en la que está detrás se ha dejado con una simple marca, cuadrada, pero sin retirar materia. Se muestran, simultáneamente, diferentes soluciones, como ya hemos hecho en varias ocasiones. En las esquinas del interior del patio también se han eliminado pequeños bloques cúbicos.

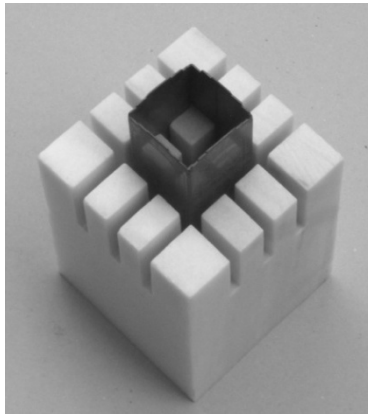
En las caras laterales, unos arcos ciegos marcados a lápiz, contienen otros vanos más pequeños, por parejas, con forma de medios arcos. Estos sí comunican aparentemente con el interior del bloque, hueco; y, supuestamente, por dentro de éste, con las puertas del pequeño patio.

El bloque se asienta, finalmente, sobre el centro de otro sillar cuadrado, de base más ancha que aquel, y de menor altura, que parece una gran y gruesa losa.

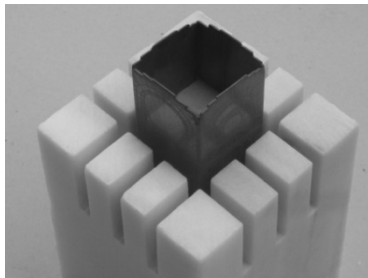
Hay que decir que tenía en el estudio un bloque de mármol con forma de prisma cuadrado, desde principios de curso. Lo compré cuando fui en aquellas fechas al marmolista del pueblo a cortar la base de piedra del Castillete que traje de Alicante. Este boceto parece que se apoya en la existencia de dicho bloque, que estaba a la vista, esperando ser intervenido en el momento oportuno. Lo veremos en las próximas páginas. [7.58].



Img. 7. 60  
2001 07. Torreferropétrea.  
Mármol e hierro grabado al agua-  
fuerte. 15 x 15 x 26. Vista cenital



Img. 7. 61  
2001 07. Torreferropétrea.  
Mármol e hierro grabado al agua-  
fuerte. 15 x 15 x 26.



Img. 7. 62  
2001 07. Torreferropétrea.  
Mármol e hierro grabado al agua-  
fuerte. 15 x 15 x 26.

### ***Peanatorre 6 con patio [7.57].***

Si en el boceto anterior se planteaba una escultura que hubiera requerido la talla a mano de la piedra, ahora se plantea otra, que se podría resolver, en gran parte, con cortes realizables por el marmolista, previo diseño, cálculo de medidas y encargo.

Al bloque principal habría que hacerle cuatro cortes parciales, con planos paralelos a las caras del prisma, lo que no supone ninguna dificultad. Posteriormente, ya a puntero y cincel, se rebajaría el patio central hasta la profundidad deseada, y se trabajaría el interior y exterior añadiendo los elementos que se ven, o los que se quisieran.

Otra forma aún más sencilla sería: dar los mismos cortes, pero completos, dividiendo el bloque en distintas piezas; sacar el módulo central y darle otro corte horizontal, a la altura deseada para el patio; y montando después los bloques, como se ven, con algún adhesivo específico, y apartando el módulo sobrante.

De cualquier forma, el bloque principal se asentaría sobre otro que haría de base. Este segundo bloque, tal y como se plantea en el dibujo, se podría trabajar como la peana del Castillete de Alicante, con un canalillo alrededor del perímetro, que sirviera para recoger el agua, suponiendo que esta obra también se tratara como una fuente.

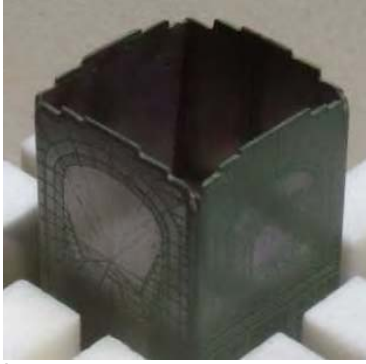
### ***Torreferropétrea [7.58] a [7.69]***

La piedra de mármol blanco que tenía en espera en el estudio, y que ya hemos mencionado, se convirtió, finalmente, entre junio y julio de 2001, en una escultura. Se compone de dos partes: el bloque de mármol con una serie de cortes por su parte superior y un remate de hierro, ensamblado sobre éste, con un dibujo previamente grabado al aguafuerte.

Aunque la forma está en la línea de estos últimos bocetos que hemos visto, no se corresponde exactamente con ninguno de ellos y no hay otros estudios previos que se parezcan más a la obra. La idea de partida, sin embargo, estaba más o menos clara: se trataba de realizar una estructura parecida a las *Peanatorres*, que hemos visto, pero sustituyendo la pieza del *Castillete* por otra que estuviera en la misma onda, pero adaptada a las proporciones del bloque y con el dibujo de las fachadas actualizado.

El primer paso para la realización de esta obra fue buscar un tubo de metal cuadrado de una sección que se adaptara a la idea previa que yo tenía y a las dimensiones del bloque. Entonces encontré tubo de 6 cm.,





Img. 7. 63  
2001 07. Torreferropétrea. Detalle de las caras 1 y 2. Mármol e hierro grabado al aguafuerte.



Img. 7. 64  
2001 07. Torreferropétrea. Detalle caras 3 y 4. Mármol e hierro grabado al aguafuerte.

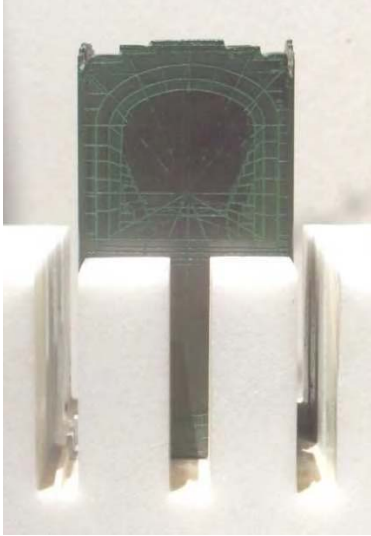
que suponía algo más de un tercio de la anchura del bloque, de 15 cm. Era idóneo para hacer la ya habitual partición del cuadrado en nueve partes; un cuadrado central y una terraza perimetral compuesta, a su vez, por cuatro cuadrados en las esquinas y cuatro rectángulos entre éstas. Calculé el sitio de los dos pares de cortes simétricos, de forma que el tubo encajara en el centro; y proyecté otros dos cortes más, coincidentes con los ejes de simetría, es decir, en el lugar usual de los canalillos de la fuente. Ver la vista en planta, [7.60].

Parte del tubo de metal quedaría por debajo de la base superior del bloque y esa parte debería quedar a la vista, aunque fuera parcialmente, a través de las ranuras provocadas por los cortes. Ensanché éstas, pues, lo máximo que pude hasta un límite que consideré razonable, en función de los criterios siguientes: proporción armónica entre lleno y vacío, igual anchura en todos los cortes y no dejar zonas de mármol excesivamente delgadas para prevenir roturas.

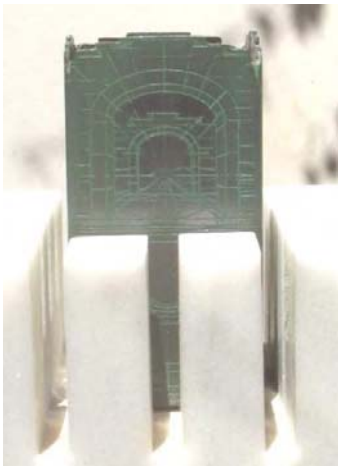
Después de esta operación calculé la altura que debería alcanzar el remate metálico con respecto al bloque, estableciendo una medida similar a la anchura del tubo -unos 6 cm.- y la misma medida para la parte que debería quedar embutida en la piedra. De esta forma quedó decidida la medida de longitud total que debía tener el tubo, unos 12 cm.

Tras esta operación quedó establecida igualmente la profundidad que deberían tener las incisiones en la piedra, unos 6 cm. Dibujé entonces, directamente en el bloque las marcas oportunas, y lo llevé al marmolista, para que realizara los cortes. Tras esta intervención, sumergí la pieza de mármol en una solución de ácido para eliminar rebabas y suavizar las aristas, un truco que me enseñó el profesor Martínez Labrador. El metal encajaba a la perfección en el sitio previsto.

La siguiente fase fue la realización de la pieza metálica que, una vez cortada, se trabajó con la técnica del aguafuerte. Primero, la limpie por dentro y por fuera y la cubrí con barniz de betún de Judea. Después, fui trazando el dibujo en cada una de las caras, con un punzón de grabado, dando baños periódicos de ácido nítrico para obtener diferentes grosores en las líneas del dibujo. A continuación, eliminé el barniz, dejando limpio el metal. Una vez grabado el dibujo con una lima, se repasaron los bordes superiores, recortando el contorno. La última fase consistió en entintar el dibujo, como se hace en una plancha normal de grabado, limpiando la tinta excedente con tarlatana. Utilicé un color verde turquesa claro para que, en el supuesto de que el metal se oxidara con el tiempo, se siguiera distinguiendo.



Img. 7. 65  
2001 07. Torreferropétrea. Detalle cara 1. Mármol e hierro grabado al aguafuerte.



Img. 7. 66  
2001 07. Torreferropétrea. Detalle cara 2. Mármol e hierro grabado al aguafuerte.

do el dibujo por contraste de complementarios y de clarooscuro: verde claro con el rojo óxido. No obstante, en cuanto se secó la tinta, le di un barniz transparente para metales y, después de años, no ha aparecido ninguna mancha de óxido.

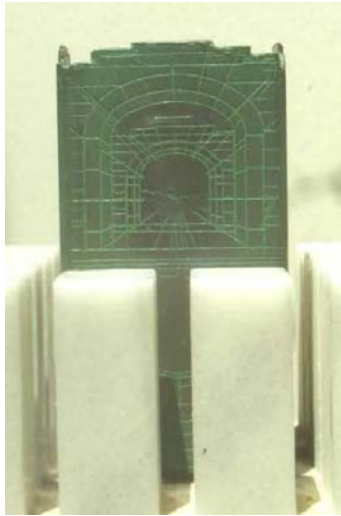
En cuanto al tema del dibujo, se trata de espacios arquitectónicos ficticios en perspectiva cónica frontal, en la línea habitual, buscando el trampantojo. Tienen la particularidad de que los dibujos continúan a lo largo de todo el tubo, incluyendo la parte que queda oculta en la piedra. En esta zona, a partir de la línea del suelo, en la mitad del tubo, el dibujo es como un reflejo de la parte superior sobre una superficie de agua. Por eso tenía tanto interés en que esta zona del metal se viera lo máximo posible, entre los cortes del pétreo bloque. En realidad, este detalle se ve menos de lo que me hubiera gustado, pero de haber abierto más los cortes para conseguir este fin, hubiera tenido otros problemas, como una mayor fragilidad; además, cuando encajé el metal en la roca, quedó tan trabado, que ya no lo quise mover más.

### Dibujos del remate metálico

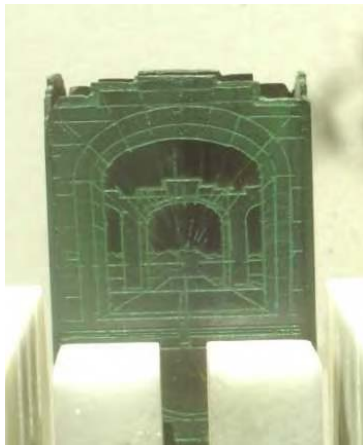
Los dibujos de las distintas caras son diferentes entre sí, aunque tienen algunos rasgos comunes. Todos están, en esta ocasión, y al contrario que otras veces, trazados con precisión, respetando las leyes de la perspectiva cónica frontal, estando marcadas las líneas de fuga principales e, incluso, algunas líneas auxiliares que no representan aristas ni contornos. En los cuatro dibujos la línea del horizonte está a la misma altura, siendo, por tanto, una misma línea que recorre las cuatro caras. En todas ellas están marcadas nítidamente las piezas de las que se compone la construcción: sillares, losas y dovelas. Para referirnos a cada una las denominaremos: cara 1, 2, 3 y 4.

### Dibujo de la cara 1 [7.65]

Podemos ver un arco carpanel que se abre sobre un muro, hacia un paisaje llano que se extiende hasta el infinito, representado por la nítida línea del horizonte. La sensación de profundidad está acentuada por la marcada presencia de las líneas de fuga, que desde diversos puntos y desde el suelo especialmente se extienden hasta el mismo punto principal de fuga. Al contrario que en las otras tres caras del prisma metálico, no se ve dentro y enfrente, el otro muro que se supone que hay, coherente con el punto de vista en el que estamos, de fuera a dentro; más bien parece ubicado dentro de una sala mirando hacia fuera. En concordancia



Img. 7. 67  
2001 07. Torreferropétrea. Detalle  
cara 3. Mármol e hierro grabado al  
aguafuerte.



Img. 7. 68  
2001 07. Torreferropétrea. Detalle  
cara 4. Mármol e hierro grabado al  
aguafuerte.

cia con este punto de vista, tras el arco, a izquierda y derecha, se pueden ver las terminaciones de dos paredes que descienden escalonadamente hasta el suelo. Estos elementos están en la línea de algunos bocetos que hemos visto anteriormente en los que los muros de la *cámara* o *plaza* pueden ser transitados, ascendiendo por una escalera.

#### **Dibujo de la cara 2 [7.66]**

Esta visión es más coherente con una mirada desde fuera hacia dentro, ya que al fondo, tras el arco que nos da entrada al espacio interior, podemos ver otro muro, que se puede asociar con la cara del prisma metálico, opuesta a la que estamos.

El arco principal, al igual que en las demás caras, es carpanel. En realidad la forma geométrica del mismo no es elíptica, sino ovalada. El óvalo, en estas circunstancias de espacio de trabajo tan pequeño, es más fácil de dibujar que la elipse, ya que se puede trazar con el compás. Para tamaños grandes es más fácil, por el contrario, trazar la elipse con una cuerda, por el *método del jardinero*.

A través de este arco que se abre en primer plano, se puede ver el muro de enfrente. En éste se repiten el mismo tipo de arco y la misma cresta escalonada que remata la parte superior del prisma. En ambos arcos los elementos homólogos están conectados por las mismas líneas de fuga, por lo que quedan perfectamente alineados. Entre medias de ambos queda un espacio plano, pavimentado y abierto por arriba. Tras el segundo arco, el espacio se abre llano hasta el horizonte en el que ahora se intuyen algunas colinas.

#### **Dibujo de la cara 3 [7.67]**

Esta cara es muy similar a la anterior, ya que tiene exactamente los mismos elementos, Tan solo varían las proporciones y relaciones entre unos y otros. El muro del fondo reproduce igualmente el contorno interno y externo que el que está en primer plano, pero ahora parece que la distancia entre ambos es menor, pues el arco del fondo parece más grande. La línea del horizonte está borrada, intuyéndose al fondo un paisaje montañoso.

#### **Dibujo de la cara 4 [7.68]**

El dibujo de esta cara también es diferente al de las demás, ya que el muro de enfrente que se ve a través del arco del primer plano se abre, no en un arco, sino en tres, al menos. Estos quedan a la vista, por completo el del centro, y, parcialmente, los de los lados. Al quedar parcialmente ocultos los arcos laterales del fondo, da la sensación de que estos continúan extendiéndose a la izquierda y derecha, respecti-

vamente, por el interior de un patio que parece ser más largo de lo que en realidad es, observando desde fuera los límites del prisma metálico. No es coherente, una vez más, como ocurría en la cara 1, la forma aparente del interior del patio, que muestra el dibujo, con las dimensiones exteriores del prisma metálico.

### ***Torreferropétrea como noble maqueta***

Al contrario que otras piezas que fueron concebidas como pequeñas maquetas de obras mucho más grandes, como sería el caso de *La Cámara del Tiempo* o *El Castillete* y que han acabado siendo obras definitivas, de bronce o gres; esta obra fue pensada desde el principio en ese tamaño y en material definitivo, partiendo de las dimensiones del bloque de mármol. Sin embargo, una vez concluida y dado que reproduce formas arquitectónicas, no deja de insinuar las posibilidades de que se pudiera realizar a un tamaño más grande, con otros materiales, se pudiera instalar en un espacio abierto al aire libre, como un jardín, o todas esas cosas a la vez. En definitiva, que aparte de como obra terminada, se puede considerar también como un boceto para algo de mayor envergadura, entrando, por tanto, a formar parte del grupo de obras que podemos denominar como nobles *maquetas*. Para hacernos una idea ver la foto en la que aparece expuesta en un jardín [7.69].



*Img. 7. 69*

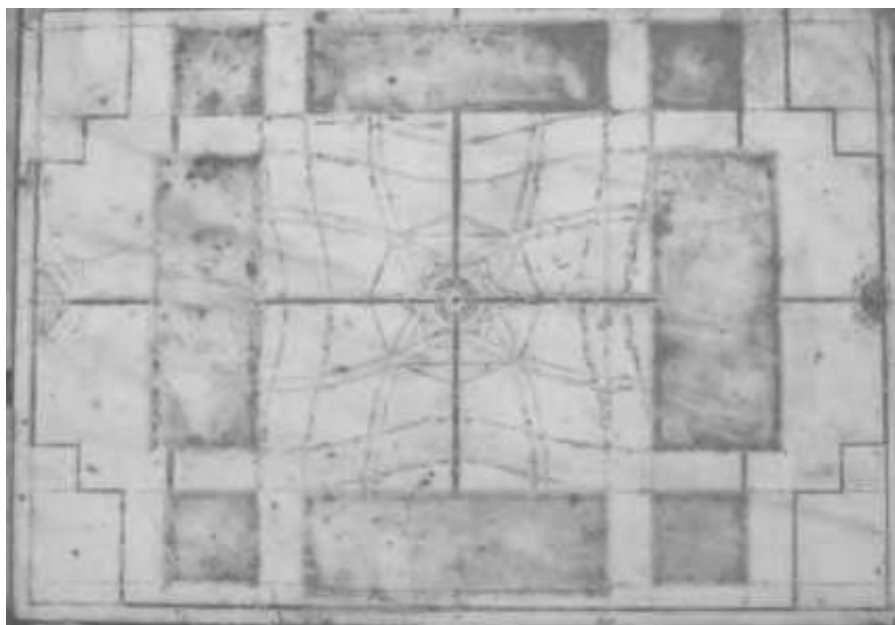
*2001 07. Torreferropétrea expuesta en un jardín. Mármol e hierro grabado al aguafuerte. 15 x 15 x 26.*

### ***Plantápetrea [7.70]***

Es una losa de mármol grabada al ácido, usando una técnica muy similar al agua-fuerte tradicional sobre plancha de metal. La diferencia es que las mordidas son mucho más profundas y que la intención no es usar la plancha como matriz para un proceso de realización de imágenes múltiples, sino que la obra en sí, única, es la propia plancha.

Para su elaboración se cubre la losa con barniz de grabado, flexible y resistente al ácido, salvo las zonas a rebajar, que son los cuatro cuadrados de las esquinas y los rectángulos que quedan entre medias. Para las líneas se dibuja con punzones sobre el barniz, arañándolo. A continuación se somete la pieza a un baño de ácido durante un tiempo, que cuanto mayor sea, más intensa será la incisión o rehundido que se produce.

El tema del dibujo representa la planta de otra nueva versión de *la plaza*. Las zonas rehundidas se corresponden con otras piezas de mármol que tenía para trabajarlas también, y que debían encajar, formando elementos emergentes que se convertirían en maquetas de mobiliario urbano: cuatro *muretes-bancos* enfrentados dos a dos y cuatro *pedestales cuadrados* jalonando las esquinas. Finalmente, abandoné la idea de añadirle las piezas, quedándome solo con la losa grabada.



Img. 7. 70

2001 (06 o 07) *Plantápetrea*. Mármol grabado al ácido. 58 x 43 x 1'8.

El dibujo representa el surtidor central, con sus cuatro canalillos, que pasando por debajo de los muretes-bancos, aparecen por el otro lado. Dos de ellos continúan hasta otros surtidores, en los extremos del eje longitudinal de la losa. A los otros dos, se supone que les ocurre lo mismo, pero quedarían fuera de los límites del dibujo, en la supuesta prolongación del eje transversal. Una línea recorre el perímetro,



quebrándose en las esquinas, cada una de las cuales se convierte en cinco: tres convexas y dos cóncavas, que se alternan entre sí. Todas ellas con ángulos rectos.

En cuanto al dibujo que ocupa el patio central, se origina en el mismo centro, a partir de una forzada superposición de la división hexagonal y octogonal de la circunferencia, la hexagonal, ya difícil de reconocer. A partir de cierta distancia del centro, prevalece la división ochavada. Está marcada por un octógono regular bien visible, cuyos vértices se sitúan, cuatro, sobre los ejes de simetría y otros cuatro, sobre las bisectrices –no dibujadas- de los mismos.

A pesar del predominio del ocho, si consideramos las dos líneas que unen vértices no consecutivos del octógono, paralelas al eje longitudinal, prescindimos de los dos vértices puenteados, y añadimos los otros cuatro lados del mismo polígono, tendremos un hexágono.

La estrella, de doble línea, que tiene cuatro puntas en las diagonales no dibujadas del patio, más las otras dos puntas que se sitúan sobre el eje longitudinal -que no tienen réplica en el transversal- forman un hexágono estrellado. Las puntas unidas de esta estrella, son el mismo hexágono de antes. Este, al formarse por seis de los ocho vértices de un octógono, no es regular, aunque sí doblemente simétrico respecto a los dos ejes principales.

Las cuatro esquinas de la estrella, situadas en las invisibles bisectrices de los ejes, prolongan sus líneas dobles hacia fuera del octógono, curvándose hasta toparse perpendicularmente con los lados del patio. Otras cuatro parejas de líneas, más exteriores, adaptan su curvatura a éstas que forman la estrella, dibujando sinuosos caminos que conectan, dos a dos, las entradas opuestas del patio. Compensan la rigidez de las formas rectilíneas de los elementos que configuran la placeta, e invitan, tal vez al visitante a evitar la línea recta en su paseo.

### **Albañiles en el *Molino Juan***

Al final del curso académico, entrando ya el verano, empezaron, finalmente, las obras previstas en el estudio. Ello motivó un nuevo parón en cuanto al trabajo artístico que se estaba realizando allí. Todos los enseres y materiales tuvieron que ser arrinconados y tapados con plásticos mientras que los albañiles hacían su trabajo. Yo, además, me involucré activamente en la obra, realizando en paralelo con los albañiles, algunos trabajos relacionadas con la reforma; y tras la obra, todavía necesité algún tiempo para terminar algunas tareas necesarias –pintura de paredes, instalación eléctrica, fontanería, limpieza, etc.- Transcurrieron un par de meses hasta que el estudio estuvo nuevamente en condiciones de uso.

Tras el verano, todavía hizo falta algún tiempo hasta que el estudio estuvo acondicionado para trabajar. Entre las labores de bricolaje en el taller y el comienzo de curso, la producción artística decae de nuevo. Hay algunos trabajos sueltos, pero no tienen nada que ver con el proyecto.

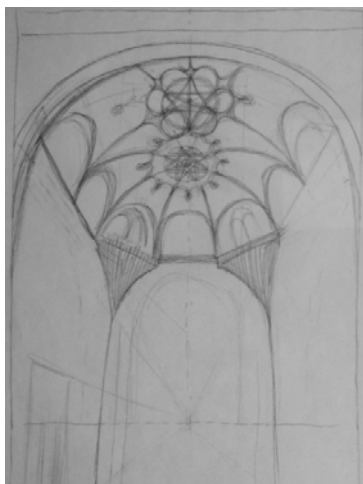
### **Proyecto de carpeta de grabados sobre la *Colegiata de Antequera***

Afortunadamente surgió, entrando el otoño, un proyecto colectivo consistente en la edición de una carpeta de grabados, relacionada con la celebración del quinientos aniversario de la construcción de la iglesia Colegiata de Antequera. El proyecto requería la realización de algunas visitas al lugar, así como la realización de bocetos previos a la elaboración de la plancha matriz, que podía realizar en mi casa. Absorbido, en parte, por este proyecto, no eché tanto de menos la nueva privación de mi estudio, ocupado por los albañiles.

### ***Bóveda de la Colegiata de Antequera* [7.71]. [7.72]**



El proyecto “*Colegiata de Antequera, V Centenario 1503-2003*” (realizado entre septiembre y diciembre de 2001) consistió en la edición, limitada y numerada, de una carpeta de tres grabados, por parte de tres autores, eligiendo cada uno un punto de vista diferente. Los participantes y temas elegidos fuimos los siguientes: Luíś Córdoba Granados, que realizó una imagen de la portada exterior; David Conde Ayala, que hizo una recreación del interior de la iglesia con el baldaquino que hubo en el pasado –y que ahora ya no estaba- y yo mismo, que elegí el motivo decorativo del techo abovedado del templo. Adopté este tema porque me pareció tener cierta correspondencia con los trabajos que estaba realizando en relación con la tesis. Se trata de una decoración geométrica protagonizada por dos polígonos estrellados encadenados entre sí y de los que parten las nervaduras que se extienden por toda la bóveda conformando su estructura.



Img. 7. 71  
2001. *Bóveda de la Colegiata de Antequera, boceto para un grabado, lápiz s/ papel, 40 x 29,5.*

El centro de atención del techo está compartido entre dos polígonos estrellados de seis y ocho puntas respectivamente. El primero lo constituyen las nervaduras que unen los vértices saltando de dos en dos, formando la *Estrella de David*, compuesta por dos triángulos equiláteros orientados en sentido opuesto. La segunda estrella la forman las conexiones lineales que saltan de tres en tres vértices. En ambos casos hay también nervaduras radiales, que saltan desde unas pequeñas circunferencias que rodean y resaltan los centros de cada figura, respectivamente, hasta las circunferencias que se circunscriben a las mismas, ambas de similares tamaños. A partir de estas circunferencias hacia fuera, las prolongaciones de esas líneas rectas, que conectan vértices entre sí, se transforman en curvas, mediante *enlaces* –en el sentido geométrico del término-. Giran, entonces, sobre sí mismas, de nuevo, hacia el centro, trazando *lazos* y componiendo, finalmente, dos *rosetones*. La distancia entre los centros de estos, está calculada de tal manera, que las *lacerias* de uno y otro son *tangentes* entre sí, formando por tanto nuevos *enlaces* que encadenan ambos rosetones de forma amónica, unificando la composición.

Cada una de las diez nervaduras de piedra que vienen de las paredes laterales, se bifurca en dos pequeños ramales, justo antes de encontrarse con el doble rosetón. De esta forma, cada ramal, en su encuentro con las nervaduras curvas de la periferia del rosetón, forma nuevas tangencias-enlaces. Y ya que entre cada dos nervaduras contiguas, de las que vienen de la pared, se produce un encuentro, igualmente, por tangencia, se remata ese punto con la figura de la cruz, nueve cruces en total.

Entre los ocho puntos de partida de los nervios que forman la bóveda, también hay otras nervaduras que unen puntos adyacentes, formando arcos redondos, probablemente de medio punto. Uno es grande, y abarca todo el ancho de la bóveda, uniendo el ábside con el resto de la nave de la iglesia. Los demás son más pequeños y se distribuyen alrededor del ábside: uno al fondo, dos parejas en ambos laterales, y una pareja sobre las dos pechinas.

El dibujo de este grabado está planteado, como salta a la vista, como un estudio de las relaciones geométricas entre los elementos que conforman el techo del ábside. No entra entre los objetivos del estudio, en principio, profundizar en los significados simbólicos que, a buen seguro, encierran estas formas y relaciones geométricas.

El trabajo realizado, desde el punto de vista físico, se compone básicamente de tres dibujos. El primero es un boceto preliminar, hecho en la misma iglesia, sin apenas detalles de terminación, sombras etc. No se incluye imagen.

El segundo es el boceto definitivo, [7.71] hecho en mi casa, mientras se realizaban las obras mencionadas en el estudio. Se hizo tomando como modelo el boceto anterior, algunas fotos realizadas en el sitio y los cálculos geométricos realizados,

con compás escuadra y cartabón. En este dibujo recae la mayor carga de trabajo de estudio compositivo, trazado con una simetría muy rigurosa y un concienzudo estudio geométrico del tema principal. Se realizó a un tamaño determinado, mayor que el prefijado para el grabado, teniendo en cuenta una escala de reducción entre el boceto y la plancha, ya que la transferencia se llevaría a cabo mediante un pantógrafo. Este aparato permite reproducir dibujos aplicando una escala determinada, de entre una oferta limitada.



Img. 7. 72

2002 01. *Bóveda de la Colegiata de Antequera, grabado al aguafuerte. 30 x 21.*

#### **Grabado de la Colegiata [7.72]**

El tercer trabajo es ya el propio grabado. No hay prácticamente ninguna modificación respecto al boceto definitivo, salvo la reducción prevista de tamaño, que permitió transferir el dibujo con precisión. Lo único que tuve que cuidar, ya a la hora de elaborar la plancha, fue la parte artesanal del asunto: precisión, mordidas, limpieza, etc. A la hora de la estampación elegí el color aproximado que tienen las piedras de la propia Colegiata.

Este trabajo sobre la plancha supuso la nueva inauguración del estudio, ya que aunque los trabajos limpios los pude hacer en casa; para algunas tareas como mordidas de ácido, preparaciones de resinas, o estampación de pruebas, etc., tuve que esperar a tener el taller más o menos operativo.

#### **Encargo para el Parque de Santa Fe**

Cuando pude utilizar de nuevo el taller, tras la obra de reforma, pude terminar, por fin, el grabado de la Colegiata del que, como hemos dicho, sólo quedaba el tra-

bajo puramente mecánico. Terminado esto, pude aplicarme a un proyecto mucho más seductor.

Se trataba de una propuesta que recibí semanas atrás, por parte del concejal de urbanismo del pueblo de Santa Fe. Este conocía la historia de la fuente que oferté, tiempo atrás, al Ayuntamiento de Archidona; y vino a plantearme si yo estaría dispuesto a trasladar la oferta, pero dirigiéndola ahora hacia el municipio de Santa Fe. En esta localidad se iba a construir un nuevo parque público, en el que se podría instalar la escultura. Esta oferta dará un nuevo giro al proyecto, llevándome por nuevos caminos que no me imaginaba cuando empecé este trabajo. Lo veremos en el próximo capítulo.



## CAPITULO 8

### PROYECTO PARA EL PARQUE P-3 DE SANTA FE

2002-02 a 07

*El acondicionamiento de los parques (...) puede ser considerado como una de las artes liberales, con el mismo título que la poesía y que la pintura; tiene por objeto ayudar a la naturaleza a conmover más profundamente a quienes perciben su belleza.*

William Wordsworth <sup>16</sup>

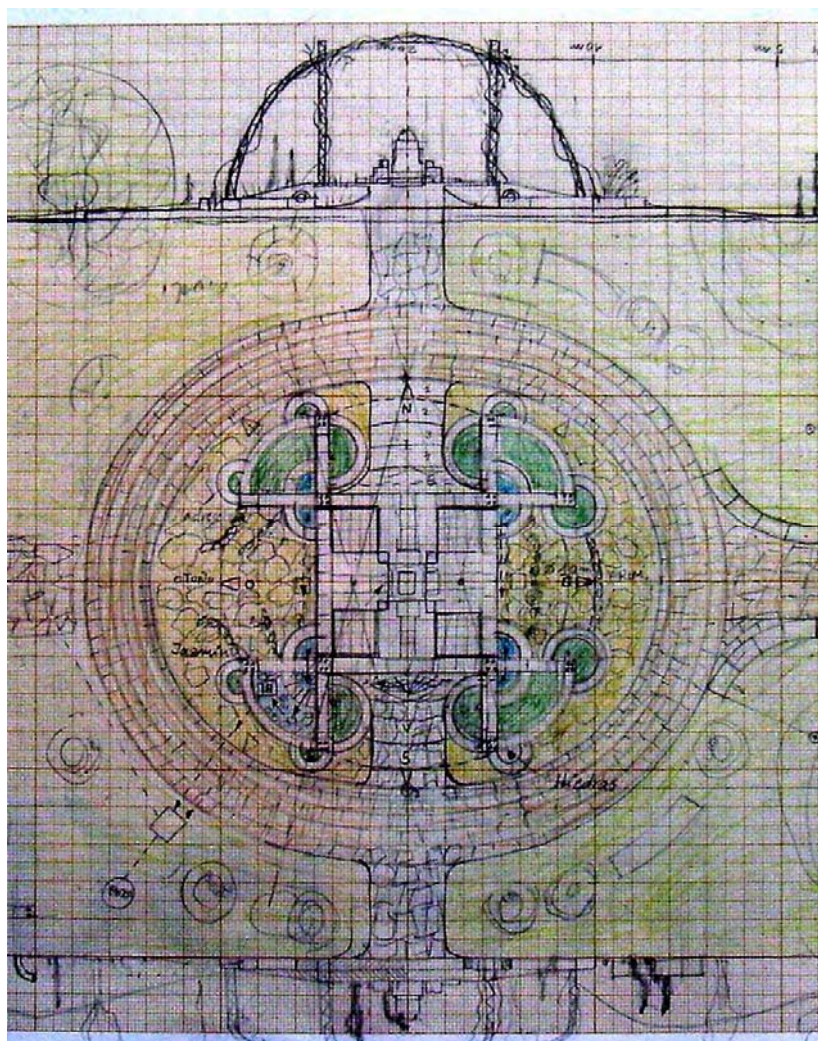


Imagen 8.0 Glorieta 15. Detalle ampliado del centro de [8.53].

<sup>16</sup> William Wordsworth en carta a George Beaumont el 17-10-1805. BARIDON. M. *Los Jardines: paisajistas, jardineros, poetas. Vol.3, Siglos XVIII - XX*. Ed. Aldaba. 2008, Madrid. Pág. 45.





## **Propuesta del Ayuntamiento de Santa Fe**

El 7 octubre de 1999 estaba yo en la nave industrial cedida temporalmente por el Ayuntamiento de Archidona a varias personas, en virtud de un acuerdo ya comentado en el capítulo anterior. Se personó entonces la policía municipal para hacer entrega de una carta, en la que se nos notificaba la decisión del Ayuntamiento de expulsarnos de la misma. Y aunque por mi parte fui retirando cosas poco a poco desde aquel mismo momento, tuve allí enseres hasta junio de 2000, fecha en la que retiré el último objeto que me quedaba, que no era otro que la terracota de la Cámara del Tiempo. De allí, fue llevada la pieza a Granada para ser re-cocida a 1200°C, en el taller del ceramista Agustín Ruiz de Almodóvar y después a Alicante para utilizarla en el curso de fundición del que ya hemos hablado anteriormente.

En algún momento, entre esas dos fechas, recibimos mi familia y yo, en Archidona, la visita de una antigua compañera y amiga común, de mi mujer y mía, que vino con su marido y su hija. En un momento del día, que pasamos juntas las dos familias, fuimos a la nave y estuvimos viendo lo que allí quedaba, incluyendo la terracota. Surgió entonces, como tema de conversación, la rocambolesca historia *de la nave*: el acuerdo inicial, el proyecto, la imprevista expulsión, el ofrecimiento de la fuente al Ayuntamiento, etc. Terminando el día nos despedimos, se fueron y ahí quedó la cosa.

Pasado más de un año aproximadamente, nos volvieron a visitar. Para entonces, José Manuel Tapia, el marido, se había convertido en concejal de urbanismo del Ayuntamiento de Santa Fe. Por su nueva condición, estaba envuelto en el proyecto del llamado por aquel entonces “*Parque P-3*”, por el que sentía un interés especial. Quería saber si yo estaría dispuesto a trasladar la oferta que, en su momento, hice al municipio de Archidona, al de Santa Fe. Él sabía que el proyecto formaba parte de mi tesis y que no me movía un interés económico, así que confiaba en que me seguiría interesando. Me propuso elegir entre dos posibilidades: “*fundir la fuente tal cual, o hacer algo de mayor envergadura*”. No me costó más de unos minutos en aceptar la propuesta, groso modo, aunque sí que dudé, por varios días, en cuanto a cuál de las dos posibilidades escoger.

En la deliberación me planteé, en primer lugar, el proyecto de una construcción de gran formato, que barajé tiempo atrás, estando en la nave. Era una posibilidad única de hacerlo, pero, a la vez, tenía varios inconvenientes:

Por una parte, el diseño definitivo, a escala, no estaba terminado, ni siquiera plenamente definido, ya que donde pensaba realizarlo, más o menos sobre la marcha, directamente sobre el barro, era en la nave.

En segundo lugar, estaban los problemas técnicos y, sobre todo, logísticos. Las canteras de barro, abandonadas, que yo había encontrado, estaban en Archidona. Habría que buscar nuevas canteras cercanas a Santa Fe, gestionar las correspondientes autorizaciones para la extracción de material; o plantearse trabajar con materiales alternativos -como el hormigón- aprendiendo previamente sus técnicas. Tampoco disponía de una gran nave como supuestamente hubiese tenido en Archidona. Incluso, en el poco probable supuesto de que me la hubiesen podido ofrecer, hubiera estado lejos de mi domicilio, obligándome a realizar incontables traslados. Tampoco tenía conocimiento de hornos de cerámica cercanos, para la cocción de las distintas piezas modulares. Todo, en definitiva, parecía estar en contra de la segunda opción.

Además, tras las experiencias recientes, tenía bastante desconfianza en los políticos. Todos los problemas mencionados anteriormente, tal vez con tesón, pa-

ciencia y tiempo, se podrían haber ido solucionando. Pero durante ese mismo tiempo algo podría fallar como ya, de hecho, había ocurrido.

Frente a la posibilidad de proyectar una intervención de gran envergadura, valiente, pero muy arriesgada, la otra opción respondía a una postura más realista, consistente en aprovechar el trabajo ya realizado. Fundir la pieza, más o menos como estaba, suponía consolidar una obra que, tras mucho trabajo, estaba ya prácticamente resuelta. Esto implicaba el placer de verla ya fundida, sin necesidad de ampliar mi compromiso para con el nuevo Ayuntamiento, con independencia de lo que pudiera hacer en el futuro.

Finalmente, propuse una alternativa intermedia, consistente en fundir la fuente tal cual, pero, al mismo tiempo, proyectar una peana y un entorno próximo a la misma. Al fin y al cabo la pieza de bronce habría que arroparla debidamente. De esta forma, pensé, se cerraba una parte concreta del mutuo compromiso, mientras que se dejaba abierta la posibilidad de una colaboración posterior más amplia y flexible. Así que el acuerdo se concretó verbalmente de la siguiente forma:

En primer lugar, se mandaría fundir la fuente, con cargo al Ayuntamiento. Ellos se quedarían con la copia en bronce y yo con el molde, que podría utilizar en otra ocasión. Desde el momento en que la pieza se llevara a fundir -momento que podría ser bastante próximo- el compromiso no tendría marcha atrás, por ninguna de las partes. Después, tranquilamente, yo iría ampliando mi participación en el diseño del parque en la medida en que se fueran desarrollando los acontecimientos.

Al concejal José Manuel Tapia le pareció bien. Después, en las posteriores conversaciones que tuvimos, se puso de manifiesto su interés personal con el proyecto y, especialmente, por su condición de biólogo y aficionado a la naturaleza, respecto al tema de las plantas. También tenía especial interés en que se hicieran unas pequeñas colinas artificiales en el terreno del parque, que era llano.

### **Acuerdo sobre el material para la peana y plataforma**

En cuanto al material idóneo para la base, acordamos enseguida, el concejal y yo, que sería piedra de Sierra Elvira. Los motivos fueron los siguientes:

Al ser una piedra que se produce en canteras cercanas, su uso en la localidad tiene una tradición de siglos, estando presente en muchas construcciones históricas. Esto también es condicionante del precio, que es más económico, como es lógico, que el de rocas de calidad similar, traídas de otros lugares más lejanos. Además, es una piedra muy resistente y de una belleza discreta y versátil, ya que por su color gris, combina con otros elementos sin quitarles protagonismo.

### **Trabajos técnicos previos a la fundición**

Aunque la pieza de gres estaba teóricamente terminada, tenía que darle algunos retoques finales para que se pudieran sacar los moldes correspondientes. La primera intención era fundir los cuatro módulos por separado y montarlos después en la base, ligeramente separados entre sí. De esta forma, sin llegar a romper la idea de conjunto, se distinguirían las cuatro piezas con cierta autonomía. Ya me había acostumbrado a ver la escultura seccionada en cuatro partes y me gustaba así. Lo primero que había que hacer, por tanto, era cegar los arcos de la parte inferior de las piezas, en el supuesto subsuelo, ya que para un sitio público era impensable dejar tantos recovecos. Estos podrían ser usados para introducir objetos -papeles, plásticos, basura, etc.- difíciles de limpiar después. No obstante, se podría dejar la huella de estos arcos, convirtiéndolos en *arcos ciegos*, para que se pudieran entrever entre las franjas de separación de las distintas piezas de bronce. Cierto es, y no se me es-

capó, que entre esas mismas franjas también se podrían introducir objetos no deseados, pero esto ya no me pareció tan grave, en ese momento, ya que la limpieza no llegaría a ser tan extremadamente difícil. Más tarde, como ya veremos, cambiaría de opinión.

Tras esta operación de sellado de algunos huecos, llevada a cabo con yeso ligeramente teñido de color tierra, la escultura quedó montada en una mesa de dimensiones cercanas a las que, en principio, podría tener la base. De esa forma la tendría a mano, a modo de maqueta, para estudiarla, moverla y medirla, mientras que en otra mesa trabajaba en el diseño, sobre papel, de la futura peana.

Al principio, la idea era enviar la fuente a fundir en breve, pero como los trabajos en el parque iban lentos, la escultura se quedó así instalada en la mesa durante más tiempo. ¡Menos mal!, porque a lo largo de este tiempo se corrigieron algunos aspectos que, a la larga, hubieran sido errores fatales, relacionados con el tema de la limpieza de las zonas cóncavas que acabamos de mencionar. Lo veremos con mayor detalle más adelante.

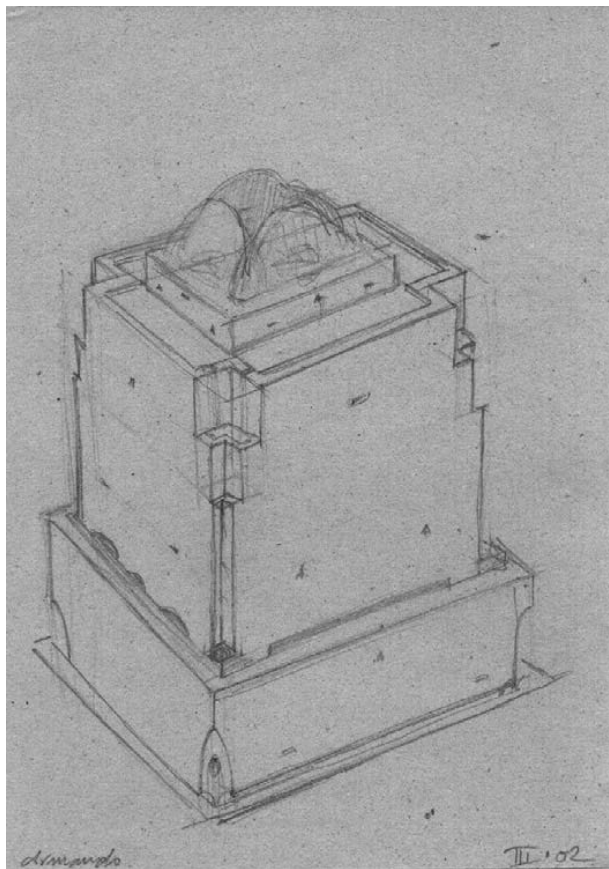
### **PEANA, PLAZUELA Y GLORIETA. PROCESO DE DISEÑO**

El complemento a la fuente de bronce lo componen, básicamente, tres elementos: en primer lugar, la base o peana de piedra sobre la que asienta la escultura; en segundo lugar, la plataforma cuadrada y elevada en la que se instalarán ambas – pieza de bronce y base de piedra- ; y, en tercer lugar, la glorieta ovalada que rodea al conjunto, y que, a su vez, se integra en el entorno del parque.

### **BOCETOS PARA LA PEANA O BASE DE LA PIEZA DE BRONCE**

Para el diseño de la peana se hicieron numerosos bocetos que veremos con detalle a continuación. En *Peana 1 [8.1]* se plantea una base compuesta por dos bloques de piedra superpuestos, de planta rectangular cercana al cuadrado. El de abajo, con una altura similar a los tobillos de una persona adulta, tendría algo más de largo y ancho que el de arriba, dejando un borde sobresalido a todo alrededor. El bloque superior, con algo más del doble de altura que el anterior, elevaría la cota hasta las ingles, más o menos, de un adulto. El bronce coronaría, finalmente, el conjunto, quedando a la altura del ombligo de la misma supuesta persona. Una altura apta para usar la fuente como bebedero.

Ambos bloques, con cortes que afectan especialmente a las cercanías de sus aristas, están pensados para, aparte de la cuestión estética, conducir el agua que emanaría del surtidor central. En este sentido, podemos seguir el recorrido del agua: La cara superior del bloque de arriba tiene cortes en las esquinas que le dan forma de cruz. Sobre esta superficie hay una zona rehundida unos milímetros, que se adapta a ese plano cruciforme, dejando un bordillo a lo largo de todo el perímetro. Una vez que el agua llenara esta poza, rebosaría y resbalaría por las paredes del bloque, pero antes de ese momento, el agua saldría por los pequeños desagües que vierten sobre las esquinas, tal y como se indica en la esquina del primer plano. Es una solución parecida a otra que veíamos en el capítulo anterior, destinada a la pieza *El Castillete*. Tanto si el agua resbala por los planos del bloque, como si lo hace por las aristas escalonadas, finalmente, llega al bloque inferior. En éste hay otra zona rehundida que embalsa temporalmente el agua, mientras que ésta se va colando bajo unos huecos hechos bajo el bloque superior, que se presentan como tres pequeños arcos, a la izquierda, o como una especie de buzón, a la derecha.



Img. 8. 1. 2002 03. Peana 1, boceto. Lápiz sobre papel gris. 21 x 15.

Y en el supuesto de que el agua rebosara también de esa segunda vasija, por abajo del todo hay un pequeño foso perimetral que debería ir conectado a un desagüe.

Ambos bloques presentan unas minúsculas ventanillas triangulares y rectangulares distribuidas de tres en tres en cada cara, que emulan a las que ya tiene la pieza superior, supuestamente de bronce. Me gustan estas ventanillas, ya que, pese a ser tan pequeñas y discretas, le dan al conjunto aspecto de edificio hueco e, incluso, habitado. Además, están dispuestas de forma que alteran su disposición tanto al cambiar de módulo, en sentido vertical, como al cambiar de cara, en sentido horizontal, estableciendo un ritmo de alternancia en ambas direcciones. Para comprobar este efecto, se puede observar la cara izquierda del bloque inferior, que al no tener ventanas, parece falta de vida.

### **Peana 2 [8.2]**

Es un esquema extraño que plantea la idea de un gran bloque de piedra con una estrella de ocho puntas, dibujada como una rosa de los vientos. En el centro de ésta, un bloque mucho más pequeño; y en el centro de éste, a su vez, la pieza de bronce. Alrededor de la planta, diferentes ensayos de alzado tratan de concretar un poco las alturas de los distintos módulos, sin especificar nada finalmente.

El pequeño croquis de abajo, en perspectiva, nos muestra una solución con tres bloques: el primero largo, ancho y de baja altura, el segundo corto, estrecho y alto; y el tercero, de nuevo, más largo y ancho y menos alto que el anterior. Una estructura un poco inestable.

### **Peana 3 [8.3]**

Este dibujo presenta una posible solución consistente en un bloque ortogonal en el que se han respetado las aristas exteriores, y en el que se ha realizado un gran hueco en el centro del paralelepípedo. Este hueco comunica con el exterior mediante una gran ventana centrada en cada cara lateral. Las caras más largas tienen la ventana apaisada y las caras más cortas la tienen vertical, pero ambas, más o menos, del mismo tamaño.

Para el ahuecamiento del bloque se barajan dos posibilidades: en la primera se supone que se parte de un solo bloque macizo; por lo tanto, el vaciado del material habría que realizarlo, al menos en parte, manualmente. Obsérvese que en el lateral izquierdo del prisma no hay juntas visibles, por lo que parece tratarse de una sola pieza.

La otra posibilidad consistiría en descomponer el volumen en distintos sillares, cortados con máquinas, y montados después en su sitio. Obsérvese las juntas de los distintos módulos en la cara derecha del prisma.

### **Peana 4 [8.4]**

En este dibujo se plantea una solución muy similar a la anterior, pero en este caso, sobre el gran bloque de piedra se monta un segundo sillar más pequeño, en vez del bronce, directamente.

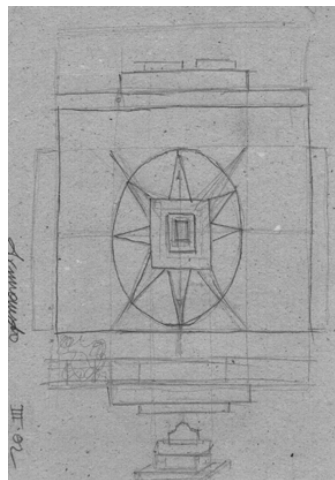
Además, sobre la primera idea de una ventana en cada cara, que aún se puede ver medio borrada, se superpone una nueva solución. Esta prevé tres ventanas más pequeñas en cada cara por las que, al igual que en el dibujo anterior, podría salir agua cuando estuviera en funcionamiento el mecanismo hidráulico.

En esta imagen, por otra parte, se plantea ya de forma incipiente el pavimento circundante. En éste, como puede verse, se rescata la idea de los canales centrales de desagüe.

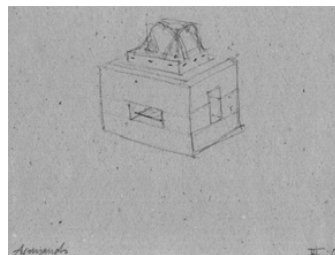
Por último, una fantasmagórica figura humana casi imperceptible nos da una idea del tamaño del conjunto.

### **Peana 5 [8.5]**

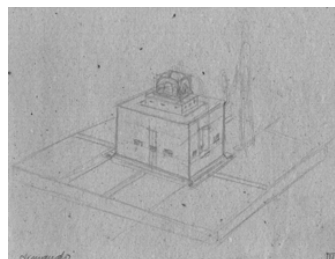
En este boceto se tantea, en el esquema central,



*Img. 8. 2. 2002 03. Peana 2, boceto Lápiz sobre papel gris. 21 x 15 cm.*



*Img. 8. 3. 2002 03. Peana 3. Boceto. Bolígrafo sobre papel gris. 21 x 15 cm.*

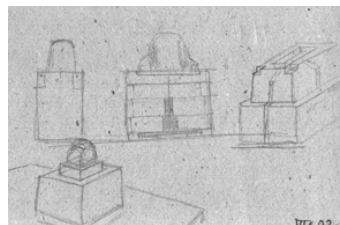


*Img. 8. 4. 2002 03. Peana 4. Lápiz sobre /papel gris. 21 x 15.*

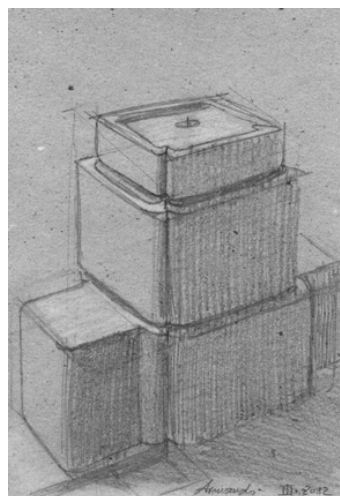
una idea similar a la instalación que hicimos en la nave del Ayuntamiento de Archidona para probar el surtidor de agua, una vez cocida la terracota grande. Pusimos una serie de bloques de hormigón componiendo un falso arco, de forma que en la primera hilada, a ras del suelo, los bloques estaban separados; y a medida que se iba ascendiendo, se iban aproximando cada vez más hasta juntarse en el último nivel, el tercero, sobre el que se apoyaba la escultura propiamente dicha. (Ver [6.25] y [6.26]).

La diferencia con respecto a aquella estructura es que, aparte del material que ahora sería piedra, se añade un cuarto nivel consistente en un bloque de una sola pieza. Este tendría un rehundido en la cara superior, que formaría un depósito para recoger el agua. El bronce iría sobre este último bloque, centrado y ligeramente hundido en el agua que se recogería en el receptáculo.

Los otros esquemas que aparecen en el mismo papel proponen soluciones diferentes: la de la izquierda tiene un solo bloque de piedra con algunas intervenciones que suavizan las cuatro esquinas; el que hay en primer plano, en perspectiva, nos propone, incluso, tres bloques: uno grande, en el centro y otros dos, más pequeños, por debajo y por encima de éste; y el de la derecha, sin embargo, presenta dos bloques grandes dispuestos de forma muy similar a los del la imagen [8.1].



Img. 8. 5. 2002 03. Peana 5.  
Lápiz s/papel gris. 21 x 15 cm.



Img. 8. 6. 2002 03. Boceto 6  
para fuente de piedra. Lápiz  
sobre papel gris. 21 x 15 cm.

### **Peana 6 [8.6]**

En este boceto se pone de manifiesto la creciente importancia que va adquiriendo la peana hasta el punto de prescindir por completo de la supuesta pieza de bronce.

Tres bloques de piedra superpuestos y sin apenas adornos, coronados por un discreto surtidor, serían suficientes para construir una fuente. Los tres tienen un rehundido en la cara superior en forma de recipiente poco profundo. Este hueco, en el bloque superior, tendría la función de recoger el agua para que no se derramase. En los otros dos bloques, la función principal sería la de acoger al módulo que encajaría encima, pero también la de recoger las pequeñas cantidades de agua que pudieran rebosarse más arriba, evitando que se vertiesen al suelo convirtiéndolo en una peligrosa pista de patinaje.

El agua que finalmente escurriera por los laterales de la pileta superior, y la siguiente, se podría drenar por el interior de los sillares, o bien ser evacuada por las esquinas del bloque inferior hacia el exterior. Desde allí caería hacia unas pequeñas pozas que se encuentran justo debajo, ligeramente por debajo del suelo. A esto contribuirían, sin duda, las aristas verticales, que en vez de convexas, han sido reconvertidas en cóncavas.

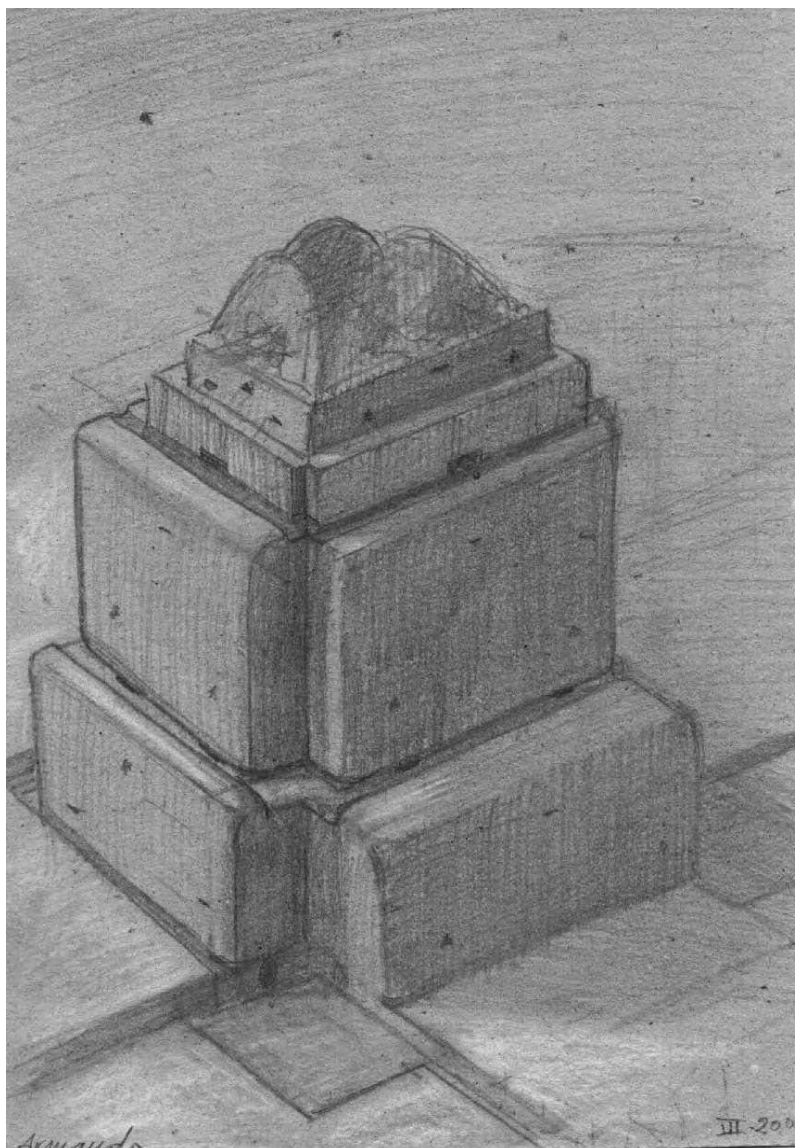
Las demás aristas verticales, que quedan convexas, han sido redondeadas. Con esto se pretende no solo reducir posibles daños en personas que se pudieran golpear accidentalmente, sino también los daños que se pudieran producir en la propia piedra, ya que las esquinas afiladas son los primeros lugares en los que se suelen



producir roturas. Estos detalles tienen su importancia también a nivel visual, ya que las formas redondeadas frente a las esquinas afiladas dan un aspecto más amable y menos amenazador.

La vocación de fuente para beber, tanto adultos como niños, se pone de manifiesto con la presencia de los dos grandes peldaños que se sitúan a los lados de la base. Desde estos podrían acceder los niños con facilidad, mientras que para los adultos sería más fácil acercarse desde los lados en los que no hay peldaños.

Pese a no incluir este dibujo la pieza de bronce, algunos elementos como los peldaños, los huecos del suelo, o el tratamiento de las aristas, se van a asumir en el futuro como posibles soluciones a tener en cuenta.



Img. 8. 7

2002 03. Peana7, para fuente. Lápiz y color sobre papel gris. 21 x 15.

### **Peana 7 [8.7]**

Este dibujo adopta algunas soluciones ya propuestas en el anterior. Son tres bloques los que ahora se proponen, aparte de la pieza de bronce. Los tres bloques se superponen escalonadamente, disminuyendo progresivamente la superficie de su planta. Los tres están rehundidos en su parte superior, con la doble finalidad de recoger el agua temporalmente, y acoger al módulo que se le superpone; los tres tienen las aristas verticales duplicadas y redondeadas con objeto de producir canales verticales en las cuatro esquinas.

Ahora, no obstante, se ve más clara la intención de evacuar el agua por las esquinas, dirigiéndola hacia las cuatro pozas situadas en el suelo. Estas aparecen dibujadas con más nitidez y decisión que antes. Además, se ve claramente como de ellas parten unos canalillos de desagüe, que discurren por el suelo a ambos lados de la fuente, esto por cada una de sus caras. Ya no habría cuatro canales, por tanto, sino ocho. Se evitaría así, por primera vez, situar los canales sobre los ejes de simetría, del conjunto, en planta, como viene siendo habitual. Lo que ahora marcarían los ejes de simetría serían, no los canales, sino los caminos de acceso de las personas que se dirigen hacia la fuente.

Las aristas verticales de las cuatro esquinas, hundidas hacia dentro de los bloques, dejan ya unas concavidades mayores que en el dibujo anterior, y mayores son también cuanto más cerca están del suelo. La planta de los sillares, especialmente la del de abajo, tienen ya forma de cruz. Y las piletas de cada bloque ya no vierten por un tímido e indeciso chorrillo hacia las esquinas; el bordillo perimetral desaparece en estos puntos, permitiendo que el agua fluya libre y generosamente por las mismas, hacia abajo.

### **Consultas con Don Jesús Martínez**

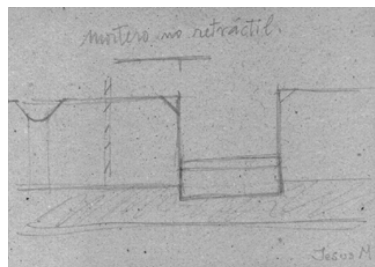
Por estas fechas mis contactos con el doctor Jesús Martínez eran habituales, y solía aconsejarme desde su gran experiencia con las técnicas de escultura y de instalación de monumentos. Estos dibujos reflejan una conversación que versaba sobre diversos aspectos del proyecto.

### **Sección del pavimento y canalillos [8.8]**

En el primero de los dibujos se muestra una sección del pavimento que incluye uno de los canalillos. Sus consejos al respecto fueron: que usara losas lo suficientemente gruesas como para que resistieran la intemperie, al menos 5 cm.; que las aristas estuvieran biseladas generosamente, al menos 1,5 cm; que para el fondo de los canalillos usara grosores más finos que en las losas; y que usara "mortero no retráctil". Estos detalles aparecen indicados en el dibujo.

### **Una pérgola y máquinas de cortar piedra [8.9]**

Este dibujo expresa el resumen de una conversación en la que se aborda el tema de las pérgolas y las posibilidades de instalación: yo realizaba la consulta sobre cómo se podría montar y D. Jesús me recomendaba dejar unos anclajes, previamente instalados, para



*Img. 8. 8. 2002 03. Dibujo de Jesús M. Labrador 1. Sección del pavimento y canalillos. Lápiz sobre papel gris. 21 x 15.*

facilitar después la instalación de la misma. Estos podrían ser unas zapatas con gruesos tornillos donde ajustar después una estructura metálica y fijarla con tuercas. Más adelante se podría formar una arquitectura vegetal sustentada en la misma. Es en este punto difícil delimitar qué trazos del dibujo son de D. Jesús y cuáles son míos, pues como hemos dicho reflejan los contenidos de una conversación.

Este tema no es el único que refleja este dibujo. También se habló sobre las máquinas que utilizan los marmolistas y de sus posibilidades y limitaciones.

### **Funcionamiento de las máquinas de cortar piedra (8.9)**

En estos dos esquemas se explica el funcionamiento de las máquinas de corte de marmolista. Consisten en una sierra circular dispuesta en sentido vertical, y un soporte horizontal móvil, debajo, sobre el que se ponen los bloques de piedra. La sierra puede subir o bajar para acometer bloques de distinto espesor, o cortes a distinta profundidad.

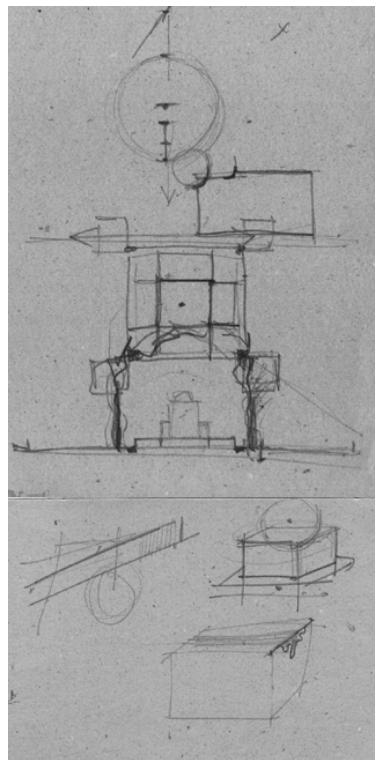
### **Forma de rehundir los bloques: a máquina o al ácido [8.10]**

En este otro boceto se indica la forma de horadar las caras superiores de los bloques para hacer las vasijas receptoras de agua, teniendo en cuenta las características de las máquinas cortadoras descritas. Como puede verse en el dibujo (a la derecha), dos haces perpendiculares de cortes paralelos entre sí, muy próximos, formarían una cruz de incisiones, que después habría que completar manualmente, a gradina y cincel.

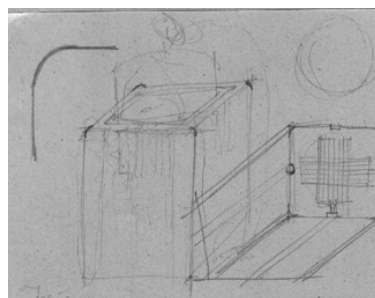
La alternativa sería hacerlo con ácido: primero se reservaría el borde de la cara superior del bloque, formando una barrera con cera, plastilina o algo parecido, resistente al ácido, para que éste no se derramara. Después se vertería el corrosivo líquido, que atacaría la superficie no protegida, horadando la piedra hasta la profundidad deseada. El proceso se podría alargar, añadiendo ácido de vez en cuando, o detenerlo con agua y amoníaco. Se entiende que se trataría de poca profundidad, alrededor de un centímetro.

Ambas opciones están bien para tener cerca el taller, y trabajar en colaboración con el marmolista; pero no mucho para hacer un encargo concreto, para recibirlo ya limpiamente terminado, que es lo que se pretendía en principio.

También se muestra en el mismo dibujo la recomendación de redondear las aristas y vértices.



*Img. 8. 9. 2002 03. Dibujos a medias con Jesús M. Labrador 3 y 4. Lápiz sobre papel gris. A1 A4 5. ACD  
Funcionamiento de las máquinas de marmolista.*



*Img. 8. 10. 2002 03. Consejos de Jesús M. Labrador 2.*

### **Estereotomía de la piedra y alternativas de D. Jesús al boceto propio [8.11] y [8.12]**

Otro aspecto de la conversación versó sobre las posibilidades de corte de los bloques y la conveniencia de que los mismos respetaran unas normas básicas sobre la estereotomía de la piedra, especialmente las que se centran en que los ángulos sean más bien obtusos, antes que agudos, ya que así los bloques tienen más resistencia.

En este sentido, los dos dibujos muestran cómo truncar los vértices de un bloque paralelepípedo, de forma que el sillar quede menos expuesto a roturas por golpes. Los bloques dibujados representan alternativas a mi idea inicial, más acordes con estas recomendaciones.

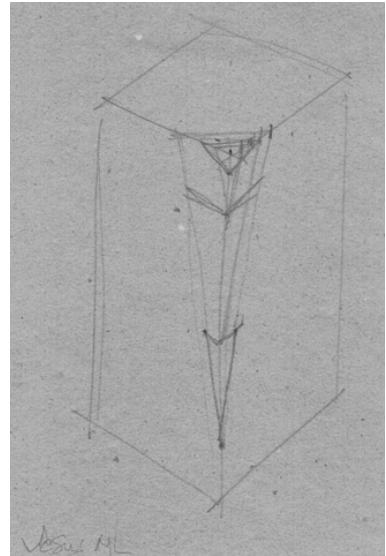
D. Jesús lo que plantea es un único bloque con los cortes en chaffán que truncan los vértices superiores con un ángulo de pendiente que puede variar entre cortar tan solo una pequeña esquina hasta un amplio corte que llegue casi hasta la parte de abajo del paralelepípedo.

Se plantea una base consistente en un único bloque paralelepípedo con cuatro cortes, uno por esquina, de forma que éstas quedan truncadas mediante cuatro planos de forma triangular.

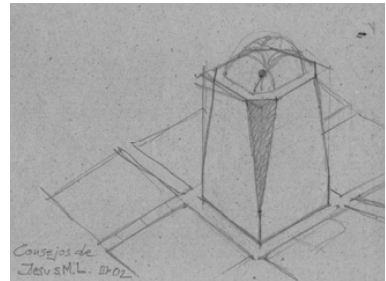
El pavimento reproduce fielmente mi idea de los ocho canales, dos parejas paralelas a los lados.

### **Peana 8 [8. 13]**

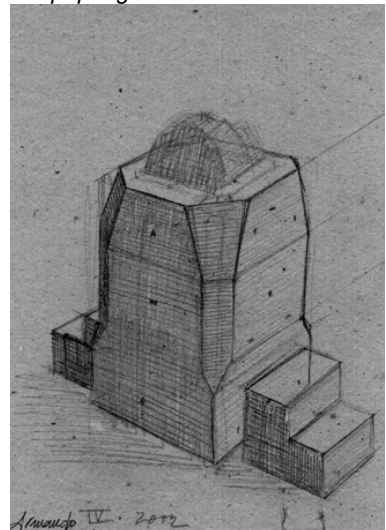
Este boceto, ya mío, recoge las recomendaciones de D. Jesús, aunque con matices. En cada esquina hay tres cortes en vez de uno solo: el primero, oblicuo respecto al horizontal, trunca la esquina -como en el caso del dibujo de D. Jesús- formando una cara trapezoidal; el siguiente es un corte vertical que forma una cara rectangular, bajo el trapecio anterior; y el tercero es un pequeño corte oblicuo como el primero, pero más abajo, que forma una pequeña cara triangular. En la cara superior del bloque, en vez de horadar una vasija, hay simplemente un surco rectangular que podría hacerse con una fresadora. No queda demasiado claro, por el momento, la forma en que desaguará desde este surco, el agua procedente del surtidor central, aunque ya se intuye por el grafismo de una de las esquinas que sería a través de los planos inclinados de éstas, aparte del agua que resbalara libremente por las caras verticales del bloque.



*Img. 8. 11. 2002 03. Consejos de Jesús M. Labrador H Esquinas en chaffán. Lápiz sobre papel gris. 21 x 15 cm.*



*Img. 8. 12. 2002 03. Consejos de D. Jesús M. Labrador Á. Lápiz sobre papel gris. 21 x 15.*



*Img. 8. 13. 2002 04. Peana 8. Lápiz sobre papel gris. 21 x 15.*

Sobre el sillar se pueden ver las pequeñas ventanillas triangulares y rectangulares, que ya aparecen en otros bocetos. Esta vez, como solo hay un bloque, en vez de tres, las tres filas de ventanillas están en la misma pieza superpuestas a distintas alturas. La alternancia entre triángulos y rectángulos se repite igualmente tanto en sentido vertical como en horizontal.

A la base se le adjuntan, aunque ligeramente separados, dos pequeños módulos con forma de dobles peldaños cuya función, aparte de estética, es la de permitir el acceso al surtidor central, a niños y otras personas de baja estatura.

### ***Fuente de los paseos, despiece [8.14]***

A pesar de los consejos, que se recibieron con respeto y receptividad, la idea planteada en el boceto 7 [8.7] estaba interiorizada de tal manera que por el momento yo me mantenía en esa línea. En este dibujo con el título rotulado como “FUENTE”, aparece un despiece bastante detallado de la misma idea. De arriba abajo podemos ver los siguientes elementos:

En la parte superior del dibujo se ve una figura hacia la que se apuntan varias líneas de referencia con distintas anotaciones. La primera nos indica que ésta es la parte de “*bronce*”, de entre las piezas que componen el conjunto. Las demás anotaciones nos indican distintas partes de la misma como la “*boquilla*”, o surtidor de agua; el “*escudo*”, en el que encajaría esa boquilla; o las “*patas*”, que servirían para encastrar el bronce en el primer bloque de piedra, al que quedaría unido mediante un adhesivo específico. Por primera vez se plantea en el proyecto la posibilidad de que el módulo de bronce se funda de una sola pieza.

A la izquierda de esta figura, una inscripción señala que existen distintos bloques de piedra: “*Piedras 1, 2, 3, 4-A y B*”, que iremos viendo uno por uno.

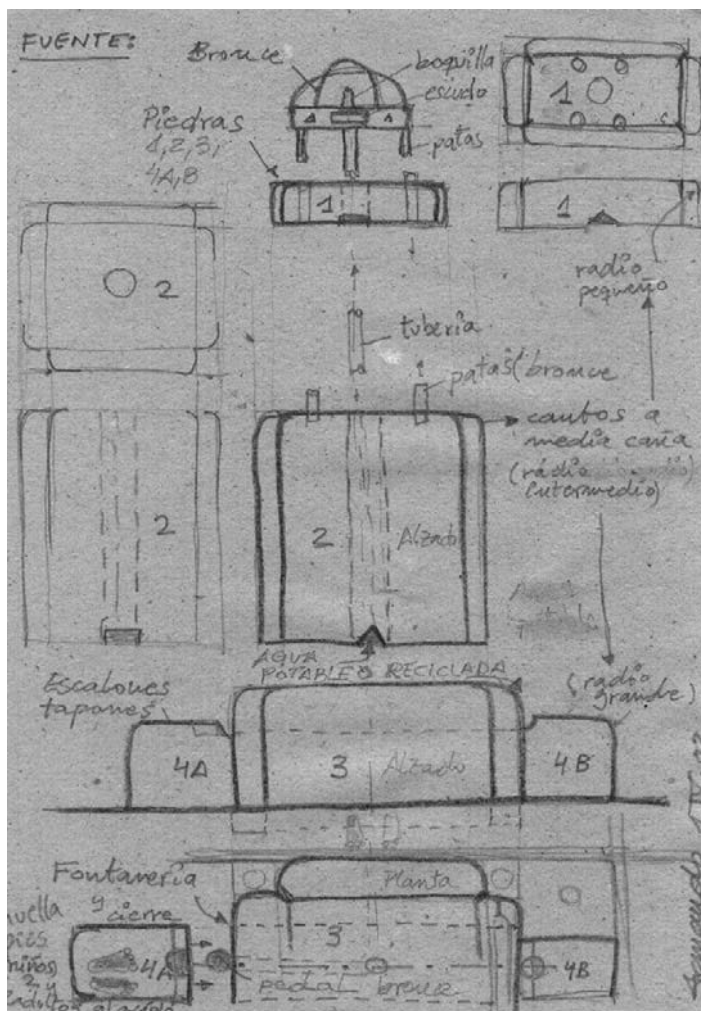
Justo debajo del bronce, se encontraría el alzado del bloque de piedra rotulado como “*1*”, en el que se puede distinguir una muesca rectangular en la parte central inferior. También se puede ver -con línea discontinua- el hueco por el que tendría que discurrir la “*tubería*” del agua; así como los huecos en los que encastrar las cuatro “*patas* del bronce.

A la derecha de este alzado -con trazo a lápiz menos intenso- está el *perfil* del mismo sillar, con una muesca que ahora es triangular, en la parte inferior. Sobre este *perfil*, se puede ver la *planta* del mismo *bloque “1”*, en la que se puede distinguir el hueco central, destinado a la fontanería, así como los cuatro agujeros referidos para encastrar las patas del bronce. El perímetro exterior de esta pieza, vista en *planta*, muestra cómo cada una de las cuatro esquinas -convexas en principio- ha sido sustituida por un grupo de tres esquinas: una que es cóncava, y otras dos convexas y redondeadas, que la flanquean. Esta *planta*, en definitiva, adopta una forma de cruz.

Por debajo del *alzado* principal de este bloque “*1*” se encuentra la vista homónima del bloque “*2*”, con trazo intenso. A la izquierda de ésta -con trazo más suave- se ve el *perfil* y sobre éste, a su vez, la *planta*; ambas del mismo bloque y ambas marcadas con un “*2*”, al igual que el *alzado* principal. En estas proyecciones se pueden ver: el hueco cilíndrico interior, destinado a la “*tubería*” del agua potable; así como las muescas de la parte inferior del bloque, que son de forma triangular -en el alzado- y rectangular -en el perfil-. Por estas muescas se indica con una flecha la salida de “*agua potable o reciclada*.”

Esto quiere decir que, aparte del agua *potable* que llegaría hasta el surtidor superior a través de la “*tubería*” central, se podría hacer llegar hasta este nivel indicado un segundo circuito de caudal independiente. Este segundo caudal de agua vertería por las muescas señaladas, en vez de por el surtidor superior, para no ser accesible

como bebida para las personas. De esta forma, esta otra línea no tendría por qué ser “potable”, sino que podría ser “reciclada”. En tal caso, las dos conducciones podrían funcionar independientemente: la de agua reciclada podría fluir con una finalidad decorativa, sin peligro de que pudiera ser ingerida por personas; mientras que el surtidor de agua potable, se podría accionar ocasionalmente, para beber (o jugar) mediante unos pedales situados en el suelo. De hecho, aparecen esbozadas y rotuladas en la parte inferior del dibujo las posibles posiciones de dos “pedales de bronce”.



Img. 8. 14. 2002 04 01. Peana 9. Despiece Fuente de los paseos. Boceto para bronce y piedra. Lápiz sobre papel gris. 21 x 15.

Sin dejar el bloque “2”, obsérvese que en el alzado principal también pueden verse las indicaciones de las “patas del bronce”. Se supone que éstas atravesarían el bloque 1 para clavarse en el bloque 2, mucho más pesado. El objetivo de este detalle sería aumentar la solidez del conjunto frente a posibles intentos de arrancar el bloque 1 -unido al bronce- dado su pequeño tamaño, por personas con intenciones vandálicas.

El bloque “2” se asienta sobre un bloque “3”, que aparece flanqueado por otros dos sillares más pequeños llamados “4A” y “4B”. Pueden verse en “alzado” y debajo



de éste en “planta”. La forma de esta última, aunque no está completa, se sobreentiende por simetría.

El bloque “3” tiene la misma estructura formal, de planta cruciforme, que los anteriores sillares, pero con distintas dimensiones y proporciones. Al ser más bajo y ancho que el conjunto de los otros módulos descritos, funciona estructuralmente como base de los mismos, componiendo con ellos una pirámide escalonada. Y visualmente, en combinación con los otros dos sillares (4A y 4B) constituyen una base sólida, horizontal y estática frente al conjunto formado por los módulos descritos (1, 2 y bronce) agrupados en equilibrio vertical.

Este bloque “3” se encuentra asentado en el suelo, por debajo del nivel del pavimento, a la misma cota que el fondo de los canalillos (puede verse con línea discontinua). Estos, que discurren alrededor del bloque como si fueran el foso de un castillo, evitan que cualquier agua proveniente de la fuente pudiera derramarse libremente sobre el suelo. Por el centro de este bloque, se sobreentiende -aunque no esté dibujada tan explícitamente como en los anteriores- que habría también una perforación destinada a los tubos de fontanería. En este caso, no solo a la tubería principal de agua potable, sino también, potencialmente, a la tubería del agua reciclada.



Img. 8. 15. 2002 04 01. Detalle de Peana 9. [8.14].

En cuanto a los bloques “4-A” y “4-B” cumplirían con la función de escalones destinados a ayudar a los niños -o personas de baja estatura- a acceder al surtidor para poder beber del mismo. Las personas más altas podrían beber más cómodamente posicionándose en los lados que no tienen estos peldaños. Obsérvese que en el alzado aparecen estos dos bloques pegados al bloque 3 y que en la zona de contacto con éste, por la parte superior, tienen una moldura de *media caña*. Esta estaría destinada a recoger escurriduras de agua para reconducirlas hacia los canalillos del suelo. Si nos fijamos ahora en la planta de estos dos bloques, veremos que mientras que uno -el 4B- aparece pegado al bloque 3, congruentemente respecto al alzado, el otro -el 4A- aparece desplazado hacia la izquierda y despegado del bloque 3, dejando entre medias un espacio por donde discurre el canalillo. Esto supone una alternativa a la solución anterior; y lo que plantea no es que cada

uno de estos peldaños sea diferente, sino que en el dibujo se muestren las dos alternativas para elegir después una de ellas.

Con la leyenda “Fontanería y cierre”, que aparece junto a este último bloque referido (ver detalle en Img. [8.15]), se da a entender que la instalación de tubos, una vez terminada, quedaría oculta por uno de estos sillares-peldaños. De esta forma, en caso de reparación, no habría que mover ninguno de los grandes bloques, sino que apartando uno de estos, más pequeños, se podría tener acceso a la instalación de forma relativamente cómoda, metiendo las manos por debajo del gran bloque central. En ese mismo sentido, en el alzado, algo más arriba, puede leerse: “Escalones tapones”.

### Huellas de pies en el suelo [8.15]

Por último, en estos peldaños, aparte de la mencionada referencia a los pedales, cuya finalidad sería accionar el surtidor de agua potable; hay una leyenda que dice:

“*Huellas de los niños, 2, y de los adultos, al ácido*”. Se refiere a la posibilidad de grabar con ácido, sobre la piedra de los dos peldaños, a uno y otro lado, del conjunto escultórico, las huellas de los pies descalzos de dos niños; y las de dos adultos, sobre el pavimento de los otros dos lados que no tienen peldaños. Estas supuestas huellas, que se pueden ver esbozadas en los lugares indicados, tendrían una doble función:

Por una parte, sería una cuestión simbólica, como homenaje a los niños en general, y a mis hijos, en particular, que serían los que prestarían sus pies para sacar las huellas. Y en cuanto a los adultos, una especie de firma personal, ya que serían mis propios pies los que dejarían su impronta, en uno de los lados, usando para el otro lado los de mi mujer, con el mismo sentimiento que en el caso de los niños.

Por otra parte, las huellas serían como una especie de *libro de instrucciones*, mediante símbolos icónicos, para que la gente al verlas se identificara con uno de los cuatro lados de acceso, asociando el tamaño de las huellas impresas, con las suyas propias; y accediendo a beber del surtidor, desde el lado más cómodo, en concordancia con su propia talla y estatura.

La forma de realizar estas improntas ya la tenía pensada. Sería mediante una técnica parecida a la del *azúcar*, en el grabado calcográfico:

En primer lugar, se impregnarían las plantas de los pies con alguna emulsión soluble al agua, similar a la mezcla que se usa en grabado: azúcar, tinta china y goma arábiga. Tras dejar las improntas en los sitios deseados, y una vez retocada y seca la emulsión, se cubrirían todas las zonas a trabajar con barniz de betún, resistente al ácido. Seco también este último, se eliminaría la emulsión con agua, dejando la roca a la vista, con la forma de las huellas. Después se rodearían las zonas a grabar con un cordón de cera o grasa para poder embalsar el líquido corrosivo y, a continuación, se vertería ácido en las zonas acotadas el tiempo necesario para obtener la profundidad deseada. Finalmente, tras neutralizar los restos de ácido con amoníaco, truco que me enseñó también D. Jesús Martínez, se limpiaría todo con agua y disolventes.

### ***Estudio armónico con curvas cónicas [8.16]***

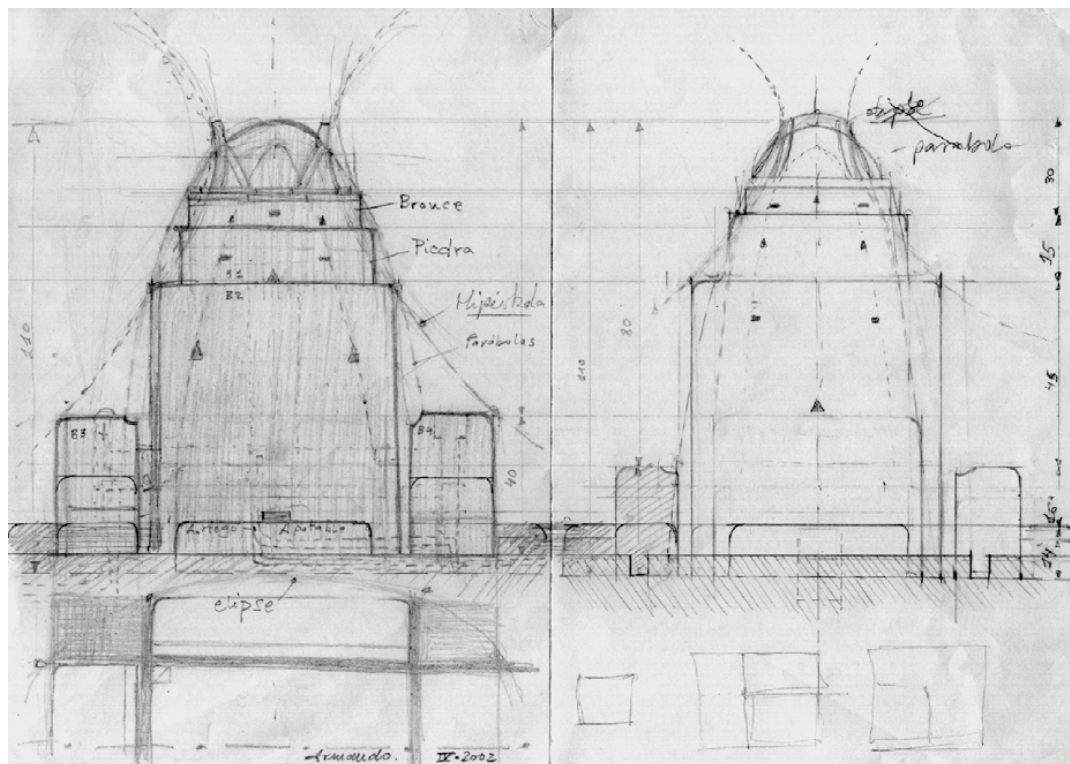
Estos dos estudios, que se hicieron simultáneamente, por lo que se presentan juntos, constituyen un intento de hacer coincidir algunos de los elementos del conjunto escultórico con unas líneas cercanas a las curvas cónicas: hipérbola, parábola y elipse.

Obsérvese antes de identificar las curvas, que se ha suprimido uno de los bloques de piedra, con respecto a los que aparecen en el dibujo anterior, en concreto el que quedaba abajo y que identificábamos como bloque “3”. En su lugar se ha alargado el bloque “2”, que quedaba sobre el anterior, y que ahora es más alto. También se han añadido otros dos peldaños, en los lados, que antes quedaban a ras del suelo, a los que llamaremos “3A” y “3B”, por el momento, mientras que “4A” y “4B”, serán los mismos peldaños altos que teníamos antes.

Ambos bocetos están parcialmente acotados en centímetros y están hechos a escala 1:10, estableciéndose aproximadamente las principales medidas del conjunto, como su altura total, por ejemplo, desde el fondo de los canalillos, que es de 110 cm.

En el primer boceto, a la izquierda, se trata de identificar la cresta del frontal de *bronce*, con la cúspide de una *parábola* cuyas ramas, que se prolongan hacia abajo, coincidiendo con algunas de las esquinas de los bloques de piedra: 1, 2, 4A y 4B.

Otra *parábola*, discurre paralela a la anterior por el interior de ésta. Tiene su cima coincidente con el arco dibujado en el frontal del *bronce*; y sus ramas descendentes, con las pequeñas ventanillas del mismo, así como con las ventanillas de los bloques de *piedra 1* y *2*. Incluso, se busca la coincidencia de la rama de la izquierda, con uno de los extremos del pequeño peldaño *3*, abajo. No ocurre lo mismo con la rama de la derecha que busca más bien la esquina inferior del gran bloque *2*. Como en otras ocasiones, el boceto ofrece diferentes posibilidades que quedan anotadas para más tarde elegir entre ellas.



Img. 8. 16. 2002 04. Peana 10. Estudio• armónicos basados en las curvas cónicas. Alzado y perfil. Lápiz sobre papel de folio. 21 x 15 (x2).

Por otra parte, una *hipérbola*, parece coincidir con las esquinas exteriores de los peldaños *4A* y *4B*; con las esquinas del bloque grande, *2*; y con los frontales del *bronce*, que aparecen de canto en el dibujo.

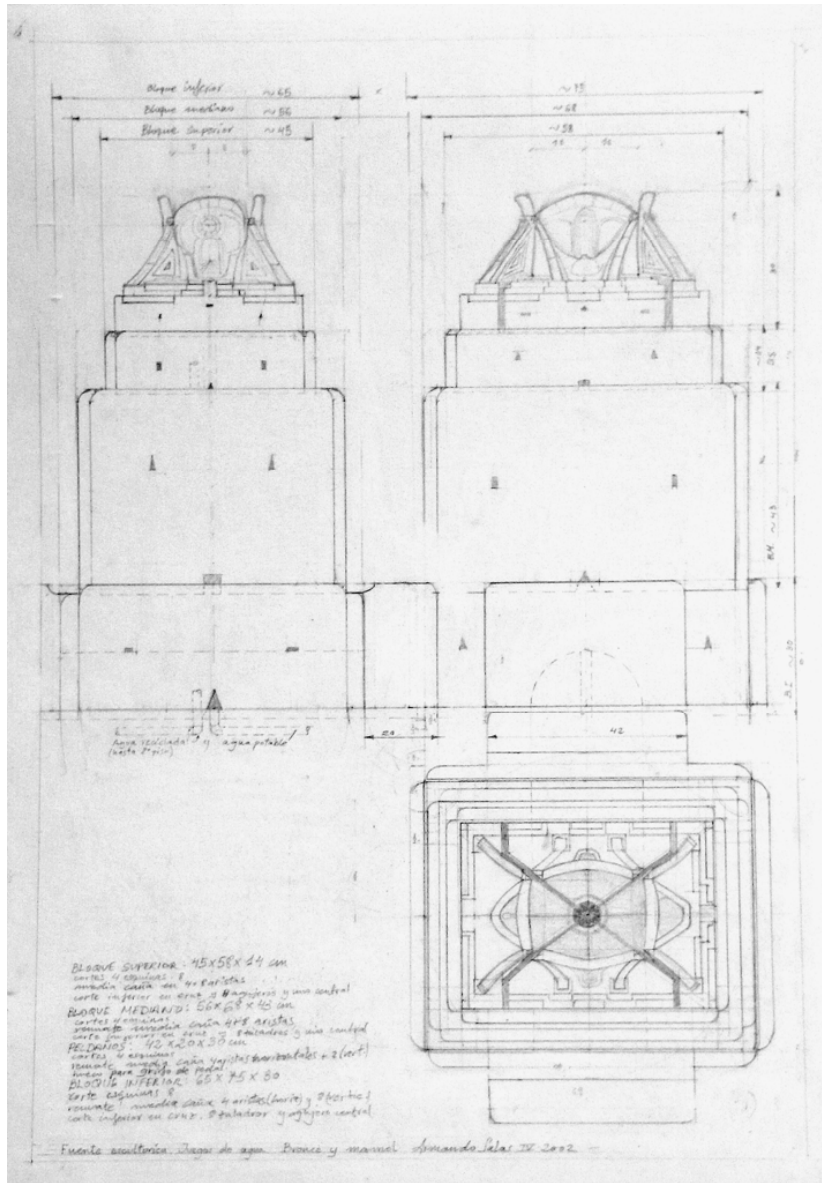
Finalmente, una *elipse* parece coincidir, en la planta, abajo, con las esquinas de los cuatro peldaños que rodean a la escultura, aunque no estén todos a la vista. El eje de simetría que puede verse, casi en el límite inferior del papel, expresa claramente la forma de la parte que no se ve.

En el otro boceto, a la derecha, por su parte, aparece otra *hipérbola*, que coincide con las esquinas del bloque *2* y con los frontales de canto del *bronce*. No coincide ésta, sin embargo, con las esquinas de los bloques *4*, como en el dibujo anterior. Otra *parábola*, similar a la del dibujo anterior, coincide también con las ventanillas del *bronce* y con las de los bloques *1* y *2* de *piedra*.

Estos dos bocetos preceden al que se presenta a continuación, a escala y más detallado, que será uno de los que se presentaron al Ayuntamiento.

### Primer proyecto de fuente. *Juegos de Agua* [8.17] y [8.18]

El proyecto se compone básicamente de dos dibujos: el primero en proyecciones de planta, alzado y perfil, y un segundo dibujo en perspectiva isométrica del conjunto, [8.18] que complementa al anterior.



Img. 8. 17. 2002 04. Peana 11. *Juegos de Agua*. Primer proyecto a escala para la fuente del Parque Ciudad de Brivesca. Lápiz sobre papel Basic. 50 x 35.

El primer dibujo muestra con detalle las acotaciones necesarias para definir la forma y tamaño de cada una de las piezas que lo componen y su relación de conjunto. Respecto a los dibujos anteriores se recupera de nuevo la idea de superponer tres bloques de piedra -en vez de dos- en pirámide escalonada, jalonados por dos peldaños -no cuatro- en los dos lados más largos del conjunto, opuestos entre sí. Los otros dos, de los cuatro peldaños que aparecían en el dibujo anterior, se supri-

men tras recuperarse el gran bloque inferior que hace de base, tal y como se proponía en el boceto de “despiece” [8.14].

En la parte inferior del dibujo hay una leyenda que se transcribe literalmente a continuación, y que completaremos con unas aclaraciones. Básicamente resume las dimensiones y características principales de la parte de piedra del conjunto, que tendrán especial relevancia en relación con el presupuesto que habrá que solicitar al marmolista.

### **Anotaciones del dibujo *Juegos de Agua* [8.17]**

En referencia a las dimensiones de la planta se puede constatar la estructura de pirámide escalonada, siendo las medidas de los lados rectangulares de cada piso las siguientes: 45 x 58, para el bloque superior, 56 x 68 para el bloque intermedio (término más exacto que el de “*mediano*”, que aparece en la leyenda) y 65 x 75, el

bloque inferior. Entre uno y otro piso queda, por lo tanto, un borde de, aproximadamente, 5 cm alrededor del perímetro. En cuanto a las alturas, el primer bloque mide 14 cm., el segundo 43, casi el triple, y el tercero 30, el doble que el primero.

La palabra “*corte*” o “*cortes*” que aparece en todas las piezas reseñadas, se refiere a la conversión de cada una de las aristas verticales de cada bloque en dos aristas convexas y otra arista cóncava. Esto se consigue mediante la eliminación de un pequeño prisma cuadrado en cada una de las esquinas, a partir de dos pequeños “*cortes*” verticales, y perpendiculares entre sí. Cada esquina se convierte en dos, así las cuatro esquinas de cada bloque se convierten en 8. Este es el significado de las anotaciones,

#### LEYENDA TRANSCRITA DEL DIBUJO. Img. [8.17]

##### *BLOQUE SUPERIOR:*

*45 x 58 x 14 cm. (ancho, largo, alto)*  
*Cortes 4, esquinas 8.*  
*Media caña en 4 + 8 aristas.*  
*Corte inferior en cruz, 8 agujeros y uno central*

##### *BLOQUE MEDIANO:*

*56 x 68 x 43 cm.*  
*Corte en 4 esquinas*  
*Remate media caña en 4 + 8 aristas*  
*Corte inferior en cruz, 8 taladros y uno central*

##### *PELDAÑOS:*

*42 x 20 x 30 cm.*  
*Remate media caña 4 esquinas, 8 aristas cada uno*  
*Hueco para grifo de metal*

##### *BLOQUE INFERIOR:*

*65 x 75 x 30 cm.*  
*Corte esquinas, 8.*  
*Remate media caña 4 aristas horizontales y 8 verticales.*  
*Corte inferior en cruz, 8 taladros y agujero central*

*Fuente escultórica Juegos de Agua. Firma y fecha”*

aunque la redacción varía ligeramente en la reseña de cada pieza.

Las anotaciones de “*remate a media caña*” se refieren a que algunas de las afiladas aristas de los bloques se redondean de forma que resulten menos agresivas a la vista, menos peligrosas respecto a los posibles daños a personas; y, además, más resistentes a accidentales -o intencionadas- fracturas de la roca. Como cada esquina se convierte previamente en dos, cada bloque presenta ocho aristas verticales y cuatro horizontales –solo las superiores de cada bloque- a redondear.

Las anotaciones de “*corte inferior en cruz*” están referidas a la forma de realizar las pequeñas ventanillas que hay en los bloques, pero solo las que hay en la parte central-inferior de cada uno de ellos, ya que las perforaciones no pueden ser más que circulares, por la forma de las brocas, la manera de realizar estas ventanillas referidas, de forma que fueran rectangulares y triangulares sería mediante los mencionados *cortes*, en forma de cruz, en la parte inferior de cada uno de los tres blo-

ques. Esto se expresará mejor en el dibujo del proyecto definitivo en axonométrico, en el capítulo 9. Ver [9.21].

Las otras 8 pequeñas ventanillas de cada bloque, dos por cada cara, se realizarían mediante los “ocho taladros” que se reseñan para cada bloque, que serían redondos, y un posterior trabajo a mano, a puntero, para darle la forma deseada: rectangular o triangular.

Se hace también referencia en los tres bloques a un “agujero central”. Se trata de un taladro vertical y central, con el diámetro suficiente para acoger las tuberías de agua.

En el caso de los escalones se hace también mención de un “hueco para grifo de metal” que sería de pedal, y que serviría para accionar el surtidor de agua potable para beber.

Hay, finalmente, otra anotación, justo debajo de la proyección de perfil, que dice “agua reciclada (hasta el segundo piso)” con una flecha que señala una tubería y “agua potable” con otra flecha que señala a otra tubería. Se refiere a la idea, que ya hemos mencionado, de introducir una posible vía, de agua reciclada, que saliera por un lugar no accesible para ser bebida por el ser humano. Esto es, por los pequeños agujeros, triangulares y cuadrados, entre los dos grandes bloques.

### **Bronce en cuatro piezas separadas**

Otra cosa a destacar de este proyecto es que prevé que la escultura de bronce no sea de una sola pieza, sino que esté dividida en cuatro, al igual que el original de barro. Al ser éstas fijadas a la base, quedarían separadas ligeramente entre sí (de 10 a 15 mm.) para que pudiera verse parcialmente su parte interior, entre las juntas. Estas aparecen oscuras en el dibujo, en el alzado y en la planta así como en la perspectiva.

### **Gran hueco inferior para la fontanería**

En el bloque inferior se puede ver, con línea discontinua, un gran hueco por la parte de abajo, con forma de medio cilindro. Los dos extremos del mismo quedarían tapados por los dos *bloques-peldaños* exteriores. Por eso aparece una semicircunferencia con línea discontinua, en la parte de abajo del dibujo [8.17]. En el perfil se puede ver el contorno aparente del mismo cilindro: es la línea discontinua horizontal que queda a la misma altura que el punto más alto de la circunferencia mencionada en el alzado. Ese tubo, sería el hueco destinado a la instalación de fontanería. Una vez terminada ésta, quedaría oculta por los dos *bloques-peldaños*.

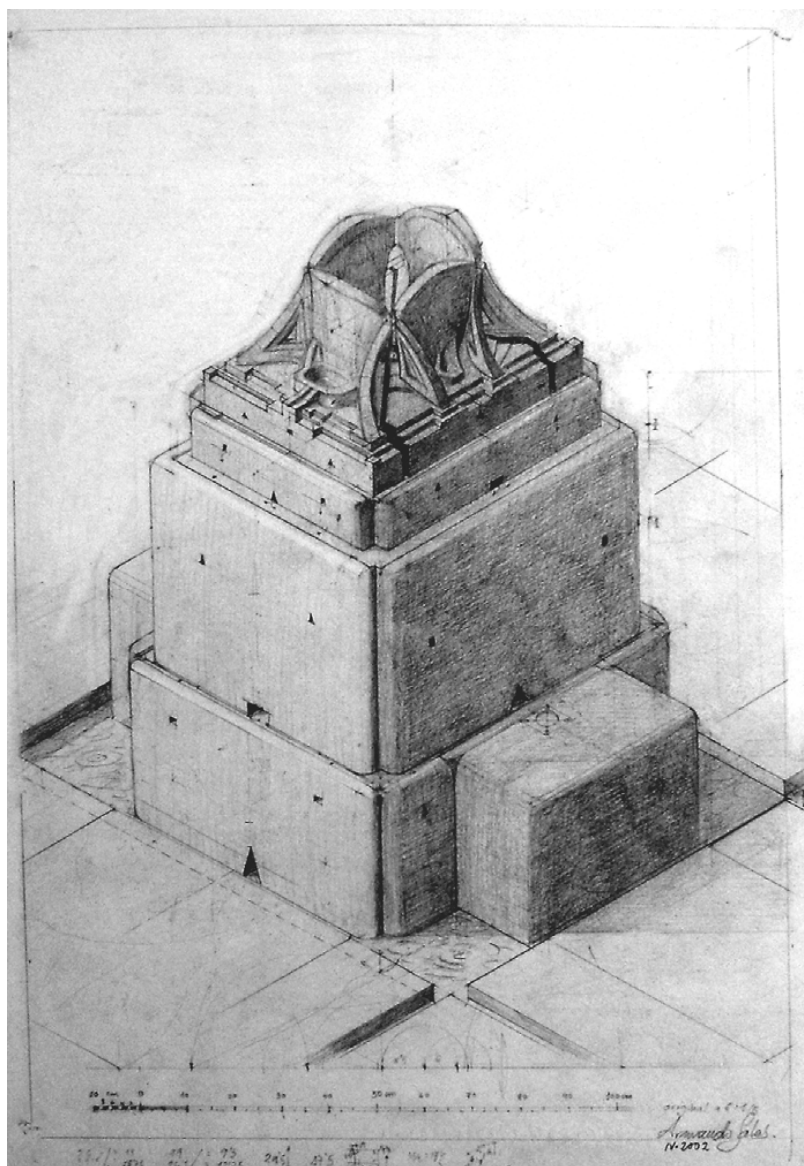
### **Axonometría del proyecto *Juegos de Agua* [8.18]**

Si los detalles métricos e interiores del proyecto quedan mejor reflejados en las proyecciones diédricas para visualizar el monumento en una visión de conjunto, es mucho mejor la axonometría. En este caso se trata de una perspectiva isométrica realizada a escala 1:5, completada con un sombreado a lápiz, que realza la sensación espacial. En la parte inferior del dibujo puede verse una escala gráfica cuya función, aparte de haber servido para el trazado del propio dibujo, sería la de acompañar a potenciales copias del mismo, ampliadas o reducidas, en las que la escala numérica, como es lógico, dejaría de corresponderse con la proporción dibujo-realidad.

Las dimensiones y proporciones de este boceto, son exactamente las mismas que en el dibujo anterior, por lo que lo comentado entonces con respecto a éstas, no varía. Sí que se puede añadir, si acaso, que entre los detalles que se pueden ver



con mayor claridad está la inserción del conjunto en el pavimento, por debajo del nivel del mismo. Se puede adivinar el recorrido a seguir por el agua, que tras resbalar por las superficies del conjunto, acabaría en el foso rehundido en el suelo del que parten los canalillos de los que nos ocuparemos más adelante.



Img. 8. 18. 2002 04. Peana 12. Primer proyecto a escala para Fuente de los paseos. Axonometría. Lápiz sobre papel Basic. 50 x 35.

También podemos imaginarnos a los posibles usuarios del mismo subidos -o no, según su talla- a los peldaños laterales, para acceder con la boca o manos al surtidor superior. O a los cuatro hilos de agua reciclada, saliendo por las cuatro ventanillas cuadradas y triangulares del segundo bloque, a la altura de los peldaños, como si se tratara de pequeños manantiales mojando y, por tanto, dando brillo al bloque inferior y zonas hundidas adyacentes.

### A la espera del presupuesto del marmolista

Terminados estos dos bocetos se enviaron a un reputado marmolista ubicado cerca de la localidad, poseedor de canteras propias y de la infraestructura adecuada para la elaboración de los grandes bloques requeridos. En concreto, se trató de la empresa Mármoles Nevado, cuyas canteras están en las estribaciones de Sierra Elvira, en el término municipal de Atarfe, a pocos kilómetros de Santa Fe.

Entre tanto llegaba el presupuesto, cambié de fase y empecé a diseñar la plataforma sobre la que habría de instalarse el monumento, así como la glorieta en la que se insertaría ésta.

### LA PLAZUELA Y LA GLORIETA

Los siguientes bocetos representan el proceso de diseño del espacio físico en el que se podría instalar el futuro conjunto escultórico. Es decir, lo que en principio podríamos definir como una glorieta ajardinada en cuyo centro estaría la pequeña plaza que, a su vez, contendría el bronce con su base de piedra. Estos estudios parten ya de un conocimiento previo del espacio físico concreto disponible. Esto es, el solar destinado al parque denominado "P-3". Los primeros bocetos, realizados desde el simple recuerdo de la visita realizada al lugar, dan paso a otros realizados sobre los planos del parque facilitados por el propio arquitecto técnico municipal.

#### **Plazuela 1 o Plaza-fuente [8.19]**

En el primero de ellos, rotulado como "*Plaza fuente*", se plantea una pequeña placeta cuadrada que se modula a partir de la fracción ternaria de sus lados. Esto divide la superficie en nueve zonas cuadradas, ocupando el conjunto escultórico la zona central.

Esta zona se indica en el dibujo como "*1: Fuente*" y una flecha que señala al centro. Este cuadrado incluye los bloques principales, incluidos los dos peldaños y las cuatro pequeñas pozas que ocupan las cuatro esquinas. Los bloques están indicados en el dibujo como "*1, 2, 3, 4A y 4B*" tal y como se denominaban en otros bocetos anteriores.

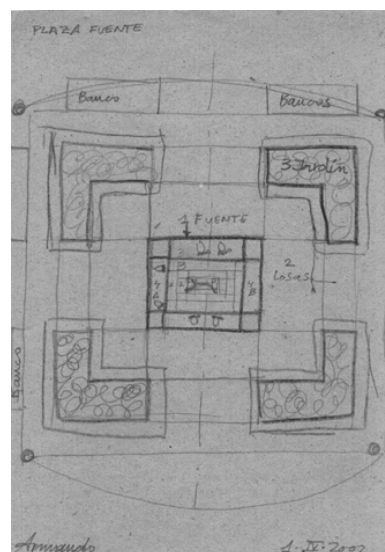
Obsérvese que las huellas de los pies que se preveían grabar en el suelo aparecen dibujadas (aunque difíciles de reconocer si no se sabe) en tres de los cuatro sillares que flanquean -elevados o no- a los bloques centrales, por sus cuatro lados.

Más allá de estos sillares queda una zona pavimentada indicada como "*2: Losas*" que ocupa el resto de la placeta con excepción de las cuatro esquinas que aparecen ocupadas por unas jardineras rotuladas como "*3: Jardín*". Estos últimos espacios serían de tierra, tendrían plantas y estarían rodeadas por un bordillo, que aparece en el dibujo.

En la periferia de la placeta se plantea la posibilidad de poner unos "*bancos*" (tal y como se indica en la parte superior) o bien, no ponerlos (parte inferior).

#### **Glorieta 1 [8.20]**

En el siguiente dibujo titulado "*Entorno fuente*" se incluye la placeta descrita en el dibujo anterior, dibujada más pequeña, e incluida en un espacio más



Img. 8. 19. 2002 04 01. Plza fuente.  
Lápiz sobre papel gris. 21 x 15.

amplio que constituye una glorieta de forma ovalada. La placeta, que se sitúa en el centro y se suponía elevada en al menos un escalón de altura estándar –unos 17,5 cm-, aparece rodeada en todo su perímetro por un segundo peldaño. La plataforma quedaría elevada, por lo tanto, en unos 35 cm, aproximadamente. De esta forma, la estructura de pirámide escalonada del conjunto escultórico central se transmite hacia abajo, hasta la base y se prolonga más allá del núcleo principal.

El acceso a la fuente se lleva a cabo a través de cuatro “*caminos de piedras*” que conectan la plaza, inserta en una “*elipse de hierba*”, con el camino que la circunda. Dentro de la elipse pueden verse también cuatro árboles y seis “*bancos sin respaldo*” (indicados con una B). En el camino también puede leerse: “*paseo carritos, minusválidos, bicis...*”

### **Glorieta 2 [8.21]**

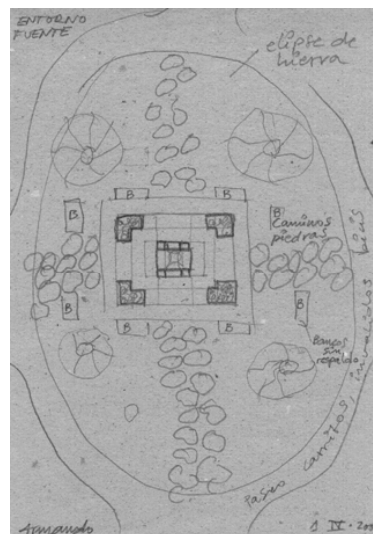
El dibujo plantea una alternativa forma circular a la anterior glorieta elíptica. Esta idea trata de aprovechar las previsiones del plano oficial del Ayuntamiento, que llegó a mis manos por aquellas fechas, ver [8.22]. En éste se preveía una pequeña plaza circular. Obsérvese cómo los caminos que llegan al círculo por la izquierda y derecha del dibujo se corresponden con los que aparecen en la fotocopia del plano, por arriba y por abajo (cambia la orientación del papel). La idea que se plantea es aprovechar los dos caminos de adoquines, previstos en el proyecto oficial, y completarlos con otros dos caminos de piedras naturales, de los cuatro que se preveían en el dibujo mío anterior. El trazado interior del círculo trata de armonizar la forma cuadrada con la circular.

Al no tener, en el fondo, mucho interés en cambiar mis caminos de piedra por los de adoquines del plano; y, además, al no tener mucho éxito en este intento de *cuadratura del círculo*, la idea se desvanece enseguida. Sin embargo, sí que recuperaremos más tarde la idea de ocupar el espacio destinado a la plaza circular.

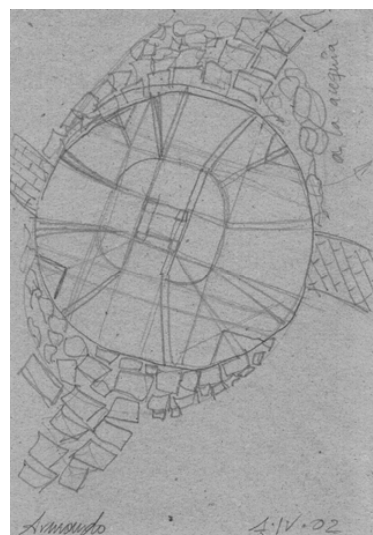
## **MODIFICACIONES SOBRE EL PLANO DEL PROYECTO “PARQUE P-3”**

### **El espacio disponible en el parque “P-3” de Santa Fe [8.22]**

En abril de 2002 me facilitaron los planos del proyecto del parque, que yo había solicitado. Hice fotocopias de la zona que a mí me interesaba con objeto de trabajar a escala en el espacio disponible. Después borré con corrector las zonas texturizadas que me interesaba dejar en blanco para poder dibujar encima. También tracé

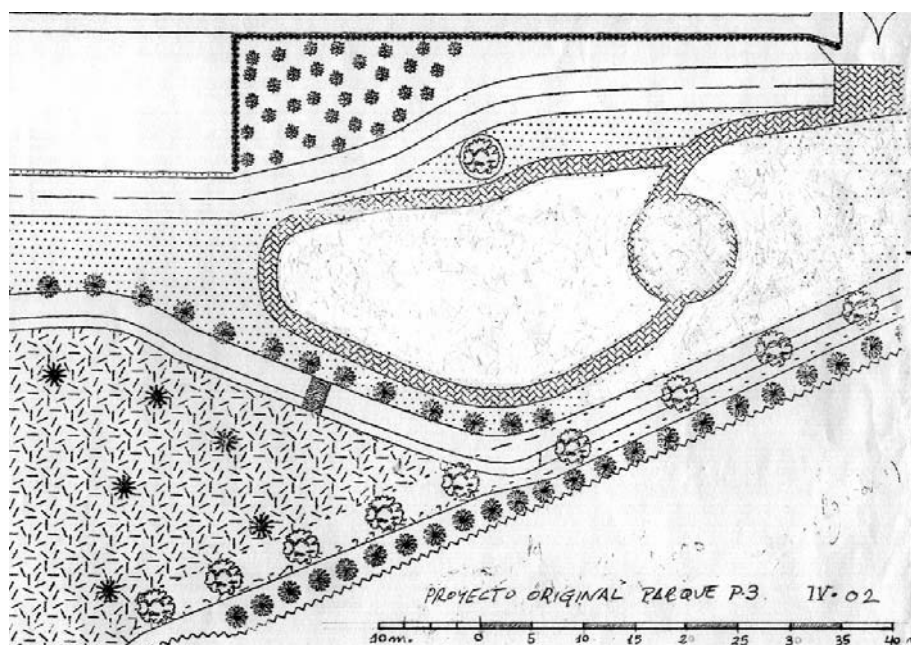


Img. 8. 20. 2002 04 01. Glorieta 1. Plaza para la fuente. Lápiz sobre papel gris. 21 x 15.



Img. 8. 21. 2002 04 01. Glorieta 2. Plaza para la fuente. Boceto 3. Lápiz sobre papel gris. 21 x 15.

una escala gráfica, abajo, que me permitiría fotocopiar la imagen a cualquier formato, con total libertad, sin perder las referencias de las medidas reales.



Img. 8. 22. 2002 04. Copia del plano oficial, detalle del espacio disponible en el parque "P-3", retocada con corrector y rotulador. 21 x 15.

El plano que aparece en la imagen está orientado de forma que el sur queda hacia arriba del dibujo, el norte hacia abajo, el este a la izquierda, con vistas a Sierra Nevada, y el oeste a la derecha. El parque ocupa un solar muy alargado que se extiende de este a oeste, a izquierda y derecha de la imagen, excediendo sobradamente los márgenes del papel; pero muy estrecho en el sentido norte sur, especialmente a la altura de la puerta de entrada, en el ángulo superior derecho de la imagen. Obsérvese que la anchura por esta zona, con relación a la escala gráfica, es algo menor de 30m.

Al norte, por debajo de la hilera de arboles, que son chopos, que se ve en la parte inferior del dibujo, limita con una vía que es un carril de deceleración de la autovía A92. En concreto, con la primera salida hacia Santa Fe del carril con dirección Granada, siguiente salida tras la del aeropuerto. En la imagen, el sentido de la marcha sería de derecha a izquierda.

Por el sur, parte superior del dibujo, linda con una calle, no muy ancha, en la que se encuentra la única puerta de acceso al parque, en la esquina superior derecha del dibujo. En la esquina superior izquierda, el rectángulo en blanco representa la primera de una serie de viviendas unifamiliares que se interponen entre el parque y la mencionada calle, y que se extienden a lo largo de unos cien metros hacia el este. La última de esas casas, a la izquierda, y fuera ya del dibujo se encuentra con la valla que cierra por el este el recinto, y cuya continuación es la que aparece por la esquina inferior izquierda de la imagen. Transcurre después en paralelo a la hilera de chopos ya mencionada hacia la derecha, para perderse de nuevo tras el borde derecho del papel.

La zona del parque, que queda a la izquierda, estaría compuesta prácticamente por tierra con vegetación, incluyendo algunas pequeñas colinas artificiales y caminos de acceso y paseo, como el carril-bici que queda pegado a las casas, en dirección este-oeste. Al final de este carril-bici, hacia la izquierda, había además proyectada otra fuentecilla para beber, con su correspondiente acometida de agua. En la zona que queda hacia la derecha del dibujo, mucho más larga, estrecha y llana, habría también zonas de columpios infantiles, bancos y otros elementos de mobiliario urbano.

Centrándonos ahora en la zona que más nos interesa, podemos ver que desde la puerta principal de entrada al parque, en la esquina superior derecha, se accede por un corto camino de adoquines a una placeta circular. En esta placeta estaban proyectadas la instalación de una fuente ornamental, en el centro, que ha sido ya borrada –la veremos en otros dibujos- y otra fuentecilla para beber, pegada a la derecha



Img. 8. 23. 2002 04. Glorieta 3. Boceto. .Primera ubicación de la glorieta en el espacio disponible del parque. Rotuladores de color sobre fotocopia del plano oficial. 21 x 14.

del círculo -al oeste-. A tal efecto, estaban previstas en estos puntos dos tomas de agua. Estos aparecen en el “plano de instalaciones” que veremos más adelante. Al otro extremo de dicha placeta, abajo, el camino adoquinado gira hacia el este –a la izquierda- describiendo un circuito de ida y vuelta que termina conectando con el pequeño tramo de camino que venía de la puerta de entrada. El recorrido de esta circunvalación encerraba un espacio de tierra de unos treinta y cinco metros de largo, por unos veinte de ancho, aproximadamente, y éste era precisamente el espacio en el que, en principio, yo podría intervenir.

## PRIMERA UBICACIÓN DE LA GLORIETA

### **Glorieta 3 [8.23]**

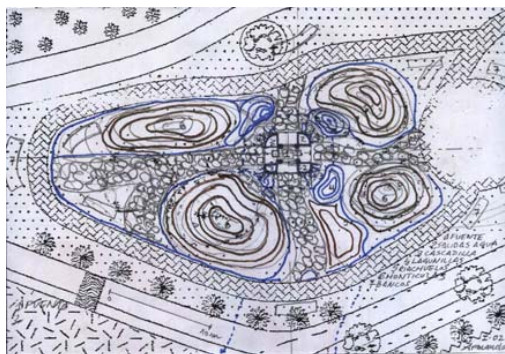
En este espacio que hemos descrito como zona a intervenir, había previstas tres colinas artificiales en miniatura. La idea de las colinas partió de José Manuel Tapia,



el concejal de urbanismo, que se las sugirió al arquitecto técnico municipal, el cual las incluyó en el proyecto. A mí, la idea de crear relieves en una zona que es de por sí muy llana me pareció bien; pero en vez de tres elevaciones puse cuatro, de forma que los cuatro caminillos de acceso al monumento transcurrieran entre los cuatro valles que se crearían entre ellas. En el dibujo pueden distinguirse las colinas, expresadas con curvas de nivel de color marrón oscuro. Los caminos entre medias están dibujados sugiriendo piedras naturales planas de color ocre, insertas en un suelo de tierra con hierba. En el centro estaría la fuente.

Además de estos elementos, pueden distinguirse unas líneas en azul, que representan pequeñas charcas y riachuelillos de agua. Se me ocurrió la idea de prolongar por los alrededores del conjunto escultórico una pequeña red hidráulica decorativa, que permitiera crear un jardín húmedo, un pequeño microclima. La placeta redonda no se tocaría, salvo en la eliminación de las fuentes previstas. Una de las acometidas de agua de éstas se derivaría hacia la nueva fuente. También se contemplan unos bancos, que aparecen en negro, distribuidos por el perímetro del espacio intervenido.

En la parte superior del dibujo se puede ver un alzado del conjunto; y a la derecha de éste, la denominada “plaza redonda”. Ésta, al ser llana, puede servir como referencia para las cotas de los demás elementos que aparecen: las colinas y la plataforma cuadrada, que quedan por encima de su nivel; y las charcas de agua, que quedarían por debajo del mismo.



Img. 8. 24. 2002 04. Glorieta 4, Rotuladores de color sobre fotocopia del plano a escala. 21 x 14,5.

#### **Glorieta 4 [8.24]**

En este dibujo se insiste en la misma idea, y con los mismos elementos que en el anterior. Aparecen ahora referidos expresamente a una leyenda. Ésta, abajo, a la derecha del dibujo, dice: “1-Fuente, 2-Salidas de agua, 3-Cascadilla, 4-Lagunillas, 5-Riachuelos, 6-Colinas, 7-Bancos”. Ahora queda más claro el supuesto recorrido del circuito de agua: partiría del surtidor o surtidores de la “fuente”; tras recorrer los canalillos de la plataforma, el agua llegaría a las esquinas, que aparecen redondeadas; y de ahí caería, a través de una o varias “cascadillas”, a las “lagunillas” del suelo. Éstas estarían comunicadas entre sí por los diversos “riachuelos” que rodean las “colinas”, separándolas de los caminos de piedras. Al final, el agua excedente desaguaría en la acequia cercana, a través de tubos que pasarían por debajo del camino de adoquines. Obsérvense las dos líneas discontinuas, en azul, en la parte inferior del dibujo. Y obsérvese también, entre estas líneas y el puente que salva la acequia, a la izquierda, una escala gráfica que consiste únicamente en un segmento, con la equivalencia de 10 metros.

#### **Glorieta 5 [8.25]**

Aunque parece al pronto un detalle de la imagen anterior, es un dibujo diferente. Se profundiza un poco más en la idea del circuito hidráulico, que transcurre a través del pequeño paisaje de colinas. Éstas ya no son redondas, como en los bocetos anteriores, sino que se adaptan al espacio disponible, de forma que las curvas de nivel más bajas casi coinciden con el contorno de las zonas limítrofes, ya sean de adoqui-





Img. 8. 25. 2002 04. Glorieta 5. Rotuladores de color sobre fotocopia del plano oficial del proyecto P3.

nes de piedras planas o de agua. En algunas curvas de nivel se especifica, incluso, la cota, pudiendo apreciarse cotas máximas desde 110 (cm.) hasta 150, en la colina de la zona superior derecha del dibujo. Por otra parte, se supone que las charcas están comunicadas entre sí a través de cuatro tubos gruesos subterráneos, que aparecen dibujados, con línea discontinua azul, sobre la plataforma cuadrada, indicando que irían por debajo de ésta.

### **Glorieta 6 [8.26]**

Este dibujo en blanco y negro supone un salto cualitativo respecto a los anteriores, ya que, aparte del tamaño, el trazado a mano alzada se completa con la escuadra y el cartabón, y sobre todo con el compás. Se trata de un trabajo en el que los enlaces derivados de las tangencias entre circunferencias adquieren un gran protagonismo.

En primer lugar, destaca un gran camino ovalado que circunda al conjunto principal. Este óvalo sencillo de cuatro centros, situados en los puntos medios de los lados del cuadrado central, es atravesado por los cuatro senderos de piedras, en forma de cruz, que finalmente mueren en los caminos de adoquines del plano oficial. En todos los cruces y encuentros, los bordes están redondeados mediante pequeñas curvaturas que evitan en todo momento formar esquinas afiladas. Esto se hace pensando en la tendencia del ser humano, de reducir el recorrido al andar por caminos sinuosos, recortando las esquinas internas de las curvas, pisando incluso los vértices.

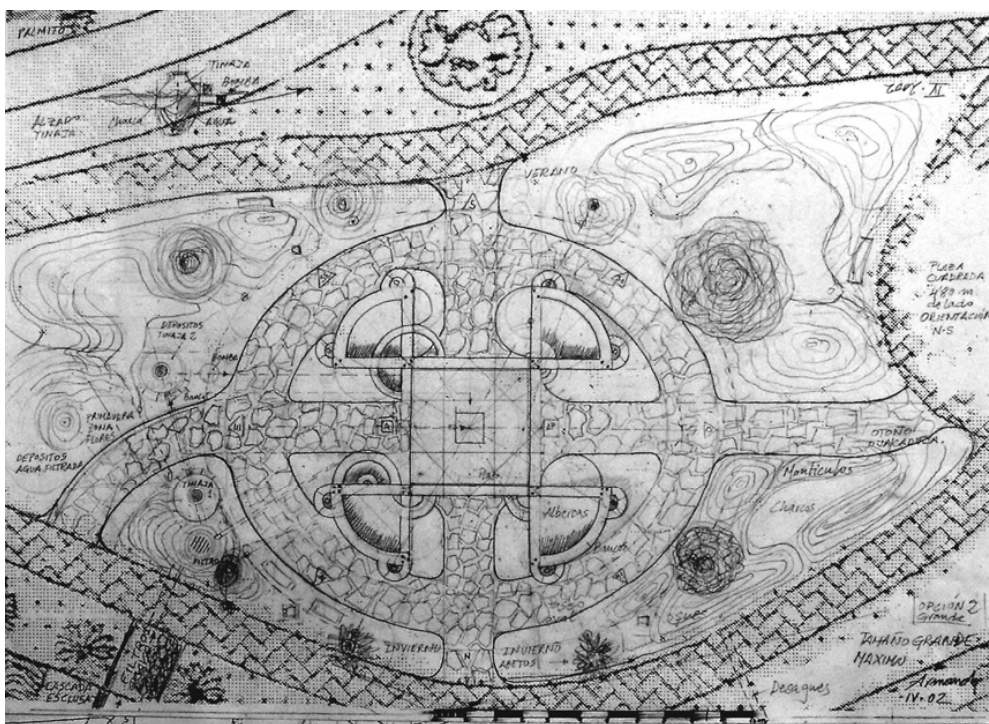
Esta tendencia a lo curvilíneo, en este dibujo, se puede encontrar también en las cuatro esquinas de la plataforma cuadrada en las que se ensayan: distintas formas jardineras, pequeñas "albercas" y bancos curvos, con el común denominador de estar trazados mediante arcos de circunferencia, hechos supuestamente con segmentos modulares. Se retoma, por lo tanto, la antigua idea de utilizar dovelas, no solo para la tradicional elevación de arcos, sino para el trazado de formas sinuosas sobre el terreno llano, o incluso irregular. Se trataría, en resumen, de combinar módulos prefabricados de distintos grosores, alturas o curvaturas, dependiendo de su utilidad concreta: desde finos bordillos para perfilar jardineras, por ejemplo, hasta grandes y pesadas piezas que pudieran servir para la confección de elementos sueltos de mobiliario urbano, como bancos con forma de C o S, compuestos de una, dos, tres, o más piezas intercambiables.

En cuanto a los materiales de estos elementos deberían ser lo suficientemente pesados y resistentes como para que no se pudieran mover ni romper con facilidad, sin olvidarnos del precio. Estas cualidades, en distinta medida, nos llevarían al hormigón, la cerámica, la piedra, o el metal, por ese orden. Esto no se especifica en el dibujo.

Aparecen también, a la izquierda, algunos elementos con anotaciones, que responden al interés por la nueva idea del segundo circuito de agua, el de agua reciclada. En concreto, aparecen escritas, junto a determinados elementos gráficos, las siguientes notas: "depósitos para agua filtrada, tinaja-1, depósito tinaja-2, filtro, cascada, esclusa, filtro de grava" (estas últimas notas, ya en la parte inferior del papel, junto al puente sobre la acequia). Hay también un pequeño esquema anotado como: "alzado de tinaja" (arriba a la izquierda) en el que se puede ver como esta gran vasi-

ja está semienterrada para ser usada como depósito, supuestamente conectado con otros elementos del circuito hidráulico: “bomba, charca, agua,” etc.

Otros elementos que aparecen en el dibujo son los referentes a la orientación geográfica del conjunto. Se mencionan expresamente los puntos cardinales relacionados con algunos elementos vegetales: “norte-abetos” (abajo) “otoño-hoja caduca” (derecha) “primavera-zona flores” (izquierda) o “verano-palmitos” (arriba, izquierda). Estas últimas plantas estaban ya previstas en el proyecto oficial. Recordemos que al principio del proyecto, ya relacionábamos los puntos cardinales geográficos con determinadas estaciones del año. La relación completa podría ser, más o menos: *norte-frío-invierno-coníferas*, *verano-sur-calor-palmeras*, *otoño-fresco-hojas caídas*, y *primavera-calidez-flores*. A parte de estas leyendas aclaratorias, en el suelo, a lo largo del camino ovalado, podemos ver unas piedras triangulares con las iniciales de los cuatro puntos cardinales “N, S, E, O” y los cuatro intermedios “NE, NO, SE, SO”.



Img. 8. 26. 2002 04. Glorieta 6. Estudio de la glorieta encajada en el plano oficial del parque. Lápiz sobre fotocopia del plano. Din A-3

En cuanto al trazado lineal del dibujo hay que destacar que para el óvalo principal, fue adoptado un modelo sencillo de dibujar, ya que los centros de los cuatro arcos de circunferencia que lo forman, ocupan los puntos medios de los lados del cuadrado central. Puede verse en el dibujo cómo estos cuatro puntos, unidos con línea fina, forman un cuadrado. Los puntos de enlace de la curva se pueden encontrar fácilmente prolongando estas líneas: desde el centro de abajo, hacia arriba-izquierda y arriba-derecha, trazando una V y desde el centro de arriba hacia abajo-izquierda y abajo-derecha, formando una A, pero sin trazo horizontal.

*Conversaciones con el arquitecto municipal de Santa Fe y con el concejal de urbanismo*

Hay que aclarar, antes de seguir adelante, que por estas fechas, ante las crecientes dimensiones de mi posible intervención en el proyecto del parque, tuve una reunión con el arquitecto municipal. En la misma le consulté prudentemente y con mi mejor voluntad, para no invadir competencias ajenas, hasta qué punto le importaba mi intervención en el proyecto. Para mi sorpresa y desde mi inexperiencia en este tipo de trabajos en equipo, no le importaron en absoluto mis posibles modificaciones al proyecto original. Ni siquiera cuando, medio en broma, le comenté cómo había retocado sus planos con corrector blanco. Posteriormente, el concejal de urbanismo, ya en privado, se manifestó en el mismo sentido, aclarándome que este señor lleva para adelante muchos proyectos y que yo podría trabajar con “*total libertad*”.

### **Glorietas 7 y 8. Primer cambio de ubicación [8.27]**

Estos dos dibujos, independientes en un principio, fueron unidos tiempo después, con motivo de la exposición que se realizó en Santa Fe, coincidiendo con la inauguración del parque, ya que así, juntos, expresan muy bien el cambio de parecer en cuanto a la posible ubicación de la glorieta, que se produjo en aquel momento. Por ese mismo motivo, aunque no se correspondan estrictamente con la cronología, se ha decidido mantenerlos así.

Ambos bocetos, al igual que muchos otros de este capítulo, fueron realizados en el mes de abril de 2002, pero no están fechados por días. Hay que aclarar que en algunos momentos, varios dibujos con distintas opciones, compartieron mesa de trabajo y se intervino en ellos casi simultáneamente.

Tampoco el formato físico era así desde el primer momento. Las áreas del parque de las que hice fotocopias para trabajar sobre ellas, eran papeles más grandes que después fueron recortados, desechándose zonas colindantes, buscando formatos estándar –DIN.A5, A4 y A3- más fáciles de manejar, archivar o exponer. Algunos fueron recortados tiempo después, cuando hice la mencionada exposición y otros, incluso, se eliminaron por considerarlos irrelevantes.

#### **Primera ubicación: Glorieta 7 [8.27] arriba**

En el primer dibujo, arriba, podemos ver la primera idea, consistente en instalar la glorieta, en el espacio de tierra situado al este (izquierda) de la plaza redonda prevista en los planos oficiales. Esa placeta redonda sería eliminada, pensando que la propia glorieta la podía sustituir. También serían eliminadas las dos fuentes previstas, una en el centro del círculo, decorativa; y otra en un lateral derecho del mismo, para beber. Estas fuentes ya están borradas de este plano oficial, pero todavía se pueden apreciar en otros apuntes como el de la imagen [8.28] del que hablaremos a continuación.

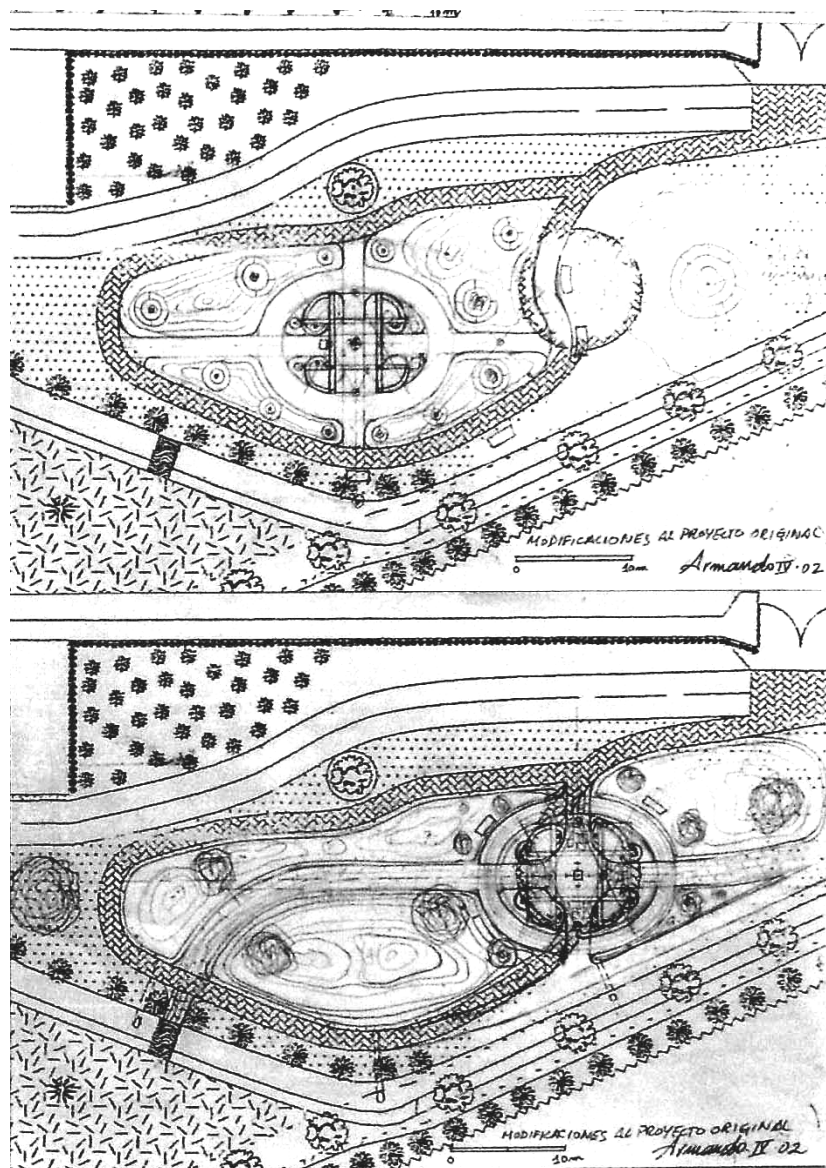
Volviendo al dibujo [8.27] puede verse cómo sobre la plaza circular (a la derecha, parcialmente borrada) se ha trazado un corto camino que enlaza con los demás caminos, que sí se mantienen.

En cuanto al resto de caminos que parten radialmente de la plaza, cambian respecto a bocetos anteriores, sobre todo el que sale por la izquierda, que en vez de girar hacia el puentecillo de la acequia, como ocurría antes, sigue recto hacia el este de la parcela.

#### **Segunda ubicación: Glorieta 8 [8.27] abajo**

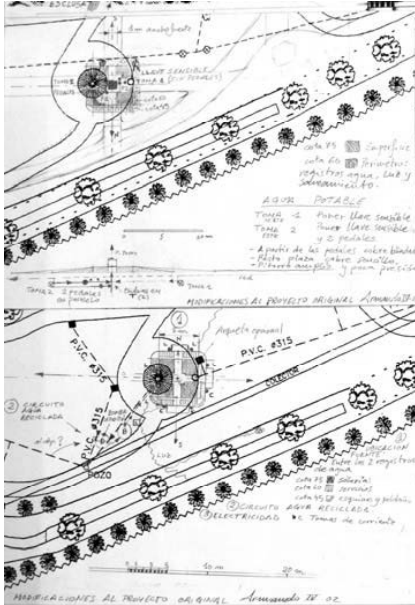
En la segunda versión, algo más atrevida, ya sabiendo que al arquitecto no le importaban estos cambios, se sitúa la glorieta literalmente en el lugar de la plaza

redonda, justo entre las dos acometidas de agua, que ocuparían ahora las partes altas de las dos rampas de acceso, contiguas con la plataforma.

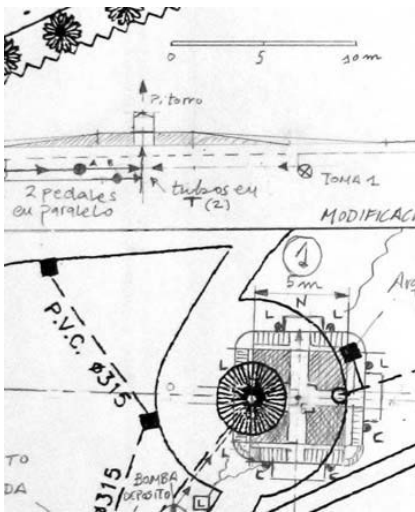


Img. 8. 27. 2002 04. Glorietas 7 y 8. Estudio comparativo de las dos primeras ubicaciones de la glorieta, sobre fotocopia del plano original. 14,5 x 21 (x2).

Con este cambio se consiguen varias cosas. En primer lugar, se respeta más terreno sin pavimentar, permitiendo una mayor amplitud a las zonas de tierra y plantas, adyacentes a la glorieta; con excepción de la que queda al noroeste, abajo, a la derecha, que queda ahora más pequeña. En segundo lugar, el conjunto queda más cerca de la puerta de entrada al parque, adquiriendo más protagonismo. Además, el camino de la izquierda, se dirige nuevamente al puente sobre la acequia, incorporando este elemento al conjunto. Pero, sobre todo, se sitúa el monumento sobre las tomas de agua que ya estaban previstas, facilitando enormemente el trabajo de fontanería. La posición de las arquetas de agua se puede ver mejor en los siguientes dibujos.



Img. 8. 28. 2002 04. Glorietas 9 y 10. Dibujos: 2 variantes de la segunda opción, consistente en la instalación de la glorieta en el espacio destinado en principio a la plaza redonda.



Img. 8. 29. Detalle del croquis de abajo.

#### LEYENDA Y NOTAS DEL DIBUJO DE ARRIBA.

Abajo en grande:

- "Modificaciones al proyecto original"

En la leyenda de abajo a la derecha:

- "Cota 75, la superficie"
- "Cota 60, perímetro"
- "Registros agua luz y saneamiento"
- "AGUA POTABLE"
- "Toma 1, oeste, poner llave sensible"
- "Toma 2, este, poner llave sensible y dos pedales"
- "A partir de los pedales, cobre blindado"
- "Resto plaza, cobre sencillo"
- "Pitorro amplio y poca presión."

Arriba:

- "1m, ancho fuente"
- En el centro:
- "Toma 1, sin pedales, llave sensible"
- "Toma 2, pedales"
- "Cota 60, cota 45"

Abajo en un pequeño alzado: "Pitorro",

- "Toma 1"
- "Toma 2, pedales en paralelo"
- "Tubos en T (2)"

#### LEYENDA Y NOTAS DEL DIBUJO DE ABAJO.

Abajo en grande:

- "Modificaciones al proyecto original"

Leyenda de abajo derecha:

- "1. Ubicación fuente, entre dos registros de agua"
- "cota 75-solería"
- "cota 60-servicios"
- "cota 45-esquinas y peldaños"
- "2.- Circuito de agua reciclada"
- "3.- Electricidad, L= tomas de corriente"

Notas en el centro:

- "Luz"
- "Arqueta opcional"
- "Circuito agua reciclada, bomba depósito"

### Segunda ubicación, entre las dos arquetas [8.28] y [8.29]

De los planos oficiales que aparecen en la imagen, y que se usan como soporte para estos dos dibujos asociados, el de arriba se corresponde con el sistema de agua potable y el de abajo con el sistema de saneamiento. En ambos se muestra la posición de las dos fuentes previstas en principio sobre la plaza redonda: la de beber, que es un circulillo blanco sobre el perímetro de la plaza redonda; y la ornamen-

tal, que es un círculo más grande, con radios, en el centro de la circunferencia de la plaza.

Ambos bocetos parten de la segunda de nuestras opciones, que sería la de instalar nuestra plataforma cuadrada sobre el espacio inicialmente destinado para la plaza redonda prevista en los planos, haciéndola coincidir entre las dos arquetas que quedarían disponibles. Estas caerían, en principio, sobre las dos terminaciones de las rampas.

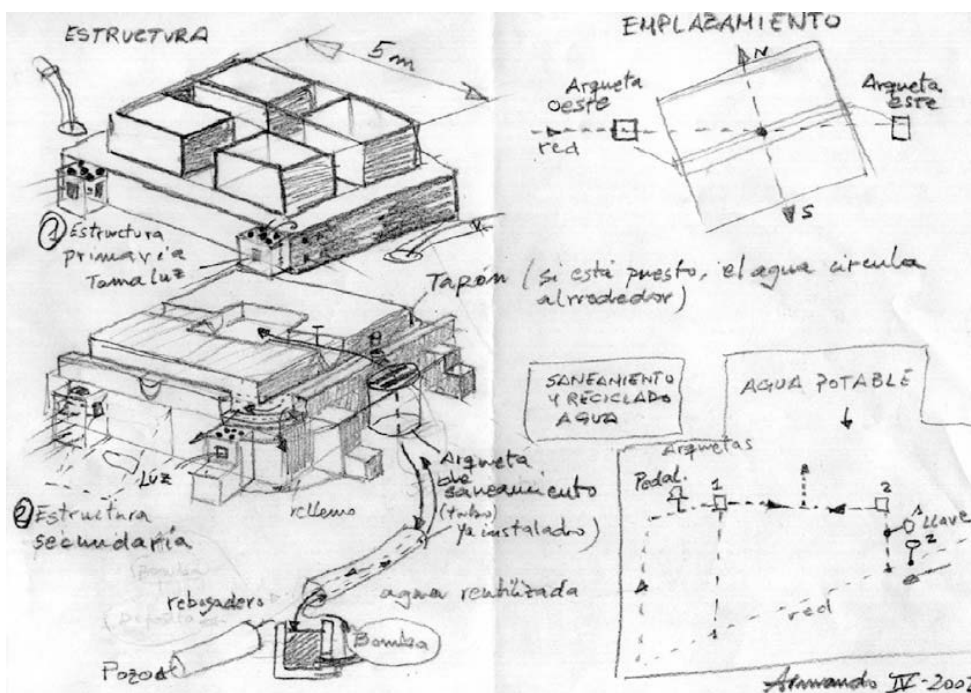
### Emplazamiento de la plataforma y preinstalación de luz y fontanería [8.30]

Ya establecida la posición exacta, sobre el plano, que debería tener la plataforma, en función de las dos arquetas con las tomas de agua, ahora era necesario preocuparse de la preinstalación de fontanería que debería realizarse bajo el pavimento de la plaza, así como de el tema de la iluminación o el del circuito de agua reciclada.

Lo que indican los dos dibujos anteriores en planta y mediante las leyendas y notas escritas es prácticamente lo que se plantea en estos bocetos, pero utilizando otros recursos gráficos como la perspectiva.

En primer lugar, se esboza, en la esquina superior derecha del dibujo [8.30], el "emplazamiento" y la orientación del cuadrado elevado. Se situaría éste entre las dos arquetas, "arqueta este y arqueta oeste", con las acometidas de agua preinstaladas en el parque, que veíamos en los bocetos anteriores.

Pero, dado que la alineación entre estas arquetas no coincidía exactamente con la dirección este-oeste, la plataforma cuadrada quedaría ligeramente girada respecto a esta línea imaginaria hasta quedar orientada respecto a los cuatro puntos cardinales, como se ve en la figura, aunque está un poco exagerada la desviación. Las arquetas, en todo caso, había que procurar no situarlas directamente sobre la plataforma, para no interferir después en el pavimento.



Img. 8. 30. 2002 04 23. Estudio de la plataforma: preinstalación de luz y fontanería. Lápiz sobre papel de folio. 21 x 29,55.



En la esquina inferior derecha del papel se encuentra un esquema de las posibles conexiones del circuito de “*agua potable*”, aprovechando las dos tomas de agua. Lo que el esquema trata de aclarar, aunque reconozco que con poco éxito, es lo siguiente: cada toma de agua tendría una llave de paso en su arqueta correspondiente, accesibles las dos solo a personal autorizado. A partir de aquí, una de ellas estaría conectada directamente al surtidor, mientras que la otra antes de llegar al mismo pasaría por una llave-pedal situada junto a la fuente. Se barajaba también la idea de poner dos pedales en lados opuestos de la fuente, en vez de uno solo, siendo esto último lo que añadió confusión al esquema, aunque fue lo que finalmente se hizo.

De esta forma, aprovechando las dos acometidas ya existentes, se podría regular el flujo de agua con varias posiciones: *abierto-fijo*, *cerrado-fijo* o *abierto solo cuando se accionara el pedal*. Incluso se podría tener el surtidor con un pequeño hilillo de agua fijo, proveniente de una de las líneas, y que el usuario pudiera ampliar el caudal accionando un pedal, conectado a la otra línea.

Pasando a la mitad izquierda del papel, encontramos las dos posibles fases de construcción que se barajan para la *estructura* de la plataforma. A la primera fase, arriba, se la llama “*1.-Estructura primaria*”. Consistiría en una base cuadrada y maciza de hormigón con cuatro módulos cuadrados más, del mismo material, encima. Entre estos bloques discurren dos canales centrales dispuestos en cruz, para instalar en ellos los tubos necesarios. Obsérvese cómo dos de estos supuestos tubos con el “*agua potable*” surgen del suelo: uno justo debajo de la palabra “*estructura*”, en la esquina superior izquierda del papel; y el otro, al otro lado de la plataforma, entre ésta y la palabra escrita “*tapón*”. Ambos serían las dos tomas de agua, que salen de la tierra por sus respectivas arquetas.

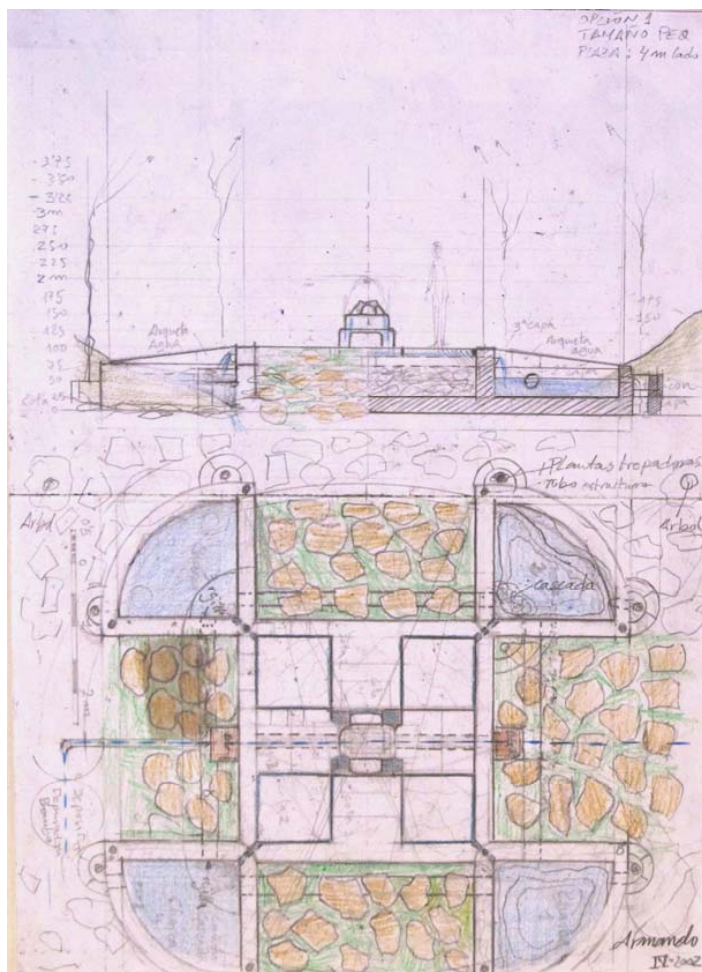
Esta estructura de hormigón presenta anexos pequeños módulos cúbicos, cada uno de ellos con su correspondiente “*toma de luz*”, para la instalación posterior de luminarias y algunas de las zapatas de hierro, de las que también hemos hablado, destinadas a la posible pérgola para plantas trepadoras.

En la parte de abajo se puede ver la que se denomina “*2.- Estructura secundaria*”, en la que se ha sellado ya uno de los canales, que supuestamente llevaría ya embutida la preinstalación de fontanería, o parte de ella. Se mantienen, sin embargo, abiertos todavía, el otro canal central y otro más, perimetral, ambos destinados supuestamente a la evacuación de aguas. Los elementos que se mencionan explícitamente en la leyenda de esta parte representan la preocupación por esta faceta del proyecto, empezando por el propio titular que aparece resaltado: “*Saneamiento y reciclado de agua*”. Se supone que el líquido sobrante de la fuente acabaría en el canal periférico que circularía alrededor de la plataforma. En este canalillo habría un desagüe con un “*tapón*”, que permitiría evacuar el agua sin más, en caso de estar quitado; pero que si por el contrario el tapón estuviera puesto, el agua subiría de nivel hasta rebosar por algunos sitios ya previstos, como por ejemplo las esquinas. Así se puede ver en el dibujo, en la esquina que queda más cerca. En la otra esquina también puede leerse al respecto: “*Tapón (si está puesto el agua circula)*”. En cualquier caso, el agua acabaría finalmente, tal y como aparece escrito, en una “*arqueta de saneamiento*” para convertirse en “*agua reciclada*”.

Con respecto a este canal perimetral también se planteaba ya la opción de realizarlo a partir del pavimento final, menos profundo, más que en la propia estructura de hormigón. Como veremos, será esta última alternativa la que se imponga finalmente.

### **Glorieta 11. Plazuela con cuatro rampas y cuatro pilas [8.31]**

Este dibujo se concentra en la plaza cuadrada y en las zonas circundantes más inmediatas. Muestra básicamente los materiales de recubrimiento final, aunque también presenta un corte, en el alzado, así como algunos elementos subterráneos, en la planta, con líneas discontinuas. Entre estos últimos destaca la conexión mediante tres líneas discontinuas, una de ellas azul, entre las dos arquetas que se sitúan a la izquierda y a derecha de la plaza, ya fuera de la misma, en concordancia con lo expuesto en los bocetos anteriores. Estas se representan mediante dos rectángulos marrones sobre las rampas. En el alzado se pueden leer, además, las anotaciones referidas a la “arqueta-agua” de la izquierda y “arqueta-agua” de la derecha,



Img. 8. 31. 2002 04. Glorieta 11. Plazuela con cuatro rampas y cuatro pilas. Din-A4. Lápices de colores.

En cuanto a los accesos, se plantean cuatro rampas, como en bocetos anteriores, sobre las que se puede distinguir un pavimento de piedras naturales, de color ocre, alojadas en un suelo de tierra con hierba, en verde.

Para las esquinas se proponen cuatro piletas pequeñas, mucho más modestas que las lagunas que se extendían por el parque, mostradas en los primeros bocetos. Aparte del tamaño, el hecho de estar adosadas a la plaza facilitaría su construcción,

ya que los bordes internos de las pozas serían también los propios bordes laterales de las rampas. Obsérvese el corte en la parte derecha del alzado.

Los bordillos externos de estas piletas, por su parte, serían sectores circulares que abarcarían un ángulo de 90° cada uno y que, además, servirían de bancos para sentarse. Podrían hacerse de hormigón, utilizando un molde reutilizable para cada esquina, e incluso, como veremos después, se empieza de nuevo a pensar en la idea de las piezas *dovélicas* prefabricadas.

Todo el conjunto quedaría asentado sobre una plataforma plana de hormigón, que se extendería hasta debajo de los bordillos exteriores de las pilas, constituyendo el fondo de las mismas. Véase la sección a la derecha del alzado.

El circuito hidráulico, que se iniciaría en el centro, recorrería la plaza por una red de canalillos de pocos centímetros de profundidad, realizados con las piezas de sojería –no en estructura como en bocetos anteriores– y desaguaría en las pilas por las cuatro esquinas.

Las pilas estarían comunicadas entre sí por unos tubos gruesos, de unos 25 cm. de diámetro, subterráneos que pasarían bajo las rampas. Estos se pueden ver, indicados con líneas rectas discontinuas, en la planta. También en la sección, a la derecha del alzado, se puede ver un círculo, que sería la boca de uno de los tubos visto “*de punta*”, en el sentido geométrico del término.

El agua acabaría al final en una de las cuatro pilas, desde la que pasaría a un circuito de reciclado. En algunos puntos de las piletas se indica la idea de poner unas “*rejillas*” tapando las bocas de los tubos conectores para evitar que se llenaran de suciedad y se atasgaran. En otra de las piletas se indica una “*cascada*”, que se haría aprovechando el desnivel, y la caída de agua, dándole al rincón un toque naturalista.

En los extremos de los bordes curvos de las piletas se observan unas pequeñas jardineras redondas, que podrían tener “*plantas trepadoras*”, tal y como se indica en el dibujo: en la planta, arriba y a la derecha. Justo debajo de esta nota, señalando a un grueso punto negro, también pone: “*tubo estructura*”, en alusión a una supuesta estructura tubular de tipo pérgola, a base de arcos de un extremo a otro, por la que podrían trepar esas plantas. Esta estructura se podría sustentar, encajándola en los ocho agujeros que se pueden ver, alrededor del conjunto, junto a otras tantas jardineras.

Pero aparte de estos ocho agujeros referidos, no estarían de más otros cuatro, ya que darían resistencia a esa supuesta pérgola. Estos deberían situarse en las cuatro esquinas de la plaza, o cerca de éstas. Sin embargo estos lugares ya están ocupados por los desagües de los canalillos hacia las piletas. Por tanto, los tímidos puntos que se sitúan en estas mismas esquinas, supuestos cuatro anclajes extra, no hay que verlos como una solución definida sino solo como una posibilidad a estudiar. Habría que elegir, pues, entre poner los anclajes o los desagües, o combinarlos de una manera más convincente.

Hay todavía más anotaciones en el dibujo que complementan la imagen. Por ejemplo, a la izquierda del alzado, se puede ver una escala de cotas numeradas que empiezan a ras del suelo con el número “0” y van subiendo de 25 en 25 cm. hasta “3’75 m”. Desde cada cota parte una línea horizontal que recorre el dibujo de izquierda a derecha. Obsérvese que según esta escala, la plataforma se sitúa a “1 m”, la cúspide de la fuente a “1’75”, la cabeza del visitante que está sobre la plaza a “2’50”, las colinillas de la derecha entre “1’50 y 1’75”, etc.

En el rincón superior derecho del papel también se puede leer: “*Opción plaza pequeña: 4m de lado.*” En efecto, la otra opción que proponíamos en el dibujo anterior,

entre otros, era de 5 m. de lado, pero recordemos que las arquetas venían muy justas con respecto a esa medida y que no queríamos invadir el cuadrado de la plaza para no interferir en el pavimento, así que ahora se apunta también esta nueva posibilidad de reducir el tamaño de la plaza.

Con respecto al fondo de las pozas también se pueden ver dos opciones. A la izquierda se plantean unos depósitos con dos niveles de profundidad, separados por un escalón de perfil curvo concéntrico con el bordillo exterior. A la derecha, por el contrario, se apuesta por unos fondos irregulares, indicados mediante curvas de nivel, que incluyen incluso unas pequeñas “cascadas”.

En otros rincones del dibujo se pueden leer, además, referencias a la posición de varios “árboles”, de cómo la estructura está hecha de varias “capas”, o de cómo al final del circuito hidráulico se hace necesaria la existencia de un “Depósito”, con una “depuradora”, y una “bomba” para reenviar el agua al circuito.

Si nos fijamos ahora en el diseño del pavimento de la plaza veremos lo que será el esquema básico de la composición, basado en la división del plano, una vez más, en nueve zonas: una central, que forma una cruz griega con otras cuatro adyacentes y otras cuatro en las esquinas resultantes. Estas nueve áreas más o menos cuadradas están rodeadas por una franja perimetral que constituye un cuadrado algo mayor. Las líneas de división entre estas zonas vienen determinadas por los canalillos por los que circulará el agua. Hay algunos tramos de estos canalillos que está todavía por decidir si se hacen o no. Es el caso de los tramos que separan las aspas del crucero con las rampas. Obsérvese que tan solo se ha resaltado en azul el trazo que queda a la derecha, mientras que el que queda a la izquierda está sin resaltar y los de arriba y abajo han sido borrados. Varias opciones, de nuevo.

En la zona central se reproduce esquemáticamente la planta, con su correspondencia en el alzado, del diseño de la peana, que veíamos antes con más detalle [8.17] [8.18]. Baste ahora decir que las zonas en azul están rehundidas en el suelo, a ras de los canalillos, mientras que las piezas del centro componen la fuente propiamente dicha.

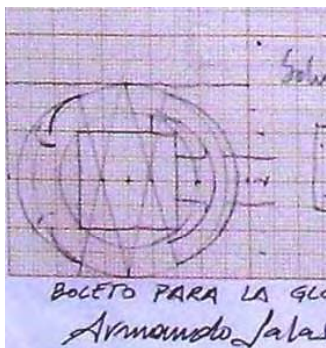
### **Glorieta 12, con pilas arriñonadas [8.32] a [8.35]**

Las dos arquetas de la placeta circular, que nos vienen dando la referencia de situación de la plaza, se pueden ver de nuevo en este dibujo, en los mismos sitios, a ambos lados del cuadrado principal de la plaza, por fuera de ella. Incluso en la de la izquierda se puede leer: “*arqueta actual, agua potable*”. Por tanto, aunque este croquis no está realizado tampoco sobre el plano, se sobreentiende su posición en el espacio. También se puede leer: “*arqueta instalada (opcional)*”, en la esquina superior derecha del mismo, que es otra arqueta de saneamiento que cae en ese lugar. Al decir “*opcional*” se da a entender que con una sola toma de agua sería suficiente para alimentar la fuente, pudiendo prescindirse de la otra. Sin embargo, ya hemos comentado nuestro interés por usar ambas.

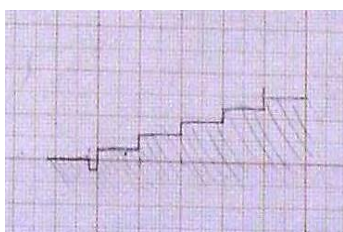
En la parte inferior del dibujo tenemos una escala gráfica que marca el 0 (cero) en el centro de la hoja y las distancias “1”, “2”, “2.5” y “5 m.”, tanto hacia la izquierda como a la derecha de la línea. Sobre las marcas de los “5 m.”, a ambos lados, dos rectas verticales marcan los límites de una circunferencia que está centrada en el papel, que sería la primitiva placeta circular. Esto viene indicado en la leyenda de la derecha del dibujo, que dice: “1º- *circunferencia proyectada  $\varnothing=10m.$* ”, y también en la zona de abajo-derecha donde pone: “*circunferencia proyectada*”. En ambos casos se refiere a la circunferencia *proyectada* en el proyecto oficial, cuyo diámetro vertical coincide, ahora, con el eje menor del óvalo principal de nuestra glorieta.



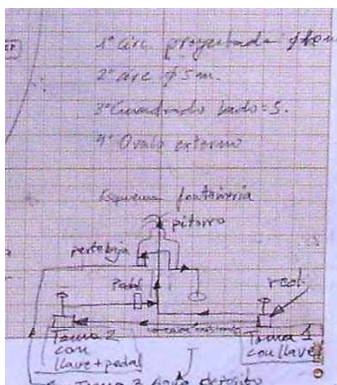




Img. 8. 33. Detalle de Glorieta 12 [8.42] zona inferior izquierda del dibujo.



Img. 8. 34. Detalle de Glorieta 12 [8.42] zona superior derecha, girada.



Img. 8. 35. Detalle de Glorieta 12 [8.42] zona inferior derecha del dibujo.

de bocetos de carácter analítico- antes de decidir cuáles serán las mejores soluciones

No solo cambia ligeramente la forma de cada una. También se contempla la integración de luminarias en distinta cantidad y en diferentes puntos. Estas aparecen representadas mediante unos cuadraditos con sus diagonales, y unos pequeños abultamientos en los lados y en el centro, que serían los posibles puntos de luz. De estos elementos pueden verse uno en la charca superior izquierda, dos en la que hay debajo de ésta, tres en la que se sitúa a la derecha de ésta última, y ninguna, en la que está arriba a la derecha. También la altura de estos elementos podría variar. En resumen: varias posibles soluciones. A la izquierda del dibujo se puede leer: “soluciones con óvalos” (centro) “solución 1” (arriba) y “solución 2” (abajo).

Con respecto a los accesos al enclave hay un cambio significativo, ya que se proponen ahora solo dos rampas y se añaden también dos escaleras. Estas se adaptan a los perfiles de sus peldaños, a las curvas de varios óvalos concéntricos vistos en planta. Por su parte, en las rampas se trazan unas curvas de nivel que prácticamente hacen lo mismo, adoptando las formas de sucesivos óvalos. En realidad apenas se distingue entre lo que son los perfiles de los peldaños de escaleras, arriba y abajo, de lo que son las curvas de nivel de las rampas, a izquierda y derecha.

En la escalera de arriba y en la rampa de la izquierda, se pueden leer las mismas cotas ascendentes de 15 en 15 cm, de los peldaños, en el primer caso y de las curvas de nivel, en el segundo, que son: “0, 15, 30, 45, 60, 75”, siendo esta última cifra la cota prevista para la plataforma cuadrada. A la derecha de la escalera de la parte superior, cerca del margen del papel se puede ver también una sección abatida en perfil de dicha escalera, que nos da una idea de la pendiente de la misma, podemos verla si giramos el papel 90° en sentido contrario a las agujas del reloj, ver detalle girado [8.34]. En esta misma sección se puede ver al pie del primer peldaño, un canalillo para la evacuación de aguas pluviales.

### Tres líneas de agua para la fuente

La idea de las tres líneas de agua se expresa de nuevo en esquema que aparece en la esquina inferior derecha del dibujo que puede verse ampliada en el detalle [8.35]. Consiste en conectar la “toma 1” de la “red” de agua potable (a la derecha del dibujo) al “pitorro” de la fuente, interponiendo únicamente una “llave” de paso, que quedaría en una arqueta cerrada. A ésta tendrían acceso tan solo el personal técnico del parque (jardineros, vigilantes, fontaneros, etc.). Se podría abrir o cerrar para

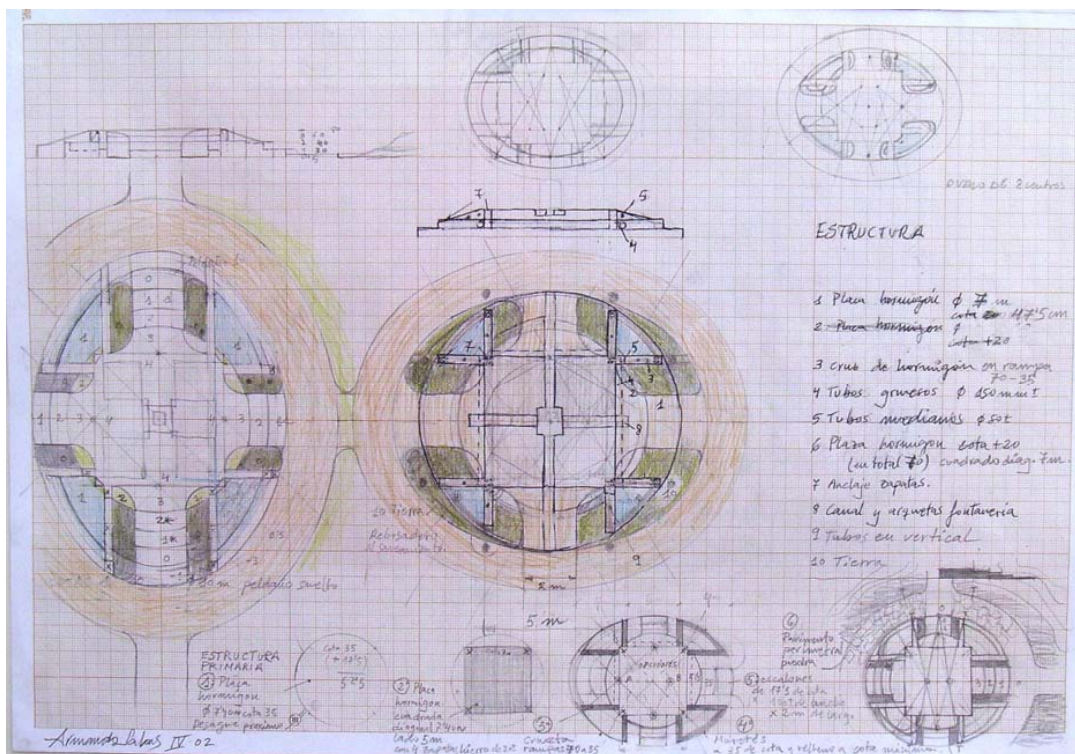


dejar correr el agua el tiempo deseado con objeto de, por ejemplo: regar, llenar las charcas, o renovar o contenido de las mismas.

La “toma 2”, en la otra arqueta, a la izquierda, además de la correspondiente “llave” de paso (homologa a la anterior y accesible para las mismas personas) pasaría por un “pedal” antes de llegar al pitorro. De esta forma, estando esta llave abierta, y la otra cerrada, solo saldría agua por el surtidor cuando algún usuario accionara el pedal para beber.

La “toma 3” (abajo) sería “agua de depósito” que, a través de un circuito cerrado, tendría su salida solo por la “parte baja” de la fuente para no ser accesible con la boca por los usuarios, al no ser potable. Es de suponer que esta agua en su recorrido pasaría por una serie de filtros y que sería necesaria una bomba para reenviarla de nuevo del depósito a los surtidores. En el dibujo [8.32] puede leerse en la zona inferior izquierda del óvalo: “al depósito, bombeo, y vuelta”.

En caso de superarse la capacidad del depósito, por la lluvia, por ejemplo, serían necesarios unos desagües que condujesen los excedentes de agua a la acequia cercana, tal y como se indica en dibujos anteriores [8.39] [8.40].



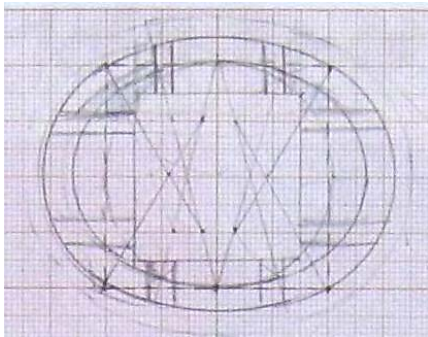
Img. 8. 36. 2002 04. Glorieta 13: proceso, forma y estructura. Varios croquis. Lápices s/papel milimetrado, A-3.

### **Glorieta 13: proceso, forma y estructura [8.36] a [8.42]**

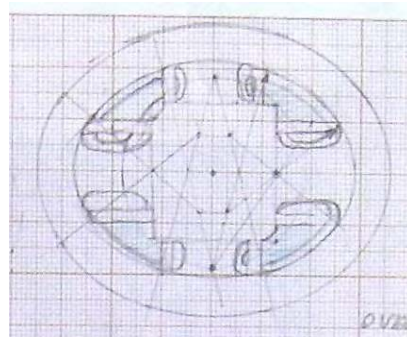
Tras el salto cualitativo que supuso el posible cambio de ubicación de la glorieta, los siguientes dibujos suponen estudios formales y estructurales centrados en sus distintos elementos fundamentales: óvalos, cuadrado central, escaleras, jardineras, charcas, caminos, etc. Este dibujo constituye un pequeño repertorio de soluciones.

Los pequeños esquemas a lápiz que aparecen en la parte superior del papel-ampliados en [8.37] y [8.38] se refieren a un trazado geométrico alternativo a los

que ya hemos visto, consistente en un óvalo de ocho centros. Algo más complejo de trazar que los de cuatro centros. Esta figura constituye formalmente un término medio entre la elipse y estos. No es tan frecuente verla en los libros de geometría como en el caso de los óvalos corrientes. Yo tan solo la he visto, en esquema lineal, en algún libro de arte, refiriéndose a la planta de un circo romano. En la figura [8.37] se pueden distinguir fácilmente los ocho puntos resaltados: desde los centros que están sobre los dos ejes de simetría del óvalo, se trazan los arcos de radio menor (a izquierda y derecha) o mayor (arriba y abajo) como en los óvalos corrientes; y desde los otros cuatro puntos que quedan, cercanos al centro, y que forman un pequeño rectángulo, los cuatro arcos de radio intermedio, que enlazan con los anteriores y que, en este caso, tienen una amplitud angular muy pequeña.



Img. 8. 37



Img. 8. 38

Detalle de Glorieta 13: óvalo de ocho centros 1.

Detalle de Glorieta 13: óvalo de ocho centros 2.

Respecto al óvalo de la figura [4.38], también de ocho centros, se diferencia del anterior en la situación de los centros y la amplitud de los arcos. En este caso los arcos intermedios tienen un recorrido más amplio, los distintos tramos son más homogéneos entre sí, y el resultado es más armónico y natural. Esta versión incluye, además, el camino de circunvalación, que antes no aparecía, así como detalles relacionados con las charcas de las esquinas. Estas ofrecen varias posibilidades con ligeras variaciones. Respecto al esquema anterior hay una mayor profusión de líneas curvas.

### Construcción por fases

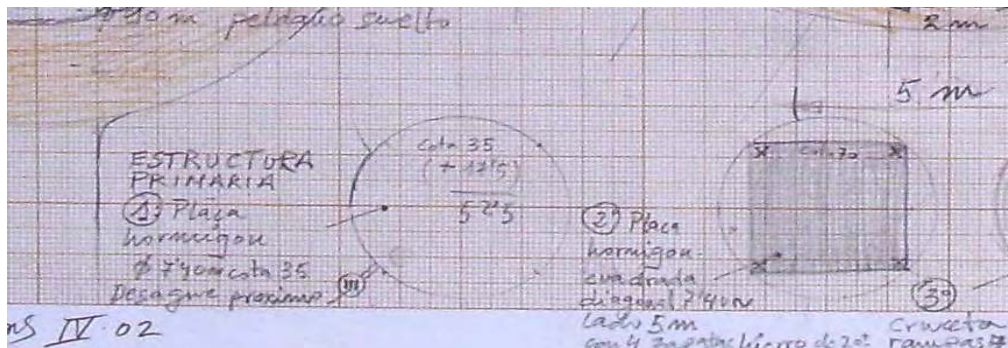
Los esquemas que aparecen en la parte inferior del dibujo, detalles [8.39] a [8.40] se refieren a las supuestas fases de construcción de la estructura. Su lectura va de izquierda a derecha, y los esquemas van acompañados de una breve leyenda (distinta de la leyenda general del dibujo, a la derecha de la hoja) que iremos transcribiendo poco a poco, entrecomillada, e insertada en la explicación de la misma y del propio dibujo.

En primer lugar [8.39], a la izquierda, se plantea una “ESTRUCTURA PRIMARIA” consistente en: “1.-Placa de hormigón,  $\varnothing$  7,4 m. cota 35 cm”. En el dibujo se puede ver dicha plataforma circular. Junto a la misma podemos ver un elemento gráfico indicado como “desagüe próximo”. Sobre el círculo, a su vez, se puede leer: “cota 35 (+17,5 = 52,5)”. La cifra de 17,5 cm. se refiere a la altura de un peldaño y a la previsión de que esta plataforma sobrepasase en 35 cm. (dos peldaños más) al primer peldaño. La plataforma quedaría, por lo tanto, a 52,5 cm. del suelo.

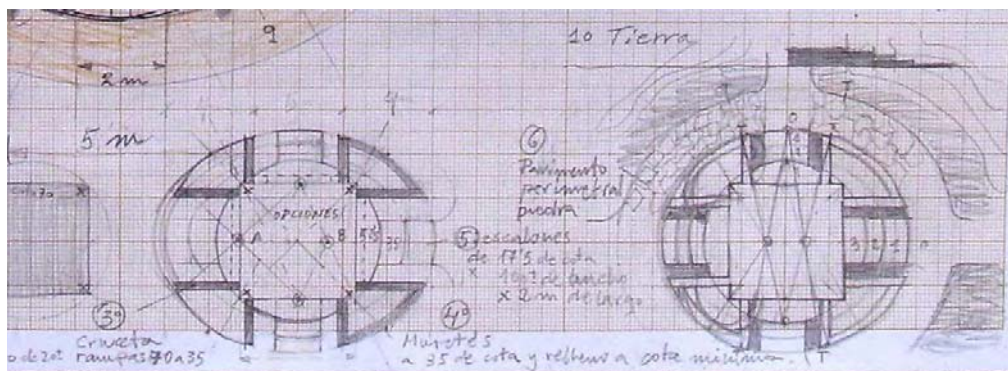
La segunda fase de la construcción, continuando el recorrido por la parte de debajo de la hoja, en el mismo detalle, viene indicada como: “2.- Placa de hormigón

cuadrada, de diagonal 7,4 m.±, lado 5m., con 4 zapatas de hierro de 20 cm.±“. El cuadrado, sombreado en gris, cuya diagonal es igual al diámetro de la circunferencia anterior, quedaría inscrito en la misma, como puede verse en la figura. Lo que en realidad determina la medida de ese diámetro-diagonal, es el deseo de que el cuadrado inscrito tuviera 5m. de lado. Sobre este cuadrado, puede leerse la indicación: “cota 70 cm”. Esta medida es el doble de la que tiene la primera plataforma (35 cm.) por lo que sumaría otros dos peldaños. En realidad, su cota real sería de 87,5 cm., medida desde el suelo (5 peldaños). Estas cotas responden, en resumen, a la intención de que tras subir los tres primeros peldaños, se alcanzara la altura de la primera plataforma, redonda; y después de subir otros dos, se alcanzara la segunda plataforma, cuadrada, procurando que el borde de ésta coincidiera con el borde del quinto escalón.

Con respecto a las “zapatas de hierro”, que se mencionan, se anclarían fuertemente sobre esta plataforma cuadrada, antes de poner el pavimento, aparecen una en cada esquina aunque también podrían ser dos por esquina, para poder formar un pequeño crucero. Esto se haría en previsión de futuras ampliaciones del proyecto, con el fin de añadir, por ejemplo, arcos para guiar plantas trepadoras, o para insertar postes con luminarias.



Img. 8. 39. Detalle de Glorieta 13, abajo.



Img. 8. 40. Detalle de Glorieta 13, esquina inferior derecha.

Continuando con el recorrido de la parte baja del dibujo [8.40], óvalo de la izquierda, podemos ver la anotación “3.- Cruce de rampas de 70 a 35 cm.”. Esto se refiere a las barandas, sombreadas en negro, que flanquean las escaleras. Estas podrían adoptar diversas posibles soluciones. Las que quedan a la izquierda del esquema, terminan abiertas por la parte externa, coincidente con el perímetro del óvalo. Las de la derecha, por el contrario, continúan formando unos bordillos por delante



de las jardineras (o albercas) que podrían servir como bancos para sentarse. De hecho, se indica: “4.- Muretes de 35 cm de cota”.

Por otra parte, también este esbozo nos ofrece dos “opciones: A y B” referidas al trazado del óvalo de la izquierda. Ambas, en este caso, de cuatro centros: en la opción “A”, a la izquierda, el arco de menor radio tiene su centro en el punto medio del lado del cuadrado de la plataforma “A”; mientras que en la opción “B”, a la derecha, este centro, punto “B” queda algo más desplazado hacia el centro del cuadrado. En cada caso, la curvatura de los arcos opuestos del óvalo que quedan a la izquierda y derecha son diferentes, como es lógico. Sin embargo, los otros dos centros, resaltados arriba y abajo, en los puntos medios de los lados del cuadrado, son comunes a ambas versiones del óvalo.

Siguiendo el recorrido de la franja inferior, llegamos finalmente al boceto del óvalo de la derecha de [8.40]. Se puede comprobar que en este esquema, para trazar el óvalo se ha optado por la “opción B”, de las dos que se ofertaban en el esquema anterior. En la parte superior derecha del esquema se puede observar una sección en alzado de la escalera de la derecha (sombreada en negro) que nos permite comprobar la pendiente de la misma, así como la ligera elevación del camino ovalado. La leyenda (del esquema) completa la información: “5.- Escalones de 17,50 cm. de cota x 1m.± de ancho x 2m. de largo”, la imprecisión de la anchura responde a las distintas pendientes de cada escalera. Finalmente, hace referencia al “6.- Pavimento perimetral [de] piedra”. Obsérvese que una parte de ese camino aparece tramada a lápiz, imitando un suelo de piedras planas naturales, mientras que otras zonas aparecen texturizadas como insinuando el follaje vegetal.

### **Detalle del centro del dibujo de la *Glorieta 13***

Analicemos ahora el centro del dibujo de la *Glorieta 13*, ampliado en [8.41]. Los números que aparecen señalando a los distintos elementos de la “ESTRUCTURA”, se corresponden con los de la leyenda que ha sido ampliada y transcrita a continuación. Estos concuerdan, en lo esencial, con las actuaciones que acabamos de comentar, pero con algunas variaciones. Hay que considerar que esta parte del dibujo es cronológicamente la primera intervención en el papel. Por tanto, aunque esta imagen sea más clara que las otras ya comentadas, con los cálculos numéricos ocurre lo contrario, siendo más precisos los ya vistos. Veamos cada apartado:

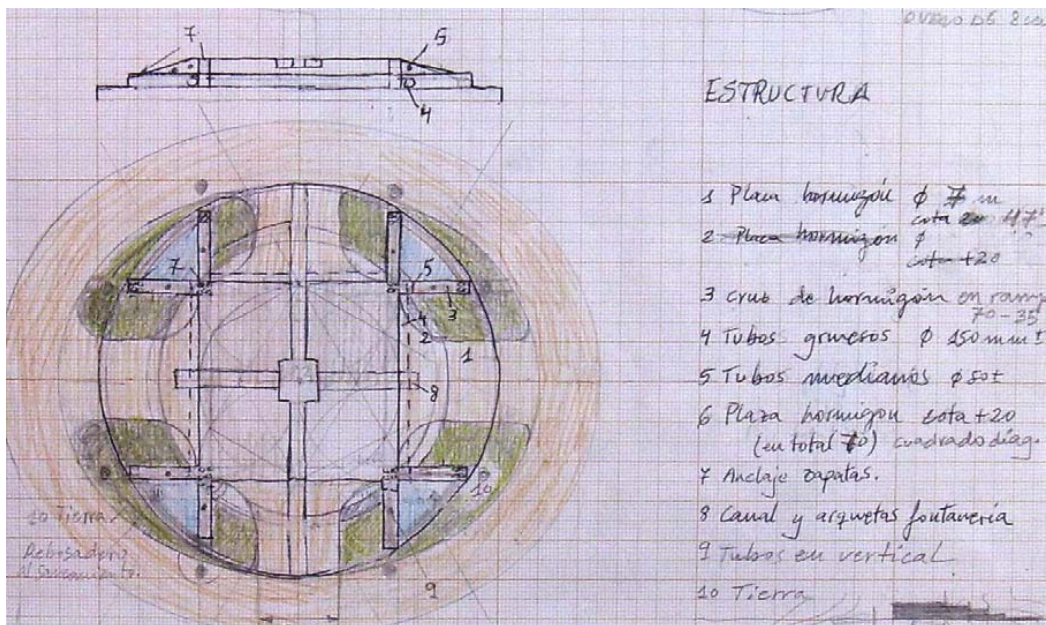
“1. Plaza hormigón Ø 7m, cota 47,5 cm.”. Se refiere a la primera plataforma redonda que veíamos anteriormente, a la que se accedía salvando tres peldaños, y cuyo diámetro aproximado era de 7,4 m. Si nos fijamos en la imagen, hay en realidad, dos circunferencias concéntricas muy próximas, de 7 y 7,4 m de diámetro respectivamente (no nos referimos a la gran circunferencia que pasa por los pies de las escaleras, que mide 10 m.) que distarían entre sí 20 cm., la diferencia entre sus radios. Ambas podrían inscribirse al cuadrado de 5 m. de lado: en una muy justo y en la otra algo más holgado, dejando márgenes.

“2. Plaza hormigón [tachado] Ø [en blanco] cota +20.” Inicialmente se preveía una segunda plataforma redonda, que fue sustituida por la cuadrada, de la que ya hemos hablado, entonces la leyenda fue tachada. En su lugar, indicados con el nº 2, quedarían unos escalones sueltos, anexos a cada lado del cuadrado, con una cota intermedia entre las dos plataformas.

“3. Cruz de hormigón, en rampa 70-35”. Se refiere a las rampas que forman las barandas, cuyo conjunto forma más o menos una cruz.

“4. Tubos gruesos Ø 150mm±”. Ver alzado. La idea de estos tubos ya se apuntó en bocetos anteriores [8.31]. Se trata de unos tubos gruesos que conectan unas

charcas con otras, por debajo de las rampas. El hecho de que los tubos tuvieran esta sección tan gruesa tenía en principio la finalidad de que no se atascaran a la primera de cambio. Incluso se planteaba la posibilidad de poner rejillas en los extremos para evitar la entrada de suciedad. Ahora se contemplaban otros matices como la posibilidad de introducir seres vivos en el agua: plantas, peces, o incluso tortugas. Los tubos tendrían entonces la misión de servir de refugio a los mismos, ante heladas o posibles *pescadores espontáneos*, aparte de aumentar la capacidad de almacenamiento de agua del conjunto. La limpieza no sería difícil, a golpe de manguera a presión.



Img. 8. 41. Glorieta13, detalle del centro.

TRASCIPCIÓN DE LA LEYENDA PRINCIPAL:

“ESTRUCTURA

1. Plaza hormigón  $\phi$  7m, cota 47,5 cm.

2. Plaza hormigón (tachado)  $\phi$  [en blanco] cota +20

3. Cruz de hormigón, en rampa 70-35.4.

Tubos gruesos  $\phi$  150mm±

5. Tubos medianos  $\phi$  50mm±

6. Plaza hormigón, cota +20 (en total 70) cuadrado diagonal 7m.

7. Anclaje zapatas.

8. Canal y arquetas de fontanería.

9. Tubos en vertical.

10. Tierra”

“5. Tubos medianos  $\phi$  50mm±.” Ver alzado. Su función sería también la de transvasar agua de una pila a otra, pero desde una cota más alta, en la cual no sería posible la utilización de tubos tan gruesos ya que sobresaldrían por la superficie. Esto tendría sentido suponiendo que las pilas fueran más elevadas, algo que se contemplará más adelante.

“6. Plaza hormigón, cota +20, cuadrado de diagonal 7m”. La cifra de “cota +20”, fue corregida según los cálculos posteriores, ya comentados, aunque no gráficamente, por estar a tinta. En realidad el incremento sería de +17,5 con lo que la plataforma quedaría a 87,5 cm., tras cinco peldaños de esa altura.

“7. Anclaje zapatas”. Estas zapatas, pensadas para la estructura de la pérgola, podrían ir en las cuatro esquinas de la plataforma, para lo que habría que descartar la idea de redondearlas y (o) en las ocho terminaciones de las barandas. Ver alzado y planta.

“8. Canal y arquetas de fontanería”. Este elemento hueco se plantea con objeto de dejar espacios para poder embutir las futuras instalaciones de fontanería.

“9. Tubos en vertical”. Estos tubos podrían ser una alternativa a las zapatas para atornillar. La estructura de arcos de la pérgola estaría entonces construida con tubos doblados cuyos extremos quedarían embutidos en estos otros cilindros verticales de sección ligeramente mayor, previamente encastrados en el hormigón.

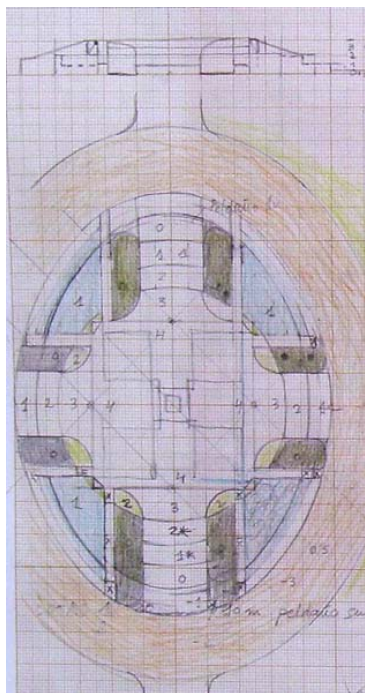
“10. Tierra”. Se manifiesta aquí la permanente duda en cuanto qué poner en las zonas adyacentes a las esquinas: agua, tierra con plantas, albero, pavimento, etc. en este caso se opta por una combinación de las dos primeras: la tierra en verde, y el agua en azul.

Obsérvense, para terminar, otros dos detalles: el primero es que dentro de la charca inferior izquierda aparece una indicación de “rebosadero, al saneamiento”. Teniendo en cuenta que las cuatro charcas estarían comunicadas, bastaría con un solo desagüe en cualquiera de ellas para evitar desbordamientos.

Por otra parte, obsérvese que para construir el óvalo de cuatro centros -de las opciones, “A” y “B” que se ofrecían en el boceto de abajo del papel- en esta misma imagen, se ha optado por una solución intermedia, en la que los centros de la izquierda y la derecha se acercan ligeramente al centro del cuadrado.

#### Detalle de la izquierda de la hoja de *Glorieta 13* [8.42]

Este croquis representa una síntesis algo más sosegada que el enrevesado análisis estructural que acabamos de ver. Si se ha cambiado la orientación del óvalo es para que cupiese en el papel, y si los caminos ovalados de este esquema y los del anterior están conectados, aparentemente, es por aprovechar el espacio. En realidad son bocetos independientes. Este croquis constituye otra variante más del dibujo central, por una parte, pero por otra, representa una fase más acabada del proyecto, ya que se presenta con el pavimento superior colocado, distinguiéndose la red de canalillos de desagüe.



Img. 8. 42. Detalle de *Glorieta 13*, a la izquierda de la hoja [8.44].

El primer elemento a destacar, que tiende hacia la simplicidad, es el diseño del propio óvalo perimetral, que ahora se inclina hacia la “opción A”, de entre las que comentábamos líneas atrás. Recordemos que esta opción ubicaba los cuatro centros de la curva en los puntos medios de los lados del cuadrado, muy fáciles de situar y que, además, componen entre sí otro cuadrado. Sobre las prolongaciones de los lados de este último, es fácil encontrar los puntos de enlace de los tres distintos óvalos que comparten centros: el del perímetro externo del camino de circunvalación, el del perímetro interno del mismo y el que pasa entre los primeros peldaños de cada escalera, que es el más pequeño. Obsérvese que mientras que estos primeros peldaños de cada entrada, indicados con un “0” adaptan sus perfiles a las distintas curvaturas del óvalo, los últimos se adaptan a la curvatura de la circunferencia que inscribe al cuadrado principal.

El cuadrado sigue midiendo 5 m. de lado y la circunferencia, finalmente, 7 m. de diámetro. Esta avanza por lo tanto 1 m. desde el centro de cada lado del cuadrado

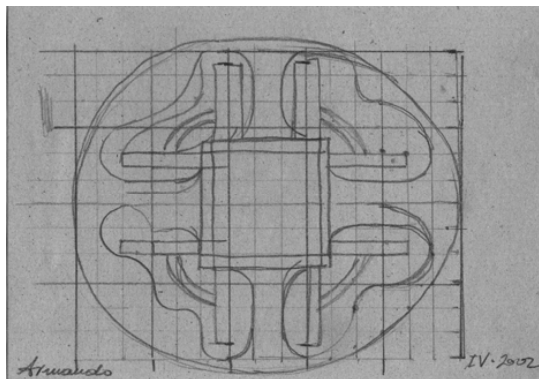


hacia fuera, formando el último de los peldaños de cada acceso, indicados en el dibujo con el nº "3". Para los peldaños intermedios, señalados como "1" y "2", se procura buscar, con más o menos éxito en cada una de las cuatro escaleras, una curvatura intermedia.

En cuanto a las cotas, las referencias no están expresadas en cm. sino en tramos o niveles. Así podemos ver en planta y alzado hasta 4 niveles diferentes, más el cero (en vez de 5). El "4" representa la cota máxima, que corresponde a la plataforma cuadrada. El "3" representa el nivel inmediatamente inferior, compuesto por los cuatro peldaños anexos a los lados del cuadrado. El "2" es el nivel del siguiente peldaño, pero también el de la plataforma circular: por eso hay zonas con este mismo número, flanqueando los peldaños del nivel 3, que forman parte de la circunferencia. El "1" es el penúltimo nivel, descendiendo, desde el que se pasa ya a la cota "0" que estaría en el camino ovalado perimetral. Como todas las escaleras tienen los mismos peldaños e igual pendiente, las que están al este y oeste (arriba y abajo) que son más largas, en planta, tienen un peldaño extra falso, marcado con cota "0", es decir, a ras del camino. Esto plantea la cuestión de si sería mejor suavizar la pendiente de estas dos escaleras llevándolas hasta el mismo camino, descartando estos falsos peldaños. Esto lo veremos en próximos dibujos.

Los fondos de las pozas también aparecen a cota "1", es decir, ligeramente por encima del suelo. Los bordes de las mismas, lógicamente, estarían más altos, aunque esto no se especifique.

Volviendo de nuevo al nivel "4" de la plaza cuadrada, podemos distinguir el trazado de los canalillos de agua que la recorren. Estos, como ya hemos explicado en otros bocetos conducirían el agua del centro a las esquinas, vertiéndola en las charcas.



Img. 8. 43

2002 04. Glorieta 14  
Boceto. Lápiz sobre papel gris. 21 x 15 cm.

#### **Glorieta 14. Boceto [8.43]**

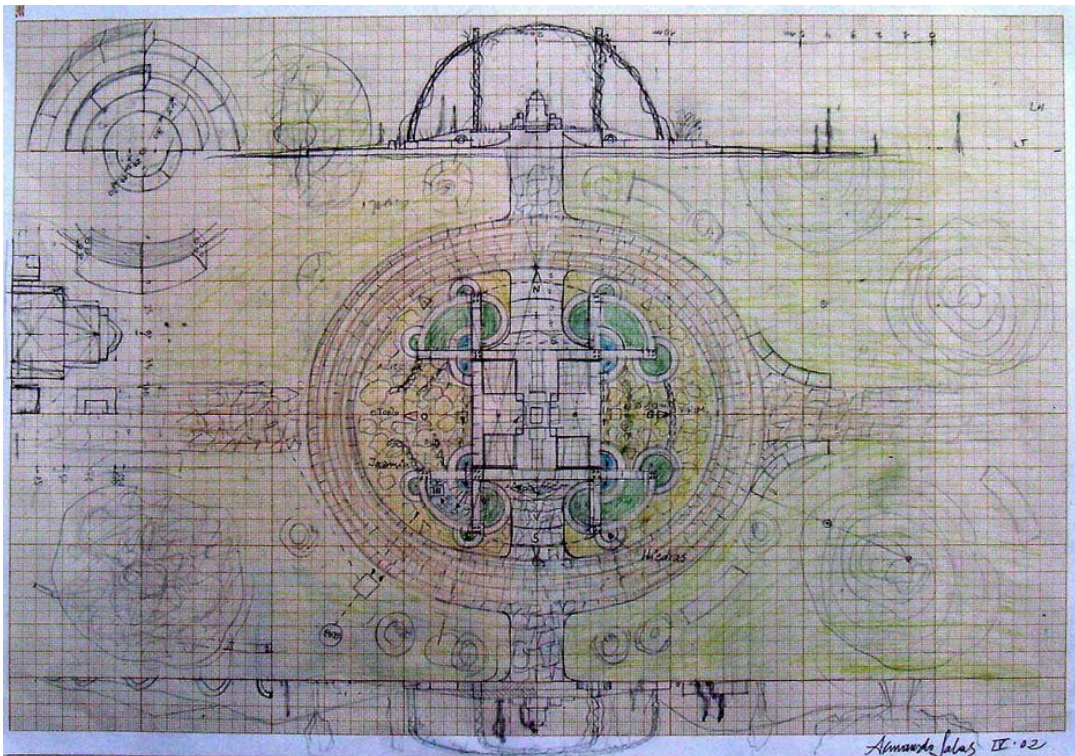
Este boceto es un trabajo rápido, muy sintético y a mano alzada, en el que se ha realizado la composición a partir de una red modular de cuadrados. Las proporciones se estructuran a partir de cinco filas, por cuatro columnas (5x4) de cuadrados. Cada cuadrado, a su vez, ha sido sometido a una división ternaria. La cuestión se plantea más bien desde el punto de vista de las proporciones más que de las dimensiones. No obstante, podemos considerar que cada uno de los cuadrados pequeños representaría aproximadamente 1 m. Las medidas serían, por tanto, de 15 x 12 m.

La distribución sería la siguiente: la plataforma mantiene su lado de 5 m., con lo que las escaleras largas tendrían otros 5 m., cada una y las cortas 3,5 m. En las esquinas, cuatro formas sinuosas diferentes, componen espacios dedicados en parte al agua y en parte a jardineras. Todo ello inscrito en un óvalo.

## **GLORIETA 15, CON PÉRGOLA, JARDINERAS Y PILETAS. CROQUIS A ESCALA [8.44] a [8.47] y [8.0]**

Este dibujo se compone de: una vista en planta, de la glorieta, en el centro de la hoja; dos alzados de la misma, uno por encima y otro por debajo de ésta (este último invertido); y otros esquemas de detalles, en el área izquierda del papel.

Frente a otros bocetos anteriores en los que centraba la atención: en el emplazamiento del conjunto, en su estructura interna, en las fases de construcción, o en la representación de distintas opciones de diseño para los diversos elementos; en esta ocasión se trata de dar una visión de conjunto con especial atención al aspecto visual de los materiales finales. Dicho de otra manera: como si estuviera hecho para gente no habituada a interpretar planos, facilitándoles la tarea, aumentando el realismo de la imagen mediante el uso de diversos recursos gráficos como la textura, el color, o la inserción de elementos figurativos. Vayamos analizándolo por partes.



Img. 8. 44

2002 04. Glorieta 15. Croquis a escala de glorieta con pérgola, jardineras y estanques. Técnica mixta sobre papel milimetrado. DIN-A3.

### **Área representada y proporciones del conjunto [8.44] y [8.0]**

Como los anteriores bocetos realizados sobre papel milimetrado, el dibujo está hecho a escala (1:100 en este caso) pudiendo verse una gradación en metros, de 1 en 1 y de 5 en 5, en la zona superior derecha de la hoja. Las cifras están invertidas, ya que parte del dibujo se puede ver dándole la vuelta al papel. Según esta línea escalada, que representa en total 15 metros, desde el centro hacia la derecha, y teniendo en cuenta que hacia la izquierda habría otro tanto, se puede hablar de una

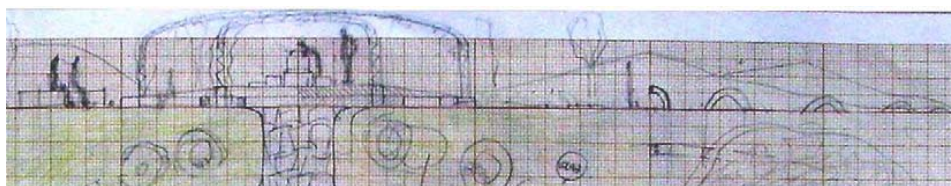
longitud representada de unos 30 m. Y de ancho unos 20 m. Esta es la zona que aparece resaltada mediante el color en [8.44]. En ella cabe de sobra la planta de la rotonda y parte de los alrededores inmediatos. Por fuera de esta zona rectangular coloreada, se pueden ver los dos alzados, arriba y abajo, respectivamente, así como diversos detalles.

En el alzado de la parte superior, con intención de dar una referencia de las proporciones del conjunto, pueden verse insinuadas de forma muy discreta, una serie de siluetas humanas: las de un adulto y un niño, a la izquierda de la fuente, bajo uno de los arcos; y la de otro niño, más a la izquierda de éstas. Ver detalle en la imagen [8.0] que sirve de portada de este capítulo. A la derecha, bajo la escala gráfica referida, otras tres siluetas, más nítidas, representan igualmente a un adulto y a dos niños de distintas estaturas.

También en el otro alzado que queda boca abajo, ver detalle invertido [8.45] podemos ver las siluetas de dos personas, sentadas en un banco, un niño bebiendo, encaramado a la fuente y otra persona de pie junto a él. Y aún podemos distinguir una difusa silueta sentada en el borde del monumento, entre las dos parejas anteriores.

### La pérgola [8.0], [8.44] y [8.45]

En ambos alzados se representan los distintos elementos del conjunto, incluyendo la pérgola, en dos versiones diferentes, a distintas alturas. La altura de la de abajo [8.45] está un poco forzada para que no se saliera del papel, mientras que la de arriba está mejor proporcionada. Sobre ambas, parecen enredarse plantas trepadoras. La estructura de esta pérgola reproduce claramente el esquema de la propia terracota de la *Cámara del Tiempo*, y de tantos otros bocetos vistos con anterioridad desde el primer capítulo. Para levantarlas se utilizarían las zapatas con tornillos, ancladas en la obra (o los tubos embutidos en otros tubos) que pueden distinguirse en la planta del dibujo, en la que no se ha representado la pérgola completa para no tapar el suelo. Estarían situadas en las cuatro esquinas de la plataforma cuadrada, como hemos visto en bocetos anteriores, así como en los extremos de las barandillas de los accesos. Serían, por lo tanto, doce en total. Ver detalles ampliados en [8.0].



Img. 8. 45. Detalle de Glorieta 15 parte inferior, invertido.

### El óvalo [8.0] y [8.44]

Esta versión de óvalo que ahora utilizamos aparecía ya en el dibujo "Glorieta 13", en el esquema de la esquina inferior derecha del mismo. Ver el detalle en [8.33]. En este caso, los centros de los arcos de mayor radio, se alejan del centro del cuadrado, llegando hasta los mismos pies de las escaleras, sobre la propia línea del perímetro interno del camino de circunvalación. Estos centros están resaltados en el dibujo, ya que coinciden con las puntas de flechas marcadas con "N" y "S", que están sobre los primeros peldaños y que indican las direcciones norte y sur respectivamente, arriba y abajo de la imagen, ver detalle [8.0]. Los otros dos centros, desde los

que se trazan los arcos de menor radio, se sitúan en el interior del cuadrado de la plataforma, entre el centro de ésta y los lados *este* y *oeste*, respectivamente; también aparecen resaltados en el dibujo, formando un rombo con los otros dos centros anteriores.

### **Orientación, accesos y puntos cardinales [8.0] y [8.44]**

Estos símbolos referidos “N” y “S” tienen como objetivo marcar la orientación del conjunto haciendo coincidir los ejes del mismo, con los cuatro puntos cardinales. Los otros dos símbolos “E” y “O” se encuentran en la imagen, a la misma distancia del centro que aquellos, pero situados a izquierda “O” y derecha “E”.

Este croquis, en su proceso de trabajo, fue iniciado con la orientación sur hacia arriba, al igual que los bocetos que le preceden, de entre los que están trazados sobre fotocopias del plano original del parque. Por eso hay zonas y anotaciones que aún conservan esa primera orientación, como la propia escala gráfica, por ejemplo, o uno de los alzados. Pero después, con objeto de desarrollar un segundo alzado, en la zona en que quedaba más espacio, que era la de abajo, le di la vuelta al papel, acabándolo y firmándolo en esta última posición, aparentemente más equilibrada. Por lo tanto, al contrario de lo que le pasa a la mayoría de los demás planos, este dibujo sí que está orientado al norte (aunque haya algunas partes invertidas) como suele ser más habitual. Hay que tener un poco de cuidado, por lo tanto, al analizarlo, ya que aunque para muchas cuestiones resulta indiferente la posición, veremos cómo para otras puede resultar confuso.

### **Escaleras y rampas [8.0] y [8.44]**

Los accesos *este* y *oeste*, aparecen de nuevo pavimentados con piedras naturales, en color amarillento, retomando en parte la rústica idea que planteaban los bocetos de las primeras glorietas. Sin embargo, los otros dos accesos, *norte* y *sur* mantienen la idea del pavimento de losas, que aparecen en los dibujos posteriores como “*Glorieta 12*” y “*Glorieta 13*”, [8.32] y [8.36]. Es, por tanto, un híbrido entre estas dos tendencias.

Si observamos el acceso del *oeste*, [8.0] podemos comprobar cómo las aristas de los peldaños de la escalera se desvanecen cerca del centro del camino, convirtiendo la parte central del mismo en una verdadera rampa. En la entrada de la zona *este*, a la derecha, por su parte, se distinguen solo tres escalones, para un desnivel de 80 90 cm. Recordemos que en dibujos anteriores aparecían al menos cinco escalones para el mismo desnivel. Esto se justifica con el supuesto de que en este caso las superficies de los peldaños no serían horizontales sino que tendrían cierta pendiente. Ocurriría como en algunas calles (del Albaicín, Archidona o de tantos otros entornos urbanos) en que algunas calles son rampas y escaleras a la vez. En ambos casos, entradas *este* y *oeste*, estaríamos, por tanto, en un punto intermedio entre el concepto de escalera y el de rampa. En dibujos posteriores veremos cómo la rampa se adoptará, finalmente, como solución definitiva para estos dos accesos.

En cuanto a las entradas *norte* y *sur*, se mantienen las escaleras de losas de piedra lisas, pero pasando ahora a tener seis peldaños, en vez de cinco. Estos aparecen numerados, en la escalera *norte*, del “1” al “5”, siendo el 6º, la propia plataforma cuadrada. Las cotas de cada escalón no se especifican como en otros dibujos, pero observando en el alzado, como la plataforma no sobrepasa los 80 o 90 cm de altura, se puede deducir que cada peldaño tendría una altura no superior a los 15 cm. cifra igual de razonable o más que la de 17,5 que barajábamos en bocetos anteriores. La altura total de la plataforma, en todo caso, no debería exceder las cifras menciona-

das, ya que empezaría a ser peligrosa y a requerir barandillas de protección, lo que complicaría el proyecto.

### **El reloj solar de nuevo [8.0]**

En el penúltimo escalón de la escalera sur, abajo, en la que no aparecen las cifras de los peldaños, aparece dibujado esquemáticamente un reloj solar, similar al que ya se indicaba en capítulos anteriores. En realidad aquí hay un error, debido sin duda al giro del papel a la mitad del proceso de trabajo, ya que este debería estar en la escalera *norte*. De ser así, la sombra de la zona central del borde *norte* de la plataforma caería sobre el penúltimo peldaño de la escalera homóloga, a lo largo del día. Realizando, pues, alguna muesca en el centro de esta arista, la proyección de la misma se movería por dicho peldaño a lo largo de cada jornada, ocupando distintas posiciones en función de la hora y la fecha. Esas posiciones, más o menos predecibles, previamente calculadas y grabadas en el suelo, podrían funcionar como un reloj-calendario solar. Se rescataba así una idea, ya antigua en el proyecto, sugiriendo la posibilidad de ponerla de nuevo en valor.

El hecho de dejar constancia gráfica de esta idea, en el dibujo, no quería decir que se fuera a realizar inmediatamente, sino que sería una posibilidad más para el proyecto. Para llevarla a cabo habría que hacerlo en varias fases: la primera sería calcular la zona en la que habría que situar la parte gráfica del reloj, teniendo en cuenta la altura y anchura de los peldaños, así como la latitud y orientación del lugar. En segundo lugar, una vez terminada y pavimentada la plataforma, en la realización de unos cálculos más precisos, que dieran como resultado el trazado gráfico del reloj. Los cálculos necesarios no serían difíciles, salvo en el caso de pretender lograr una gran precisión. Una tercera fase podría consistir, opcionalmente, en la corrección de dicho trazado, mediante diversas comprobaciones periódicas llevadas a cabo a lo largo de todo un año. Una vez obtenido el trazado definitivo habría que grabarlo en el suelo de piedra. Lo que se podría hacer con ácido, mediante la técnica que veíamos en el capítulo 7.

### **Pavimento del camino [8.44]**

El pavimento del camino de circunvalación sí que cambia respecto a bocetos anteriores. Ahora, en vez de piedras naturales, o tierra amarilla, se proponen los mismos adoquines que aparecían en proyecto oficial. Ese material, pensé, al estar ya presupuestado, contando con el de la plaza redonda que se había suprimido, no comportaría problemas de modificación presupuestaria, como sí podría ocurrir con las piedras naturales. Lo que sí modifiqué, con respecto al proyecto oficial, es que mientras que en éste las hiladas de adoquines aparecían oblicuas al sentido de los caminos, aquí se alineaban con los mismos, formando una serie de óvalos concéntricos, uno por cada hilada. Esto, desde mi punto de vista, era más armónico con el conjunto y no supondría, tampoco, incremento del gasto. Comparar [8.22] con [8.0], por ejemplo.

### **Circuito de agua, pilas y jardineras [8.0]**

Otro de los elementos a los que se le ha prestado atención en este dibujo es al trazado de las diversas pilas-jardineras que rodean la placita cuadrada. Se usa un término mixto entre estos dos conceptos, ya que las formas son similares, y en cuanto al uso no ha quedado decidido hasta ahora si serán jardineras de tierra o pilas de agua lo que se ponga en torno a las esquinas de la placeta.

Ya se planteó la posibilidad de hacer cuatro grandes charcas entre los cuatro caminos de acceso a la plaza. Se contemplaba, incluso, en algunos bocetos, la presencia en las mismas de peces, anfibios y plantas acuáticas. Pero también era yo consciente de que esta idea, si no se realizaba bien, con el consiguiente sobrecoste, no contemplado en el proyecto, podría conllevar graves problemas técnicos: filtraciones, descomposición del agua, mortandad por heladas, robo de animales, etc. El extremo opuesto hubiera sido desistir por completo del tema hidráulico y contentarse con acompañar al conjunto con unas modestas jardineras. Sin embargo, en los últimos bocetos, aunque no aparecen ya esas grandes charcas, no dejan de aparecer pequeñas pilas: testimonio de las reticencias a abandonar por completo la idea.

En este dibujo se intenta plantear una solución intermedia, consistente en dotar a la rotonda de un circuito de agua, que circule a través de sucesivas piletas pequeñas, sin estancarse por mucho tiempo, hasta un desagüe. Podría funcionar a partir de un circuito cerrado de agua reciclada, que se recuperaría de las pérdidas por evaporación, a partir del agua de lluvia que cayera sobre la plataforma y, en último caso, a partir del agua potable proveniente del propio surtidor de la fuente.

Los pequeños sectores circulares de 90° anexos a las esquinas (que aparecen en el dibujo en azul) serían las piletas en las que desaguarían los canalillos de la plataforma. Las líneas discontinuas paralelas a los lados del cuadrado, que aparecen por fuera del mismo, y que tienen flechas, representan los tubos de conexión entre piletas contiguas, que pasarían por debajo de las entradas a la plaza. Las flechas indican el sentido del circuito de agua que, como puede verse, converge en la pila de la esquina inferior izquierda. Una pequeña flecha indica la caída posterior del agua desde esta última pila, hasta otra, situada en la misma esquina (que también aparece en azul) pero que es más grande y está más baja. Y ya dentro de ésta, se encuentra el desagüe, representado por un cuadrado con una "D".

Por último, desde ese desagüe, otra línea discontinua y también con flecha, se dirige hacia un círculo con la palabra "pozo", pasando antes por un cuadrado. Indican el final del recorrido, en el que habría un depósito subterráneo (pozo) y una arqueta con la maquinaria necesaria para reenviar el agua de nuevo a la parte alta del circuito, o sea: al surtidor específico de agua reciclada, del que ya hemos hablado, situado a media altura de la fuente.

El resto de formas sinuosas, todas ellas en verde, serían jardineras con algunas plantas de poca altura tipo tapizantes.

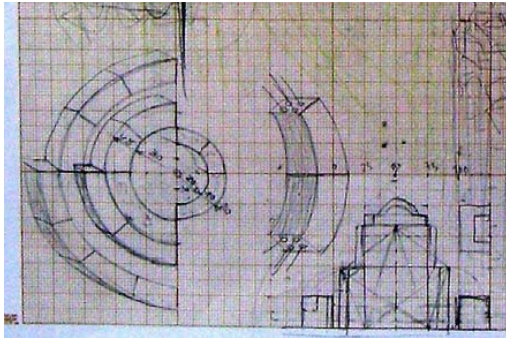
### **Pavimento de la plataforma [8.0]**

El diseño del pavimento de la plaza se va consolidando, pero se describe con más detalle en otros dibujos que veremos a continuación. Hay que decir que desde aquellos, realizados casi en las mismas fechas hubo una transferencia de soluciones hacia este boceto. (Ver, por ejemplo, la similitud del trazado del dibujo [8.56] con el que ahora nos ocupa).

### **Pequeño detalle del alzado de la fuente [8.46]**

En la zona superior izquierda del papel hay varios esquemas, uno de los cuales reproduce el alzado de la fuente. Su posición está girada 90° con respecto a la posición normal del papel. Tiene aproximadamente las mismas formas y proporciones que otros bocetos que hemos visto ya, y que volveremos a ver con más detalle, por lo que no merece la pena detenerse ahora en más comentarios.





Img. 8. 46. 2002 04. Detalle de Glorieta 15, zona superior izquierda girada. Uso de dovelas y pequeño alzado.

### De nuevo con las dovelas [8.46]

Recordemos que en el capítulo cinco nos ocupamos de construir pequeñas dovelas de barro. Procurábamos que el número de piezas necesarias para componer arcos de  $180^\circ$  fuera impar, de forma que siempre quedara una pieza en el centro, haciendo el papel de *clave*. Estéticamente esto funcionaba bien y estructuralmente es posible que sea más resistente un arco con *clave* que sin ella, por algo se hará así desde tiempos de los romanos. Pero se puso de manifiesto también que a la hora de combinar las piezas para dibujar

curvas en el plano y en el espacio (que no fueran arcos de  $180^\circ$ ) eran mucho más versátiles las que permitían formar ángulos de  $90^\circ$ .

En este esquema, que aparece en la esquina superior izquierda de la hoja, se puede ver cómo componer ángulos rectos a partir de 1, 2, 3 o 4 piezas con formas de dovelas, de magnitudes angulares de  $90^\circ$  o fracción sencilla:  $90/2$ ,  $90/3$  o  $90/4$ , es decir, de  $90^\circ$ ,  $45^\circ$ ,  $30^\circ$  o  $22'5''$ , respectivamente. Cuanto mayor es el radio del arco, mayor es el número de piezas que se necesitan y menor el ángulo de éstas, manteniéndose el tamaño aproximado de las mismas. Sí para los primeros anillos que se muestran en el dibujo se utilizan 1 o 2 piezas (de  $90^\circ$  o  $45^\circ$ ), para los siguientes se usan 3 o 4 piezas (de  $30^\circ$  o  $22'5''$ ). Generalizando el ejemplo del esquema, se sugiere que serían preferibles todos aquellos tramos de dovela capaces de sumar  $90^\circ$ , con cualquier número entero de piezas (5, 6, 7, etc.). Esto implicaría, en todo caso, que para ángulos de  $180^\circ$  el número de piezas sería par; todo lo contrario de lo que buscábamos en el capítulo cinco, para que una de las piezas hiciera de *clave*.<sup>17</sup>

Otra característica que nos viene a recordar el dibujo, es que la anchura en dirección radial de los distintos anillos (o diferencia de radios interior y exterior de cada uno) debe ser la misma. Esto, que ya se hizo en el capítulo quinto, permite enlazar dovelas de diferentes curvaturas, pudiendo componer con ellas todo tipo de arcos, así como líneas sinuosas.

Sí, además, el grosor de las dovelas (o altura del cilindro del que proceden) es igual a su anchura (en sentido radial), la forma de las caras de los extremos del arco será cuadrada. Esto aumenta aún más la versatilidad de las piezas, ya que permite girar entre sí las caras en contacto de cada unión. De esa forma se pueden componer, no solo enlaces coplanarios, sino formas sinuosas en el espacio.

Podemos observar también, en el boceto, cómo cada anillo de dovelas, encaja en el siguiente y en el anterior, siendo todos ellos concéntricos. De esta forma se podría cubrir por completo una superficie circular. Esto debería facilitar la fabricación de moldes e, incluso, el almacenamiento y transporte posterior de las piezas. Ver también el dibujo [8.50] del que hablaremos más adelante, en el que se plantea precisamente la forma de fabricar las dovelas a partir de un molde circular. Y, ya puestos, observemos en el mismo dibujo, el detalle de cómo las dovelas se pueden ensamblar mediante la inserción de nervaduras de alambre, u otros materiales filiformes,

<sup>17</sup> Después veremos cómo, en la práctica, se pueden usar también números impares, suprimiendo una de las dovelas y sustituyéndola por varios espacios con forma de cuñas, repartidos entre las piezas y rellenos de supuesto mortero u otros materiales.

por el interior de unos conductos preparados a tal efecto. Esto mismo lo podemos ver en el dibujo que nos ocupa, volviendo al detalle [8.47].

### **Sugerencias de mobiliario urbano dovélico. [8.0] y [8.44]**

Además del esquema de los anillos de dovelas, del dibujo “*Glorieta 15*”, hay alrededor de la rotonda otros bocetos que representan diversos objetos de mobiliario urbano. Son, por una parte, un recuerdo de las maquetas de piezas de cerámica realizadas en el capítulo cinco, que titulábamos “*El Jardín Romántico*”. Pero son también una invitación a componer formas, a mayor escala, a partir de dovelas, para usarlas con distintos fines en el contexto del jardín. Entre estas podemos encontrar, aparte de las jardineras y piletas mencionadas, bordillos para los caminos, bancos, jardineras circulares para arboles, barandas, e, incluso, un banco-serpiente. Las veremos con más detenimiento a continuación.

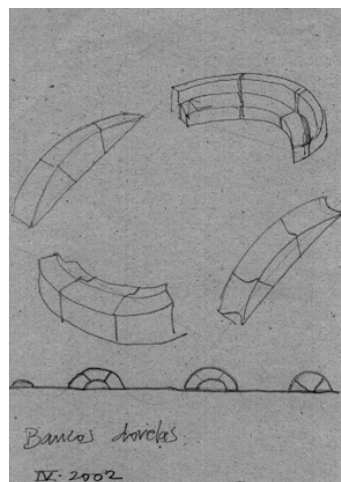
### **Anillos dovélicos para jardineras de arboles [8.0] y [8.44]**

La idea es tan simple como rodear al tronco del árbol con uno o varios anillos concéntricos de dovelas. Se podría optar desde poner un solo borde exterior, más o menos ceñido, hasta cubrir parcial o totalmente el sector circular comprendido entre el árbol y el pavimento del suelo, si es que lo hubiere. Si el área circular se nivelara con el resto del pavimento, se podría caminar por encima de ella sin problemas de desniveles. Las piezas, que podían ser de distintos calibres, según las dimensiones del espacio a cubrir, podrían ir sueltas, ensambladas con alambres o cadenas, o pegadas con mortero. A medida que el tronco fuera engordando, se irían retirando los anillos interiores. En el dibujo que estamos comentando, “*Glorieta 15*”, se pueden ver ocho de estos supuestos *anillos dovélicos*, unos con más nitidez que otros, situados a ambos lados de las cuatro entradas. Se pueden apreciar mejor, ampliados en [8.0]. Una variante de este sistema sería que los distintos anillos fueran cabalgando unos sobre otros, formando una construcción troncocónica, de varios niveles, como si fueran escaleras o gradas. En el caso de piezas grandes, estas gradas podrían servir incluso como asientos.

### **Bancos dovélicos [8.44] y [8.47]**

En el dibujo que estamos analizando [8.44] se pueden ver claramente dos bancos compuestos por varias dovelas, que flanquean el camino de la derecha, de los que dan acceso a la plaza. Pueden verse mejor en el detalle [8.0]. También en los alrededores de la glorieta, se adivinan otros cuantos bancos más o menos nítidos, que se pueden ver ampliados en el mismo detalle. Pero es en el boceto [8.47] en el que se puede ver con más detalle la idea de estos *bancos dovélicos*, ya que aparecen varios modelos y en distintas posiciones. Hay dos, por ejemplo, con respaldo, y otros dos, que tienen la curvatura hacia abajo, penetrando parcialmente en el suelo.

A estos modelos habría que añadir otros, como los que se supone que hay en el dibujo [8.44] hechos de dovelas más corrientes, pero grandes y pesadas, de sección cuadrada, de forma que con



Img. 8. 47. 2002 04. Bancos dovélicos de jardín. Lápiz en papel gris. 21 x 15.

una, dos o más piezas unidas adoptarían la forma de una C o una S. Incluso una de estas últimas composiciones se podría rematar en sus extremos con piezas que se curvaran hacia el suelo, como en el dibujo, o tal vez hacia arriba, para conectar con algún arco.

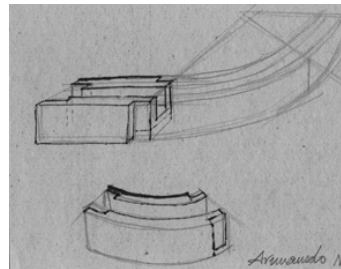
### **Serpiente de dovelas [8.45] y [8.47]**

Esta idea está tomada, por mi parte, de una céntrica calle de la ciudad francesa de Niort. Hay allí instalada una gran serpiente de bronce que, supuestamente, tiene partes visibles (entre ellas la cabeza) y otras partes sumergidas, en apariencia, bajo la superficie del suelo. En realidad, las partes sumergidas no existen, sino que son reconstruidas mentalmente por el espectador, por un efecto visual. En mi modesta versión, no se trata de representar una serpiente, sino simplemente reproducir el fenómeno de reconstrucción virtual de zonas inexistentes, aplicándolo a la posible incorporación de construcciones de mobiliario urbano, no necesariamente figurativas. Puede verse en el dibujo [8.47], abajo, así como en el detalle invertido [8.45] del dibujo [8.44] en el que aparece abajo a la izquierda.

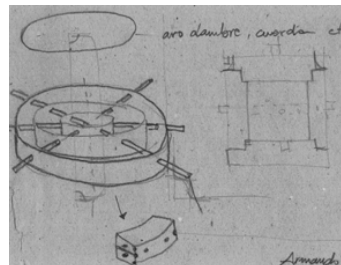
### **Más sobre dovelas [8.48] y [8.49]**

Aunque por estas fechas estaba muy concentrado en el tema del diseño de la glorieta, este último dibujo de "Glorieta 15", [8.44], con sus detalles sobre mobiliario urbano, me llevó nuevamente al tema de cómo construir las piezas modulares y de cómo encajarlas entre sí. Estos dos bocetos son una pequeña muestra de esta preocupación. El boceto [8.47] representa una dovela hueca y acanalada, que mediante un sistema de machihembrado encajaría con otras piezas, bien curvas o bien rectas.

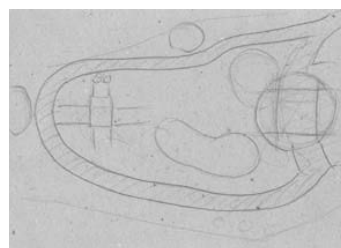
También el boceto [8.49] tiene que ver con las dovelas, en este caso con la producción de las mismas a partir de un molde. Este estaría compuesto de varios cilindros de poca altura, concéntricos, independientes y abiertos por ambas bases. Se podrían realizar con algún tipo de chapa. La idea la saqué a partir de un molde de los que se usan para hacer bizcochos, consistente en un cilindro de chapa, con un cierre que ciñe el perímetro y, a la vez, sujeta la base. Este cilindro equivaldría al más externo de los que muestra el dibujo.



Img. 8. 48.  
2002 04. Modelos de dovelas huecas. Lápiz sobre papel gris. 21 x 15 cm.



Img. 8. 49.  
2002 04. Ingenio para fabricar dovelas. Lápiz sobre papel gris. 21 x 15.



Img. 8. 50.  
2002 04 Glorieta16.  
Plaza para la fuente. Boceto 4. Lápiz en papel gris. 21 x 15 cm.

Hice, incluso, algunas pruebas con uno de estos utensilios, aunque no con demasiado éxito. Nuestros cilindros se mantendrían unidos entre sí, temporalmente, mediante una serie de barras que en sentido radial atravesarían las sucesivas chapas, por unos agujeros realizados en sitios previamente calculados.

Estando montada esta estructura, apoyada en una superficie plana, se insertaría la arcilla o el mortero. Tras endurecerse ligeramente, se cortarían las dovelas usando los mismos radios como guías, o bien con ayuda de plantillas. Después se sacarían las barras de los aros de chapa. Las dovelas obtenidas quedarían así, perforadas en sentido radial como se puede apreciar en el dibujo. Para que tuvieran también una acanaladura en el sentido de la curva, se baraja la idea de añadir a la estructura un alambre o cuerda del grosor deseado, como se ve en la parte superior del dibujo, sacándolo por arriba antes de cortar las piezas.

### ***Glorieta 16: Fugaz proyecto para dos fuentes [8.50]***

Este boceto es una alternativa diferente de todo cuanto acabamos de ver, consistente en considerar la posibilidad de instalar dos fuentes de bronce en vez de una. Estas serían la de la *Cámara del Tiempo*, que es la que venimos describiendo hasta ahora, por una parte; y la de *El Castillete*, que veíamos en el capítulo 5, por otra.

La primera, más grande, se instalaría en la zona de la plaza redonda. Del diseño de su entorno, tan solo se hace explícito, en el dibujo, la partición del plano circular de la plaza en distintas zonas, mediante la inclusión de un cuadrado central de lados prolongados (a la derecha del dibujo).

En el otro extremo del papel (izquierda) por el *este*, cerca de la curva del camino, estaría la otra fuente. Esta se encontraría sobre una plataforma cuadrada más pequeña que la que venimos describiendo hasta ahora, accesible por los cuatro lados y sobre una peana que la convirtiera en útil para beber. Para esta segunda fuentecilla, se aprovecharía una toma de agua que estaba prevista en los planos originales. Esta toma se puede ver en el detalle [8.57] completamente a la izquierda del papel, pegando al borde, en la misma curva del camino.

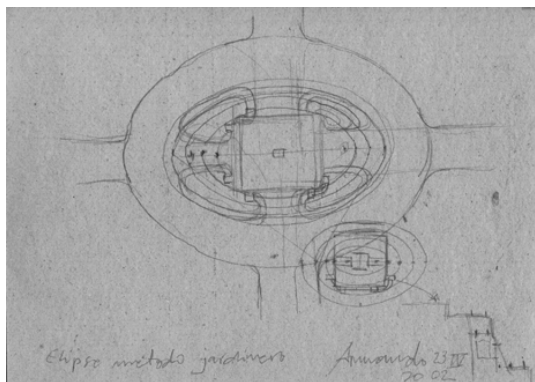
En esta propuesta se prescinde, en principio, de la rotonda ovalada. Se propone, sin embargo, la creación, entre las dos fuentes, de una pequeña laguna, que es esa forma arriñonada que puede verse en el dibujo.

Tras esta alternativa, breve, se vuelve a la idea de la rotonda elíptica, para seguir madurándola.

### ***Glorieta 17, elíptica por el método del jardinero [8.51]***

Tras los diversos estudios de óvalos, que ya hemos visto, de cuatro o seis centros, y cambiando la ubicación de éstos a distintos puntos, me quedaba por experimentar directamente con la elipse. Entre ésta y el óvalo hay poca diferencia formal, apenas distinguible en un dibujo visto de frente, y mucho menos si éste iba a estar en el suelo, sin posibilidad de tener una vista cenital del mismo. Es decir, en la práctica, el paseante-usuario de la rotonda, una vez terminada la misma, no notaría ninguna diferencia entre una y otra forma. La cuestión era, por tanto, cuál de las dos formas sería más fácil de dibujar en el suelo, y no por mi parte, sino, probablemente, por parte de algún técnico de la empresa que se ocupara de las obras.

La elipse, para trazarla en el papel con los materiales habituales de dibujo, compás, escuadra, etc, es bastante más engorrosa que el óvalo. Sin embargo, con ayuda de dos estacas y una simple cuerda, en el suelo, por el llamado "método del jardinero", es más sencilla que aquel.



Img. 8. 51

2002 04 23. Glorieta 17, elíptica por el método jardinero. Lápiz sobre papel gris. 21 x 15.

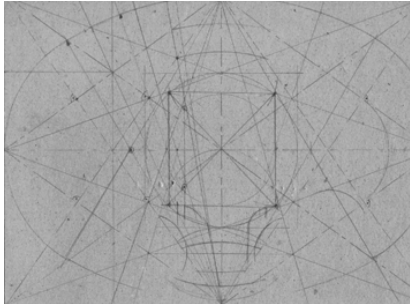
En el dibujo se han sustituido las estacas por alfileres y la cuerda por un hilo. Primero se calculó la posición de los focos, en función de las medidas de largo y ancho de la elipse que se deseaba construir<sup>18</sup>. Conociendo la posición de los dos focos, y la longitud del eje mayor de la figura, que es la que debe de tener el hilo, el trazado se hace fácilmente<sup>19</sup>. Pero el problema no solo era la posibilidad de que el técnico correspondiente no supiera realizar este trazado. El problema, que pone de manifiesto el dibujo, es que para realizar varias figuras concéntricas, como es el caso, para los contornos externo e inter-

no del camino de circunvalación, es necesario ir calculando nuevos focos, para cada nueva elipse. Por el contrario, si se usan los mismos focos y simplemente se va soltando cuerda, la figura cuanto más grande se va haciendo más redonda, aproximándose cada vez más a la circunferencia, a medida que la distancia entre focos, en proporción con el tamaño creciente de la figura, va siendo menor. En el dibujo, se puede ver cómo hay varias elipses concéntricas y semejantes, es decir, que mantienen sus proporciones. Para conseguir este efecto, se han ido utilizando distintas parejas de focos que se van alejando progresivamente entre si, a medida que se agranda la figura. Esto se puede observar tanto en la figura central del papel, como en esa otra figura pequeña que aparece contigua a la anterior. En el caso de proponer la elipse como forma definitiva para el parque, habría que calcular previamente las distintas parejas de focos, las longitudes de sus ejes y, lo peor, explicar perfectamente su trazado a escala natural, a partir de esos datos, a un supuesto técnico desconocido por el momento.

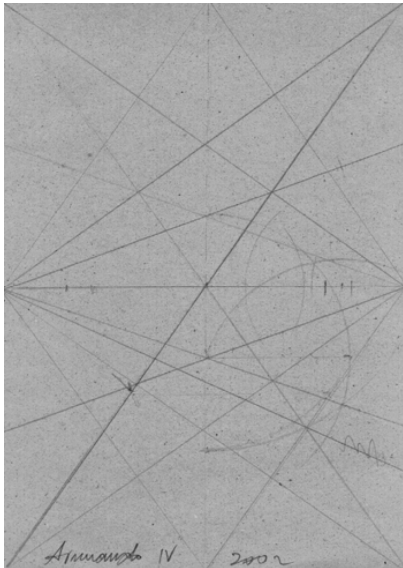
En el caso del óvalo, sin embargo, se pueden utilizar los mismos centros fijos para trazar varias figuras concéntricas, lo que simplifica mucho el trazado. Además, aunque el efecto de aproximación a la forma de la circunferencia, a medida que crece la figura, también se da, perdiéndose la semejanza, lo hace en menor medida. Este dibujo, pues, sirve para descartar la elipse definitivamente como alternativa y adoptar los óvalos concéntricos como solución más razonable a proponer para el trazado de la rotonda.

<sup>18</sup> Para obtener los focos de una elipse, conocidos sus ejes, basta trazar un arco de circunferencia con radio igual al semieje mayor, desde un extremo del eje menor. Las intersecciones de este arco con el eje mayor son los focos.

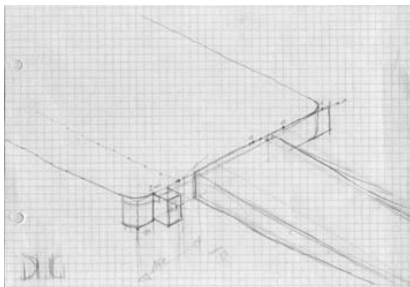
<sup>19</sup> Se fijan los extremos del hilo a los focos, con alfileres, quedando éste con la holgura necesaria. Se tira después del centro del hilo hacia fuera, con la punta del lápiz, marcando el recorrido que puede hacerse alrededor de los focos, manteniendo el hilo tenso mientras éste resbala sobre el lápiz.



Img. 8. 52. 2002 04. Glorieta 18, óvalos por puntos. Lápiz sobre papel gris. 21 x 15.



Img. 8. 53. 2002 04. Glorieta 19, óvalos por puntos 2. Lápiz papel gris. 21 x 15.



Img. 8. 54, 2002 04. Estudio de rampa para plataforma cuadrada. Lápiz sobre papel cuadriculado. 15 x 21,5.

### **Glorieta 18, óvalos por puntos 1 y Glorieta 19, óvalos por puntos 2 [8.52] y [8.53]**

Una vez descartada la idea de trabajar con la elipse, estos dos dibujos son nuevos ensayos de trazado de óvalos. Se trata de la construcción de óvalos inscritos en un rombo y, también, dadas las medidas de sus dos ejes, mezclando ambos métodos. Ambos problemas se pueden consultar en cualquier libro de geometría plana; pero la intención era encontrar la manera más sencilla de construcción, es decir, buscar puntos de muy fácil ubicación, que sirvieran como centros para los arcos.

En ambos dibujos el punto de partida de los trazados son las diagonales del rectángulo en el que se pretende inscribir la figura, que es el de la propia cartilla.

Estas diagonales nos marcan el centro del papel, desde donde se trazan los dos ejes perpendiculares de simetría de las figuras. Después se trazan las diagonales de cada una de las mitades del papel, y los rombos que se forman al unir los puntos medios de cada lado del rectángulo. Se trata, a continuación, de lanzar, desde los puntos medios de los lados mayores del rectángulo, centros de los arcos mayores, hasta los lados del rombo mencionado, rectas perpendiculares a éstos, que, a su vez, coincidan con algún cruce de líneas fácil de obtener. Así, sucesivamente, se van buscando los puntos-centros desde donde trazar las figuras. La cosa, como puede verse, se va complicando hasta que llega a un punto en el que no merece la pena seguir, ya que la buscada sencillez de trazado se ha perdido entre un farragoso conjunto de líneas, difícil de entender, y, sobre todo, de explicar.

Finalmente, como veremos, se optará por un trazado mucho más fácil, en el que los centros de los óvalos estarán en los puntos medios de los lados de la plataforma cuadrada. Así lo hemos visto ya en algún boceto y así lo veremos más adelante en el diseño definitivo de la rotonda.

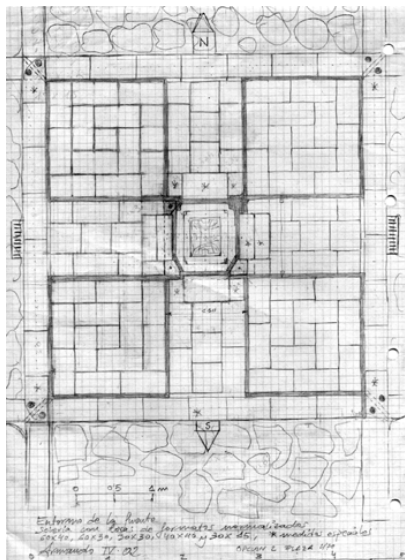
### **Rampas y escaleras [8.54]**

Tras la instalación del primer elemento estructural, la plataforma, el siguiente paso sería la construcción de las rampas y escaleras anexas. En este dibujo se estudia una de estas rampas. Aunque es un simple boceto rápido, está hecho a escala, aproximada, utilizando los cuadritos del papel para controlar las proporciones. Se puede apreciar, por tanto, con cierta fidelidad, el grado de pendiente, así como su anchura, en proporción con la del lado



del cuadrado. Se especifican, incluso, algunas medidas: la de la parte del lado del cuadrado no ocupada por la rampa con 160 cm.; la de la pequeña zapata anexa con 40; y la del resto hasta la esquina con 40. Se deduce que el tramo no acotado entre la zapata y la rampa serían, por lo tanto, 80; y se sobreentiende que las medidas del otro lado, por simetría, serían las mismas. Si ambos lados suman 320 cm. quiere decir que la rampa mediría 180 cm. de anchura.

Otro detalle es que ofrece dos versiones diferentes para cada lateral de la rampa: una con el módulo de las zapatas, que también veíamos en algún dibujo anterior; y la otra sin dicho bloque, más sencilla. En cuanto a las esquinas, se mantiene en todas la idea de que queden redondeadas.



Img. 8. 55. 2002 04. Croquis del enlosado de la plataforma. Lápiz sobre papel cuadriculado. 30 x 21,5.

#### LEYENDA DEL DIBUJO:

"Entorno de la fuente.

Solería con losas de formatos normalizados: 60x40, 60x30, 30x30, 40x40 y 30x15, \*medidas especiales. Opción 2: plaza 4'70". "

grandes bloques de la base y, por eso, ya en estos bocetos se adelantan ciertas modificaciones que se verán con más detalle más adelante; por ejemplo, la presencia de cuatro grandes peldaños, anexos a los bloques centrales, en lugar de dos.

De este estudio de pavimento de la plaza, se hicieron dos versiones muy similares entre sí, y casi simultáneamente. Si esta versión, que fue iniciada antes, fue bautizada, finalmente como "opción 2", tal y como se indica en la leyenda, es en realidad porque la "opción 1" es la que se adoptó como definitiva. En breve nos referiremos a ella, y compararemos detalles entre las dos, como mejor forma de entender las diferencias. Pero antes cerremos en esta versión algunos detalles sobre los que ya no volveremos.

#### **Croquis enlosado plataforma [8.55]**

Este boceto está hecho a escala, usando la cuadrícula como referencia, a razón de 10 cm. por cada cuadrado. Esto se indica en dos escalas gráficas visibles en la parte inferior, una de 1m., dividido en dos partes de 0,5 m. y otra de 5 m., pegada al filo inferior del papel, graduada de metro en metro.

Antes de realizar este boceto, me informé en *Mármoles Nevado*, la empresa que nos estaba haciendo el presupuesto de la base de la fuente, de qué formatos estandarizados de losas tenían. De esa forma, pensé, me aseguraba del abastecimiento de material sin que los precios se dispararan demasiado. Los formatos que tenían aparecen en la leyenda del dibujo, que se transcribe literalmente al pie de la foto. Aparte de estas losas de formatos normalizados hay otras con medidas ya especiales que son las llevan un asterisco, tal y como se indica igualmente en la leyenda.

Con respecto a estas piezas especiales, algunas eran en realidad las que formaban parte del conjunto central, es decir, los peldaños que flanquean a los bloques centrales. Por cierto, que tras este contacto establecido con la empresa marmolista, ya se supo que el modelo que se estaba presupuestando, [8.25] a [8.29], iba a salir demasiado caro. Habría que modificar algunas cosas en los

Alrededor de la plataforma, en el centro de los lados del cuadrado, aparecen dos arquetas con rejillas. Estas ya habían perdido su supuesta misión de drenaje, al conducirse las aguas hacia las esquinas, a través de los canalillos, sin necesidad tampoco, de tubos subterráneos. Tan solo podrían ser útiles ya, para llevar por dentro las acometidas de agua potable, con sus correspondientes llaves, antes de llevarlas hacia el centro de la fuente. Sin embargo, ya se había comprobado en los planos oficiales, lo sencillo que sería dejar fuera de la nueva construcción las acometidas, ya hechas, haciéndolas coincidir con las zonas de tierra cercanas a las esquinas del cuadrado. Las llaves quedarían así más escondidas, ante posibles intentos de manipularlas por parte del público. Si estas rejillas no sólo no solucionaban nada, sino que podían crear un nuevo problema, lo mejor sería suprimirlas, así que ya no aparecerán en los siguientes dibujos.

También aparecen alrededor de la plataforma las piedras naturales que en principio se preveían utilizar para pavimentar los caminos de acceso a la plataforma. Recordemos que en un momento determinado se optó por utilizar para el camino ovalado los mismos adoquines previstos en el proyecto oficial, que ya se suponían presupuestados. Ahora se presupone también que se utilizarían estos mismos adoquines para las rampas, que al fin y al cabo, son ramales de los caminos.

Para las escaleras, por otra parte, se propondrían a partir de ahora los mismos tipos de losas de piedra que servirían de pavimento para la plataforma. Así que en los siguientes bocetos ya no veremos estas piedras naturales. Tampoco las que aparecen con los símbolos de los puntos cardinales “N” y “S”. Estos, en todo caso, se podrían grabar después, sobre el propio pavimento de losas, que veremos a partir del próximo dibujo.

Por lo que respecta a las esquinas, tampoco quedan resueltas en el dibujo, con respecto a la intención que yo tenía de redondearlas, ya que se ha tratado de solucionar sobre ellas dos problemas simultáneamente: por una parte, el de los desagües de los canalillos, que aparecen formando una diagonal hacia la esquina; y, por otra, el de la ubicación y anclaje de las zapatas. Se propone, al respecto, que los anclajes se redujeran a dos tornillos solamente, que serían los dos puntos negros que aparecen en las esquinas. Las zapatas así quedarían formando una especie de puente sobre los canalillos. Aquello enseguida me pareció una chapuza.

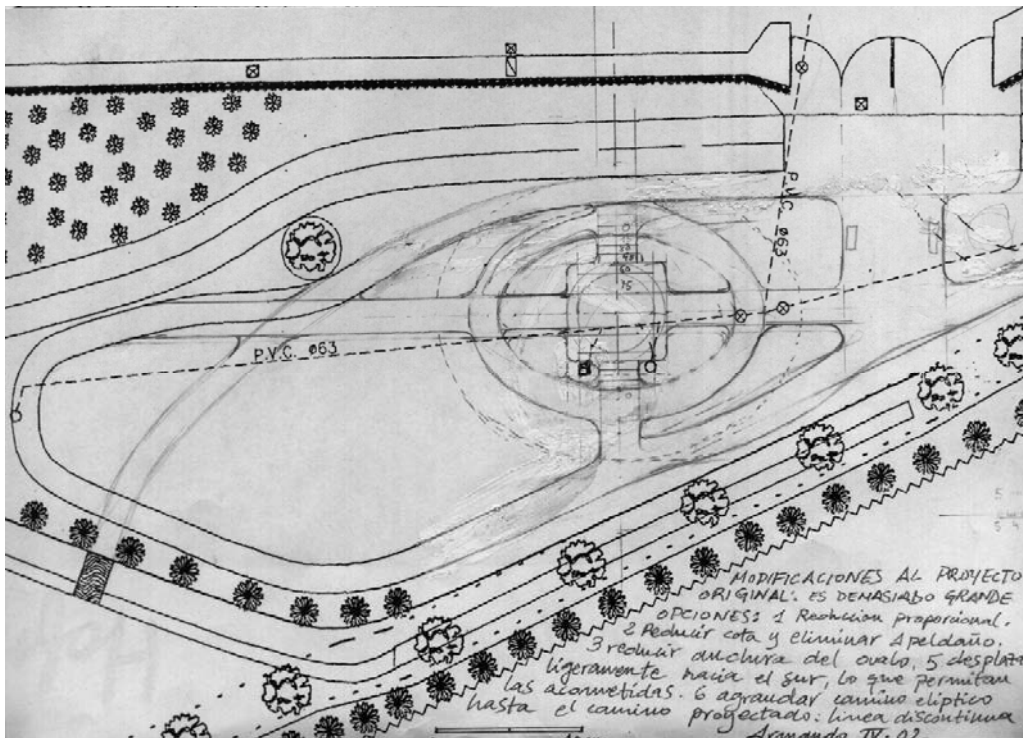
Lo que sí me pareció acertado en este dibujo, y, por tanto, se mantendrá en otros siguientes, será la idea inicial de organización del suelo en distintas zonas diferenciadas. Entre éstas se trata de establecer cierto contraste formal, sin romper la unidad de la obra. Para ello se utilizarán losas del mismo tipo y material, pero de distintos tamaños, tratando de combinarlas de una forma estéticamente atractiva. Y ya que esta distribución se mantendrá básicamente en el siguiente dibujo, se comentarán en él las distintas zonas, destacando las pequeñas diferencias cuando se produzcan.

### **TERCERA POSICIÓN DE LA GLORIETA**

#### ***Glorieta 20. Tomas de agua fuera de la plataforma [8.56]***

Este dibujo, al estar realizado sobre el plano oficial referente a las instalaciones de fontanería, muestra claramente las dos tomas de aguas previstas en el mismo. Flanquean, en esta tercera opción, a la escalera norte del conjunto, en un intento de hacerlas coincidir con unos sitios discretos, accesibles y que no estorbaran para la realización de la plataforma. La otra opción anterior tenía el inconveniente de que las arquetas coincidían justo en las rampas de acceso al conjunto, mientras que ahora

quedarían por fuera, en el suelo, ya que para estas zonas anexas a las esquinas empezaba a plantearme otras alternativas diferentes a las pozas de agua. También podrían empotrarse las arquetas en las caras verticales de la plataforma.



Img. 8. 56. 2002 04. Glorieta 20. Posición de las tomas de agua fuera de la plataforma.  
Fotocopia del plano oficial retocada a lápiz. 21 x 15.

**LEYENDA:**

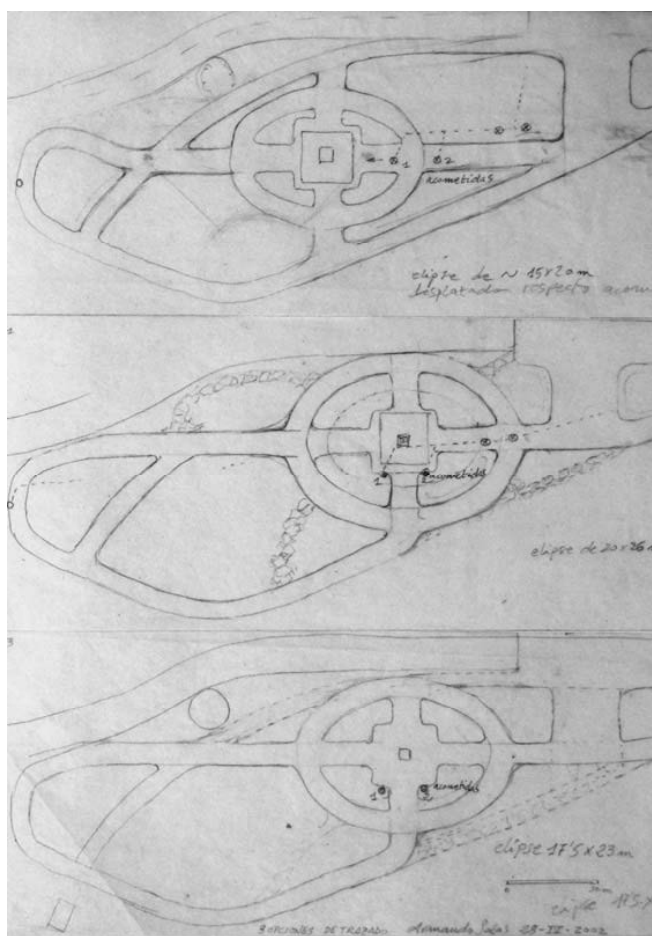
**"MODIFICACIONES AL PROYECTO ORIGINAL. ES DEMASIADO GRANDE. OPCIONES:**

- 1.- Reducción proporcional.
- 2.- Reducir cota y eliminar un peldaño.
- 3.- Reducir anchura del óvalo.
- 5.- Desplazar ligeramente hacia el sur, lo que permitan las acometidas.
- 6.- Agrandar el camino elíptico hasta el camino proyectado. Línea discontinua."

Entre las alternativas que empecé a manejar para estos cuatro espacios adyacentes a las esquinas estaban, por una parte, la posibilidad de poner simplemente jardineras de tierra con plantas. Pero también pensé en el albero, acorde con otras partes del parque, y unos bancos en ángulo recto, adosados por fuera a las esquinas. Esto es lo que se plantea en el dibujo porque, obsérvese, que las cotas en estas franjas que rodean el conjunto pone "60" mientras que en el cuadrado central pone "75". Hay, pues, un desnivel de 15 cm, que sería el respaldo, aunque podría ser mayor. La verdad es que ya se preveía que la peana iba a ser costosa, y no estaba de más, tener varias alternativas por si nos salíamos de presupuesto. Además, al proponer, como estamos viendo en los últimos bocetos, dos de los accesos con escaleras, cubiertas con solería de piedra, el coste se elevaría. En el propio dibujo se detallan, por cierto, las cotas de las escaleras, peldaño a peldaño, de 15 en 15 cm. se puede leer: "0, 15, 30, 45, 60 (y) 75".

Aparte de estos ajustes de emplazamiento del conjunto, en este dibujo se plantea en leyenda escrita, abajo a la derecha, un problema y varias opciones para resolverlo.

En concreto, el problema planteado es que el conjunto monumental es “demasiado grande” para el espacio disponible por lo que se hace necesario adoptar alguna, o algunas, de las medidas que se proponen a continuación: 1.- *reducción proporcional* del conjunto; 2.- *reducir la cota* de la plataforma, para así poder *eliminar un peldaño*, con esto se acortaría, a su vez, la longitud de las escaleras; 3.- *reducir la anchura del óvalo*, que es la dimensión más ajustada, ya que de largo sí que hay espacio de sobra en el solar; 5.- *desplazar hacia el sur*, o sea, hacia arriba, el conjunto, en la medida en que lo *permitan las acometidas*; y 6.- *agrandar el camino elíptico*, hasta que este coincida con el *camino proyectado* en el plano oficial, esto último indicado mediante *línea discontinua*. Como se puede comprobar no hay una opción 4. Esto es fruto de un simple despiste.



Img. 8. 57. 2002 04. Estudio de tres rotondas. Lápiz sobre papel de seda. 30 x 20 cm. La primera opción, consiste en la instalación de la glorieta a la izquierda de la plaza redonda prevista en el plano oficial. Las otras dos, sobre la plaza, situando las arquetas fuera de la plataforma.

### ***Estudio de tres rotondas [8.58]***

Estos tres bocetos están hechos calcando la *Glorieta 7 [8.27]* (arriba), y la 20, por dos veces (en el centro y abajo) con algunos matices, al hilo de lo que decía la leyenda de esta última. En concreto, el segundo boceto se hace eco de la propuesta (6) de *agrandar el camino elíptico* hasta hacerlo coincidir con el camino del proyecto oficial. Esto aparece con línea discontinua, a lápiz, en **[8.56]**. Por su parte en el tercer boceto, la rotonda se desplaza hacia el sur, tal y como sugería el punto (5).

Consiste este grupo de croquis en un último análisis comparativo de las dos alternativas posibles (la primera ya se desechó definitivamente) antes de decidir sobre alguna de ellas. Finalmente, la decisión recayó sobre la segunda opción, de la que se realizarán a continuación algunos bocetos más, pero como estos van a tener un carácter más definitivo, se han incluido en el próximo capítulo.





## CAPITULO 9

# GLORIETA Y FUENTE DE LOS PASEOS. PROYECTO DEFINITIVO

2002-02 a 07

*(...) ornamentos del jardín; trataré de hablar de la manera de hacerlos tan útiles y cómodos como bellos, con el fin de que las personas de toda condición y de toda disposición de espíritu que en ellos hayan placer puedan por igual encontrar algo que les sea de utilidad.*

Jhon Evelyn<sup>20</sup>



*Img. 9.0*

*2002. Maqueta de la Glorieta De los Paseos.*

---

<sup>20</sup> *Jhon Evelyn (1608-1654) en carta a Sir Thomas Brown, su colega de la Royal Society. BARIDON. M. Opus cit. Vol. III, Pág. 58.*



Tras la serie de estudios previos que acabamos de ver en los que se analizan distintas posibilidades de diseño de los diversos elementos potencialmente modificables del Parque P3 de Santa Fe, que acabará llamándose Parque Ciudad de Brieviesca, se realizan varios bocetos definitivos a distintas escalas, que veremos a continuación. Estos servirán como medio de comunicación con los distintos profesionales que intervendrán en la ejecución de cada una de las partes del proyecto: albañiles, marmolistas, fontaneros, etc. A cada uno se le facilitarán las copias oportunas de los planos específicos en función de la especialidad de cada uno de ellos.

Entre los dibujos que forman el proyecto definitivo podemos destacar los siguientes:

- *Glorieta de los Paseos, pavimento, plataforma y escaleras [9.1].*
- *Glorieta de los Paseos, camino oval y accesos [9.3] a [9.5].*
- *Glorieta de los Paseos, óvalo y zonas colindantes [9.6] a [9.10].*
- *Fuente de los Paseos, bronce y peana en planta, alzado y perfil [9.19].*
- *Fuente de los Paseos, axonometría, aspecto externo bronce y peana [9.20].*
- *Fuente de los Paseos, axonometría de los sillares principales y su interior [9.21].*
- *Glorieta de los Paseos, maqueta [9.22] a [9.27] y [9.0].*

A estos hay que sumarles todavía algunos otros bocetos que se realizaron por estas mismas fechas, finales de abril y mayo del 2002, en paralelo con los dibujos definitivos mencionados. Hay que destacar también algunos bocetos y notas que hacen referencia a los últimos retoques a la pieza de terracota, previos al envío de la pieza a la fundición. Retoques que se estuvieron realizando casi hasta el último día. Y, finalmente, la maqueta tridimensional de la rotonda que, aunque se terminó de consolidar mucho después, se inició a la vez que los dibujos.

## LA PLATAFORMA CASI DEFINITIVA

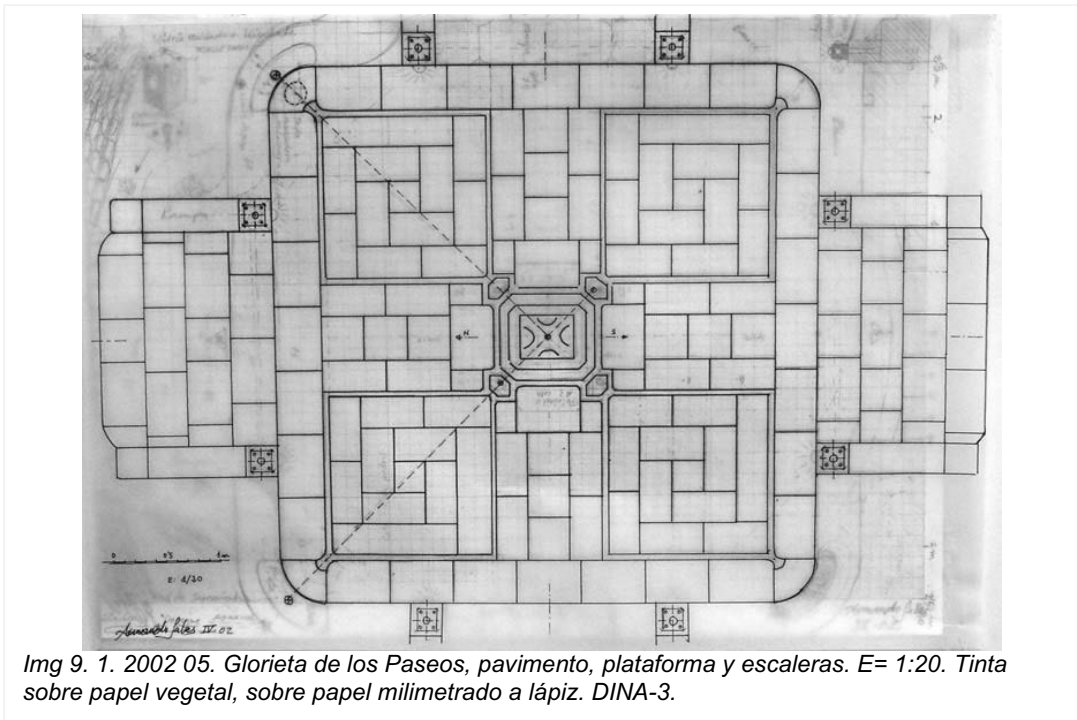
### ***Glorieta de los Paseos, pavimento de la plataforma y escaleras [9.1]***

Este dibujo se empieza a realizar a lápiz sobre un papel milimetrado tamaño A-3, sobre el que se superpone otro papel, translúcido, en el que se resaltan a tinta las líneas principales. De esta forma se pueden hacer, sin problema, fotocopias con la necesaria nitidez y claridad. El papel milimetrado tiene más detalles que quedan en segundo plano y, además, aporta un toque de color. Y ya que ambas capas se complementan, los dos originales se conservan así, superpuestos, de forma permanente. El diseño es *casi* definitivo, ya que se realizaron varias modificaciones sobre la marcha, a las que nos iremos refiriendo específicamente a lo largo del comentario.

Al igual que para las piedras grandes y por los mismos motivos, para la solería de la plaza se acordó utilizar roca de Sierra Elvira. La idea fundamental que rige la organización de las losas consiste en establecer, dentro de la homogeneidad del material, una serie de zonas diferenciadas entre sí, mediante las distintas formas de ordenar las piezas en cada una de ellas. En principio podemos distinguir las siguientes zonas, de las que nos ocuparemos una a una: *la zona central*, ocupada por la propia fuente; *los caminos de acceso*, que forman una cruz en torno al centro; los cuadrados de *las cuatro esquinas*, delimitados por los canalillos de desagüe; *la zona perimetral*, que rodea todas las anteriores; y, finalmente, *las escaleras y rampas anexas*.

### La zona central de la plaza [9.1]

Es la que está ocupada por la propia fuente, compuesta por la pieza de bronce y los grandes bloques de piedra que forman su base. Estos elementos descansan sobre una zona de cota más baja que el resto del pavimento, unos cinco centímetros, a la altura del fondo de los canalillos de desagüe. En esta misma zona hundida hay cuatro pequeñas piezas hexagonales que emergen en las cuatro esquinas como pequeñas islas. Dos de ellas albergarían, en principio, los dos pedales-llaves de paso que darían agua al surtidor. Véase la línea discontinua que viene, en diagonal, de la esquina inferior izquierda (que sería la esquina noroeste) hasta el centro, pasando por los dos pedales. Representa una de las tuberías que, proveniente de una de las acometidas, se bifurcaría primero en dos para dirigirse a los pedales, y después se volvería a unir antes de llegar al surtidor. De esta forma, accionando cualquiera de



los dos pedales, saldría agua. La línea que va de uno a otro pedal sería, por tanto, doble. Desde la otra esquina, al noreste, en la que estaría la otra acometida, también viene una línea discontinua hacia el centro. Esta representa la tubería de agua que iría directamente al surtidor. Estos elementos centrales, como elementos fundamentales del conjunto, serán objeto de revisión específica más adelante, tras la recepción del presupuesto que estaba siendo tramitado por la empresa marmolista. Las piezas hexagonales, por ejemplo, desaparecerán, integrándose los pedales directamente en uno de los bloques centrales. Este es uno de los motivos por los que se especifica en el título del párrafo que este diseño es “casi” definitivo.

### Los recibidores [9.1]

No he encontrado mejor término para denominar a las cuatro zonas anexas a la fuente que forman entre sí una cruz, que *los recibidores*, ya que funcionan como las terminaciones de los caminos exteriores que *reciben* al visitante tras ascender éste por las escaleras o rampas. Una vez dentro de los límites de la plaza, el camino, que queda ahora flanqueado por dos canalillos, se estrecha, pasando de 180 cm. a 110,

antes de culminar en los cuatro peldaños-pedestales que custodian la fuente. Estas piezas últimas, más elevadas que el resto del pavimento, avanzan todo lo posible hacia el centro, sin llegar a tocarlo, ya que deben servir para que el usuario aupado en ellos llegue al surtidor con la boca. Tendrían dos alturas diferentes, una para cada pareja de ellos, con objeto de adaptarse a las dos estaturas medias de los adultos y de los niños. En los flancos de cada peldaño-pedestal, dos pequeñas losas anexas al mismo quedan alineadas con éste por la parte de atrás. Por delante, por el contrario, dejan unas zonas vacías, que son las que ocupan las piezas hexagonales. Todas estas piedras cercanas al centro, a las que hasta ahora nos hemos referido, tendrían medidas especiales, al igual que las de las cuatro esquinas -en el boceto anterior son las que aparecen marcadas con asteriscos- mientras que las que cubren el resto de la plaza tendrían medidas estándar.

A partir de cada uno de los peldaños-pedestales referidos, hacia fuera, se alinean sobre los ejes de simetría de la placeta, tres losas cuadradas, de 40x40. Estas quedan flanqueadas por dos parejas de piezas rectangulares, de 30x60, que suman de largo lo mismo que las tres anteriores, 120 cm. De ancho, la suma de la hilera central, de 40, con las dos laterales, de 30, que serían 110, es igual a la suma del peldaño-pedestal con las dos pequeñas piezas laterales que lo acompañan, de cuyas medidas específicas hablaremos más adelante.

### **Hilera perimetral de losas [9.1]**

Si las hileras de losas de las zonas que hemos denominado recibidores se alineaban en paralelo con los ejes de la plaza, es decir, con las direcciones radiales de los caminos; la hilera que recorre el perímetro cuadrado de la misma es, por el contrario, en cada lado, perpendicular a dichos ejes. Secciona, por tanto, a cada camino, marcando la frontera entre *el interior* y *el exterior* de la plataforma. Estas losas rectangulares, de 40x60, están dispuestas de forma que se mantiene la simetría en cada uno de los laterales del cuadrado: hay una losa en el centro, sobre el eje de simetría; tres más, alineadas a cada lado de ésta; y, después, las esquinas, que ahora sí aparecen redondeadas. Estas esquinas son en realidad losas de 40x40 modificadas, redondeándolas por parte exterior, así como por la parte interna, tal y como se pueden ver en el dibujo.

Sobre estas losas que conforman el perímetro hay que destacar la diferencia entre este boceto y el anterior **[8.56]**. Si en éste las losas son todas iguales, de 40x60, y forman junto a las esquinas un cuadrado de 5 m.; en aquel se proponía un cuadrado de 4,7 metros, que estaría compuesto por un perímetro de losas de 30x60 cm., con excepción de la central, que aparece con asterisco, que mediría 30x50.

Aparte de esta diferencia hay que destacar otro detalle. En este dibujo se ha evitado que los canalillos de agua atravesaran las zonas de paso hacia el centro de la plaza. Así que el canalillo que discurre en paralelo a las losas que componen el perímetro, desaparece en estas áreas. Un paseante que accediera desde el exterior hacia el centro de la plaza no tendría que flanquear, por tanto, canal alguno. En el dibujo anterior, sin embargo, si hay un canal que atraviesa estas zonas, aunque, obsérvese, que no está sombreado en este tramo como sí lo está en el resto del recorrido. Esto se debe a la intención de eliminar este tramo de canal, ya desde que estaba haciendo aquel dibujo. Al final veremos cómo aparece de nuevo este tramo, quedando integrado en la obra final. (Ver imagen de la maqueta **[9.2]**).

### Los cuadrados intermedios

Completamente delimitados por los canalillos de desagüe, están situados entre el centro de la plaza y las esquinas de la misma; y entre cada dos aspas de la cruz central. Tienen las losas dispuestas de forma que simulan el movimiento en espiral de un remolino, lo que contrasta con el alineamiento radial de los accesos, por una parte, y con el ceñido recogimiento de la zona perimetral, por otra.

La distribución de los elementos en cada zona se organiza a partir de una losa central, cuadrada, de las pequeñas de 30x30 cm. Otras cuatro piezas rectangulares, de 30x60, adosadas a ésta, ocupan las posiciones resultantes de realizar cuatro giros sucesivos de 90°, en torno al centro del primer cuadrado (giros en el estricto sentido geométrico del término) formando un segundo cuadrado más grande, concéntrico, con el primero. Y una tercera capa más externa, compuesta por otras ocho piezas, también rectangulares como las anteriores, en la que cada par de ellas ocupan, de nuevo, posiciones congruentes con la realización de cuatro giros sucesivos de 90°, en torno al mismo centro.



Img 9. 2

2002 05. Maqueta de la glorieta, detalle de la plataforma. Vista cenital.

Entre unas y otras de estas zonas cuadradas se ha respetado la simetría respecto a los dos ejes principales del conjunto. De esta forma, los aparentes giros cambian de sentido entre las distintas zonas, siendo alternos entre zonas adyacentes y coincidentes, entre zonas opuestas en diagonal.

### Distribución de losas en las escaleras

Finalmente, nos referiremos a las zonas anexas a la placeta, que son las dos rampas, al este y oeste, y las dos escaleras, al norte y sur, de la misma. Todas adoptan la misma anchura homogénea de los caminos del plano oficial para facilitar la integración del proyecto de la glorieta en el plan general del parque.

Si en el caso de las rampas se omite todo detalle de material, dándose por supuesto que se pavimentarían hasta el mismo filo de la plaza con adoquines iguales a los del proyecto oficial; en el caso de las escaleras, si que se

detalla la distribución de las distintas losas sobre el pavimento. Básicamente se aplican en esta tarea similares criterios a los usados para el suelo de la placeta: incluir el máximo número de piezas normalizadas, frente a pocas piezas especiales; respetar las leyes de la simetría con respecto a los dos ejes principales del conjunto; y procurar cierta alternancia de formas para evitar la monotonía. Esto lo veremos mejor analizando la distribución de piezas peldaño a peldaño. Ver imagen [9.1].

El primer escalón, bajando, de la escalera sur, a la derecha del dibujo, se organiza a partir de una losa central cuadrada, de 40 x 40. A ésta la flanquean otras dos piezas rectangulares de 40 x 60, y completando el espacio que queda hasta los bordes, se incluyen dos pequeñas piezas rectangulares de 20 x 40, que aunque son medidas especiales, se pueden hacer fácilmente cortando una de 40 x 40 por la mitad. En total sería un peldaño rectangular de 40 x 200 cm. Exacta distribución tendría el tercer peldaño de esta misma escalera, así como el segundo y cuarto de la



otra. Este último con un pequeño retoque en las piezas de los extremos, consistente en un corte en chafalán para eliminar una esquina.

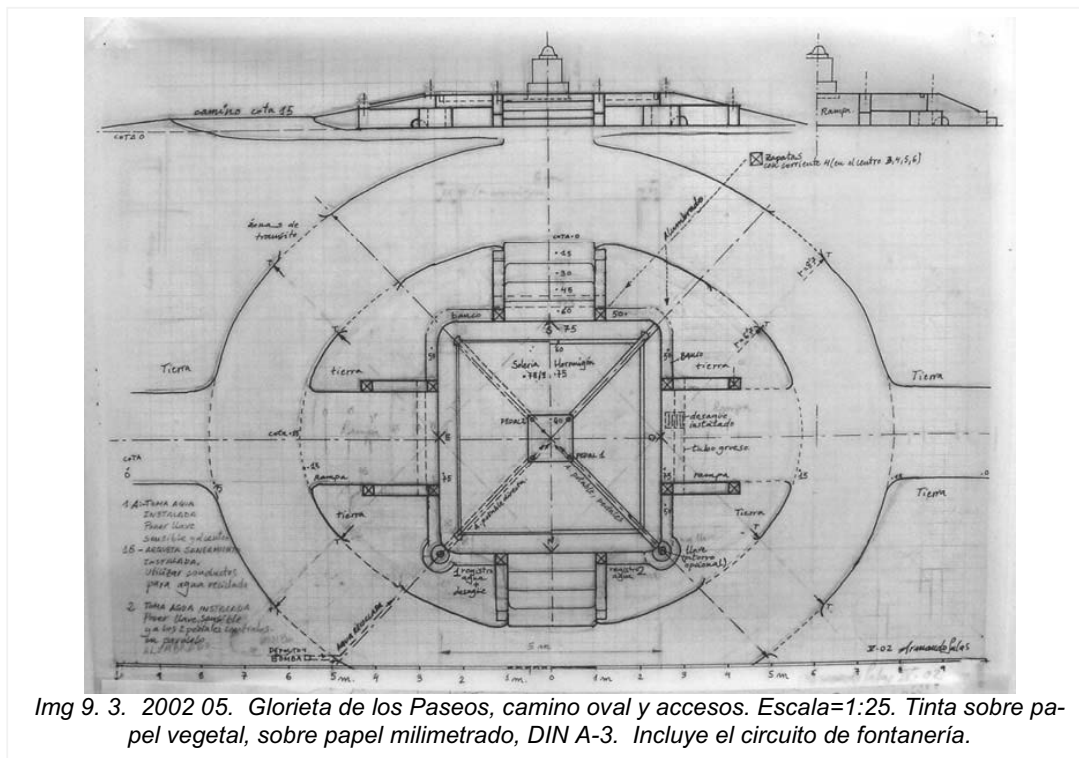
Frente a esta disposición, volviendo a la escalera sur, el segundo peldaño se organiza a partir de una losa central que ahora es rectangular, de 60x40. Queda ésta flanqueada por dos piezas cuadradas de 40x40 y, a continuación, por otras dos más pequeñas, de 30x40. Estas últimas son de medidas especiales, pero obtenidas a partir de cortes sobre piezas corrientes, de 40x40, de las que sobrarían dos retales de 10x40. No se repite esta distribución en ningún otro peldaño de esta escalera, aunque sí en el tercer peldaño de la otra.

El cuarto peldaño, siguiendo con la escalera sur, adopta una combinación que no se repite en ningún otro peldaño: ni de ésta, ni de la otra escalera. Consiste en tres piezas rectangulares, de 60x40 que completan la anchura, hasta 200 con los dos retales sobrantes del peldaño anterior, de 10x40, retocados con un corte en chafalán en una de sus esquinas.

Solo queda describir el primer peldaño de la escalera norte, izquierda, que es el único en el que el centro no está ocupado por una pieza, sino por la junta entre dos. Estas son rectangulares, de 60x40, y están flanqueadas por otras dos cuadradas de 40x40, que completan toda la anchura sin necesidad de más piezas complementarias.

En resumen, se han utilizado piezas normalizadas de 60x40 y de 40x40, salvo algunas piezas especiales obtenidas a partir de piezas de estas medidas.

## DISEÑO CASI DEFINITIVO DE LA GLORIETA O ROTONDA



Img 9. 3. 2002 05. Glorieta de los Paseos, camino oval y accesos. Escala=1:25. Tinta sobre papel vegetal, sobre papel milimetrado, DIN A-3. Incluye el circuito de fontanería.

### **Glorieta de los Paseos, camino oval y accesos [9.3] a [9.5]**

Este es el segundo dibujo que forma parte del proyecto final de posibles intervenciones en el parque público que nos ocupa. Está realizado también en dos capas: la primera sobre papel milimetrado, a lápiz y con algunos toques de color; y la segunda, sobre un papel translucido, en el que se han resaltado a tinta los trazados principales. Al mantener como original ambos papeles superpuestos, el primero aporta un toque de color y textura y el segundo la necesaria concisión y claridad que permitirá sacar copias nítidas sin problemas. El dibujo es una síntesis de los estudios llevados a cabo sobre los distintos elementos que componen la glorieta: *camino periférico, plataforma cuadrada, accesos* y parte de los *alrededores más inmediatos*.

En la parte inferior del papel se puede distinguir la escala gráfica graduada en metros, partiendo del centro, donde está el cero, hacia ambos lados, abarcando en total una longitud de unos 20 metros. Esta se corresponde con la escala numérica de 1:25.

### **Zona central a partir de las tomas de agua**

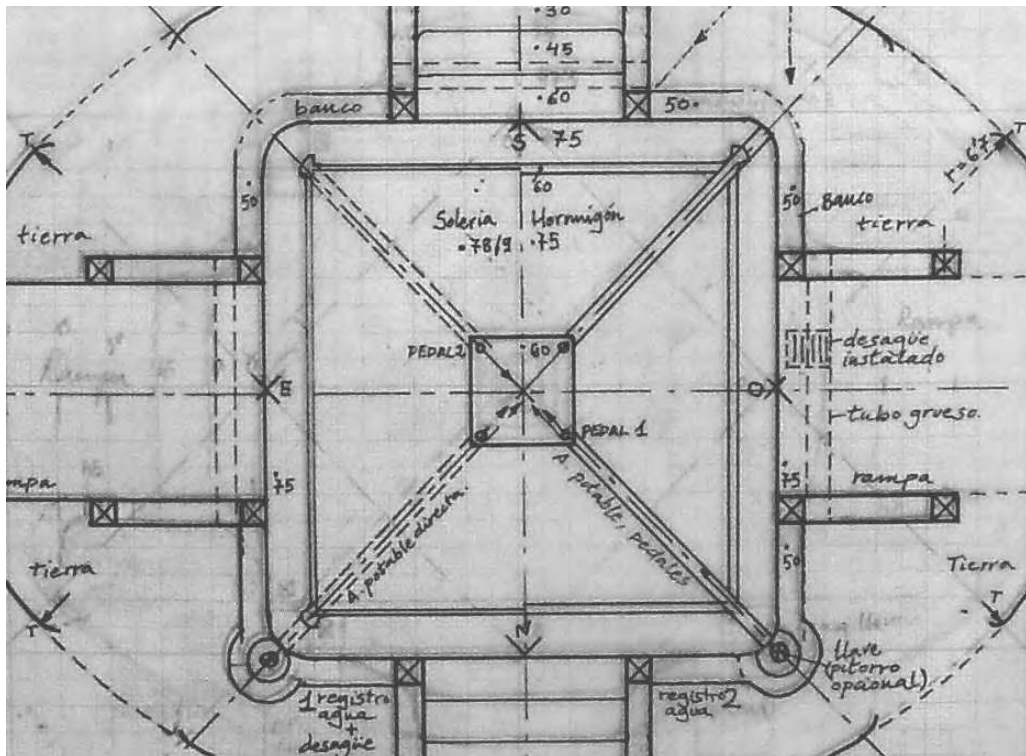
Como punto de partida del dibujo podemos considerar la situación de las dos acometidas de agua que van a marcar la situación de la plaza en el terreno. Estas van a quedar, finalmente, situadas a ambos lados de la escalera norte, que es la de abajo. (Ver detalle ampliado [9.4]). En la de la izquierda se pueden leer unas notas escritas a mano: “1- Registro de agua y desagüe”. Esta nota se complementa con la leyenda que hay más a la izquierda de la hoja [9.3] en la que pone: “1A- Toma de agua instalada, poner llave sensible y al centro” y “1B- Arqueta de saneamiento instalada, usar conductos para agua reciclada”. Es decir, que desde el punto de “registro de agua 1”, ya pre-instalado, la tubería se dirige directamente al centro de la fuente para conectarla al surtidor, previo paso por una “llave sensible” capaz de controlar con precisión el caudal de agua. También en la línea que va hacia el centro, siguiendo la diagonal del cuadrado puede leerse: “A. potable directa”. Además, se sugiere aprovechar el conducto de saneamiento, que parte de este punto hacia el exterior, para canalizar el agua saliente hacia un lugar en el que se pueda instalar, en un futuro, el mecanismo de reciclado. Siguiendo sobre la diagonal hacia fuera se puede leer: “agua reciclada, depósito y bomba”.

A la derecha, junto al “registro de agua 2”, puede leerse “llave (pitorro opcional)” que indica la presencia de una segunda llave de paso, a la vez que sugiere la posibilidad de instalar un pequeño surtidor de agua potable que surja de la esquina (una nueva ocurrencia).<sup>21</sup>

Desde el “registro de agua 2”, tras la “llave” indicada, la tubería se envía hacia el centro del cuadrado, por la otra diagonal del mismo. En esta ocasión la tubería no lleva el *agua potable directa* al surtidor sino que va hacia los dos pedales (“pedal 1” y “pedal 2”) ambos situados sobre la diagonal. La conexión con estos sería *en paralelo*. Esto quiere decir que cada uno por sí solo podría hacer circular el agua. Lo contrario, que sería la conexión *en serie*, requeriría el accionamiento simultáneo de los dos pedales para hacer salir el agua.

---

<sup>21</sup> Esta idea de instalar otra nueva pequeña pileta en un rincón ya la recogía el dibujo [9.1]. En la esquina inferior derecha de la plaza se puede distinguir, dibujada a lápiz en la capa inferior del papel milimetrado, sin pasar a tinta en la capa superior, una planta de dicha pileta. Lo mismo ocurre en la esquina de la izquierda. Pero viene mejor ilustrada en el dibujo [9.6] en la parte superior del papel, en la que puede verse una pileta que hace esquina, con surtidores de agua que vierten en ella. Ver detalle ampliado [9.10].



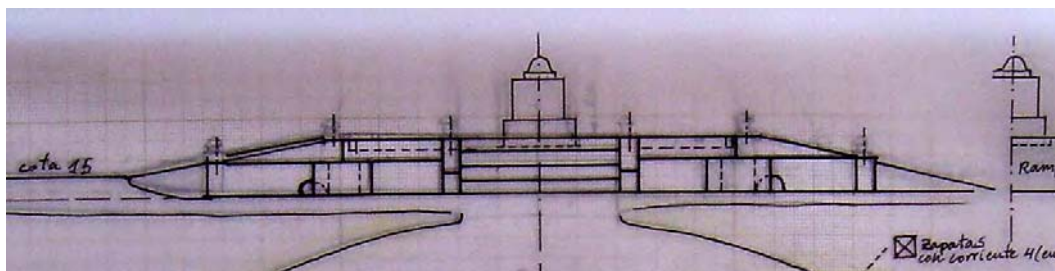
Img 9. 4 . 2002 05. Glorieta definitiva Detalle del centro de [9.3].

En la zona central del dibujo se pueden distinguir también anotaciones referidas a las cotas en distintos puntos, como por ejemplo: la altura que debería tener la plataforma de "hormigón", a "75" (cm.); o, una vez puesta la "solería", a "78" o "79" (cm.). En realidad, después, la diferencia de cotas va a ser mayor, teniendo en cuenta que el grosor de las losas será de 5 cm., más la capa de mortero. También se pueden ver referencias de cotas, de "60", en el fondo de los canalillos y en el cuadrado central. En los peldaños van descendiendo de 15 en 15 (cm.): "75", "60", "45", "30", "15" y "0".

Alrededor de la plaza se pueden ver también una serie de "bancos" con una cota indicada de "50", óptima para sentarse, anexos a las paredes de la plataforma, contiguas a las esquinas. De estos, los que ocupan las esquinas de la parte superior del dibujo, pueden ser dos bancos corridos en ángulo recto, rodeando las propias esquinas; o bien cuatro bancos rectos independientes. Por eso aparecen con líneas discontinuas las zonas curvas. Los que aparecen en la zona inferior, por su parte, se supone que quedan interrumpidos en el centro por los propios registros de agua, además de la pequeña pileta dibujada en la esquina de la derecha, que quedaría como un pequeño lavabo. Después, como veremos, en una obligada simplificación del proyecto, estos elementos desaparecerán, como también desaparecerán los "tubos gruesos" que se indican bajo las rampas, con línea discontinua, o el "desagüe instalado" que se muestra en la rampa de la derecha. En cuanto a las zapatas, de las doce que pueden verse, marcadas con una X, no se instalará ninguna.

Un detalle que también queda reflejado en el dibujo es el intento de suavizar la pendiente de la rampa. Esto se podría hacer elevando el camino por las zonas cercanas a la propia placeta, que en la práctica equivaldría a iniciar la pendiente antes de lle-

gar a la rampa propiamente dicha. Obsérvese en el camino de la izquierda tanto en la planta como en el alzado, (ver la ampliación [9.5] cómo aparece la indicación “cota 15”.



Img 9. 5. Glorieta definitiva. Detalle ampliado de la parte superior de [9.3].

### Preinstalación eléctrica [9.3]

También se prevé en el dibujo la preinstalación eléctrica para una posterior instalación de luminarias. En la zona superior derecha del papel, justo debajo de los alzados (que es la zona en la que había prevista una farola en el proyecto oficial del parque) hay una indicación que señala: “X= zapatas, con corriente eléctrica, 4 (3, 4, 5 y 6, en el centro)”. Esto significa que había que llevar desde la farola prevista en el proyecto hasta cuatro de los doce puntos marcados con una X, unos tubos corrugados de los que después sirven para embutir los cables. Los cuatro puntos seleccionados, que no se indican, aunque sí se especifica que son los del *centro*, serán, finalmente, los que quedan a los lados de las escaleras. En vez de las zapatas, lo que si se quedaran en estos puntos serán los huecos en las caras internas de las barandas para empotrar después en ellos unas pequeñas lámparas. Huecos en los que terminarán los tubos provenientes del registro de la farola, por los que se podrán embutir después los cables.

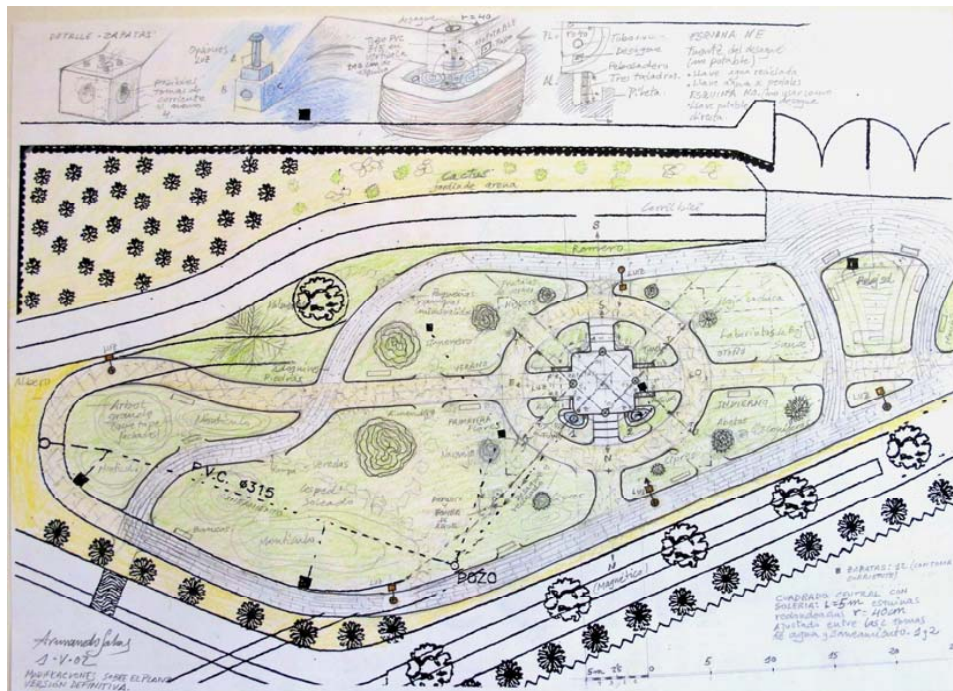
Todavía, en la zona central, podemos ver el diseño de las ocho barandas de las rampas y escaleras, que deberían quedar cubiertas por losas de la misma roca de Sierra Elvira que hemos descrito para las escaleras y plataforma. También en el alzado se pueden observar con detalle estos elementos. Pero tampoco quedarán así, al final, dichas barandas, como veremos en el próximo capítulo.

### Óvalo principal y entradas a terrenos contiguos [9.4]

En los centros de cada lado del cuadrado de la plataforma será, finalmente, donde se sitúen los centros de los arcos del óvalo. Son fácilmente distinguibles en el dibujo, [9.4] ya que están asociados a las iniciales de los cuatro puntos cardinales, “N”, “S”, “E”, “O”. Forman entre sí un cuadrado, situándose los puntos de tangencia en las prolongaciones de los lados del mismo. También estos cuatro puntos de enlace son fácilmente localizables en el dibujo, ya que están marcados con unas pequeñas flechas y con varias letras “T” (de tangencia). Puede verse cómo a partir de estos puntos de tangencia, la línea de contorno del óvalo se convierte en discontinua, hasta los puntos de corte con las prolongaciones de las diagonales del cuadrado de la plataforma. Esto ocurre tanto en el borde interno del camino ovalado como en el externo [9.3].

Se intenta dar a entender que el bordillo que pudiera tener el camino quedaría interrumpido en estos tramos de líneas discontinuas, dejando vanos a modo de *en-*

*tradas*. Se accedería por ellas a las zonas adyacentes y al camino ovalado, tanto por dentro como por fuera de éste. Hacia el interior se accedería a las áreas de “tierra” contiguas a las esquinas de la plaza, en las que situábamos antes los bancos de esquina; y hacia el exterior, a las zonas verdes, también de “tierra”, tal y como se indica en el dibujo, que rodean a la glorieta. En una de estas zonas, arriba a la izquierda, se especifica incluso que el acceso da paso a “zonas de tránsito”. (Ver también la imagen [9.6]).



Img 9. 6 . 2002 05 01. Glorieta de los Paseos, óvalo y zonas colindantes con plantas. E=27:500. Lápices de colores sobre fotocopia del plano oficial. 41 x 30.

## GLORIETA DEFINITIVA

### **Glorieta de los Paseos, óvalo y zonas colindantes con plantas. [9.6] a [9.10]**

En este otro dibujo panorámico se ve más clara todavía la finalidad de estas *entradas* que se abren desde el perímetro ovalado. Gráficamente aparecen como otra serie de caminos de tierra (más bien veredas o senderos) radiales y secundarios, que complementan a los principales que estarían pavimentados. Lo que se pretende, en la práctica, es que en el supuesto de que los caminos se remataran con elementos de mobiliario urbano como bancos, por ejemplo, se evitara que dichos elementos se interpusieran delante de estas *entradas*, procurando ponerlos en los demás tramos cerrados del camino oval, o ya dentro de las zonas de tierra. Al mismo tiempo, en consonancia con esa idea, se sugiere que los futuros trabajos de jardinería en las zonas de tierra partirían de la prudencia de respetar esas “zonas de tránsito”, evitando alojar plantas en medio de esos supuestos *senderos*. Por el contrario, se invita a los jardineros a crear en estos espacios rincones acogedores, íntimos y pintorescos, accesibles desde esas *entradas*; y a usar ellos mismos para sus labores, estos

senderos, consolidándolos con sus propias pisadas o, incluso, con elementos añadidos como piedras naturales, imitando los propias veredas en la naturaleza.

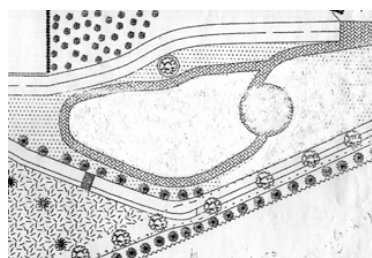
Pero esas *puertas a la naturaleza* no solo se abren desde el camino ovalado que rodea a la glorieta, también desde diversos puntos del resto de caminos que se extienden por toda el área intervenida: desde el ramal que sale de la plaza, hacia la derecha, desde el que se dirige hacia la izquierda; desde el que pasa por la zona superior izquierda del papel; desde el que se dirige al puentecillo de la acequia, a la izquierda, abajo; desde el que pasa por la zona inferior derecha, etc.

La mayoría de estos caminos, por cierto, han sido modificados con respecto al proyecto oficial, ya que al situar la glorieta en el centro de plaza redonda que en principio estaba prevista, algunos ramales no tenían sentido. Ver la Img. [9.7]. Aún pueden verse en el dibujo, volviendo a [9.6] restos del antiguo trazado, como el tramo que queda por la parte superior izquierda, junto a un árbol que se ha respetado en todo momento, o el trazo que queda en la curva de la parte inferior. Estos restos del trazado original se dejaron intencionalmente con objeto de que fuera más sencillo situarse en el espacio, con respecto al primer proyecto oficial. Esto, en relación, especialmente, a los técnicos y operarios de la empresa constructora, ya que el punto de referencia principal para ellos era el plano oficial.

Con estas islas naturales a las que se pretende dar entrada, convergen dos conceptos diferentes de jardín. Por una parte, el de carácter geométrico, y por la otra, el de carácter más orgánico y naturalista.<sup>22</sup> El primer modelo estaría representado por todo el trazado geométrico de la rotonda y la plaza, mientras que el segundo estaría latente dentro de esas *islas de naturaleza* que rodean el conjunto. Yo, en lo que estaba en mis manos, en vez de sugerir aislar este mundo mediante setos y bordillos, propongo dar cierto acceso al visitante, para que éste no solo se limite a rodear estos espacios naturales, sino que tenga la opción de *pisar la tierra*, en un sentido bucólico de la expresión, pero también en sentido literal.

Recordemos, por otra parte, ahora, aquellos trabajos de módulos cerámicos que titulábamos "*El Jardín Romántico*". Aunque ya para mí era suficientemente comprometido el hecho de estar metido en un proyecto casi de urbanismo, sin ser arquitecto, no podía evitar la tentación de ir más allá en el proyecto, siempre en la medida de mis posibilidades, encontrando en la jardinería un camino asequible y atractivo, aún por explorar. Así que, de alguna manera, estas puertas son también un símbolo de apertura personal a un nuevo campo de conocimiento, *el del paisajismo*.

Llegado a este punto no olvidemos que el tema fundamental de la obra era el *tiempo* y con éste su relación con las estaciones climáticas y éstas, a su vez, con las plantas. Lejos queda ahora la idea de realizar cuatro murales alegóricos de las estaciones en los que las imágenes de plantas tendrían



Img 9. 7. Detalle del plano original del parque.

<sup>22</sup> A raíz de estos trabajos y de mi posterior mudanza a una casa con un pequeño jardín, me aficioné al tema de la jardinería y el paisajismo. Esto dio lugar a diversas lecturas, desde los manuales básicos de divulgación hasta otros como los de Michael Baridon, en los que explica con todo detalle la evolución de los distintos modelos de jardín a lo largo de la historia. BARIDON, Michael, *Los jardines, paisajistas jardineros poetas*. Ed. Abada, Madrid 2004, 1ª ed. Paris, 1998.



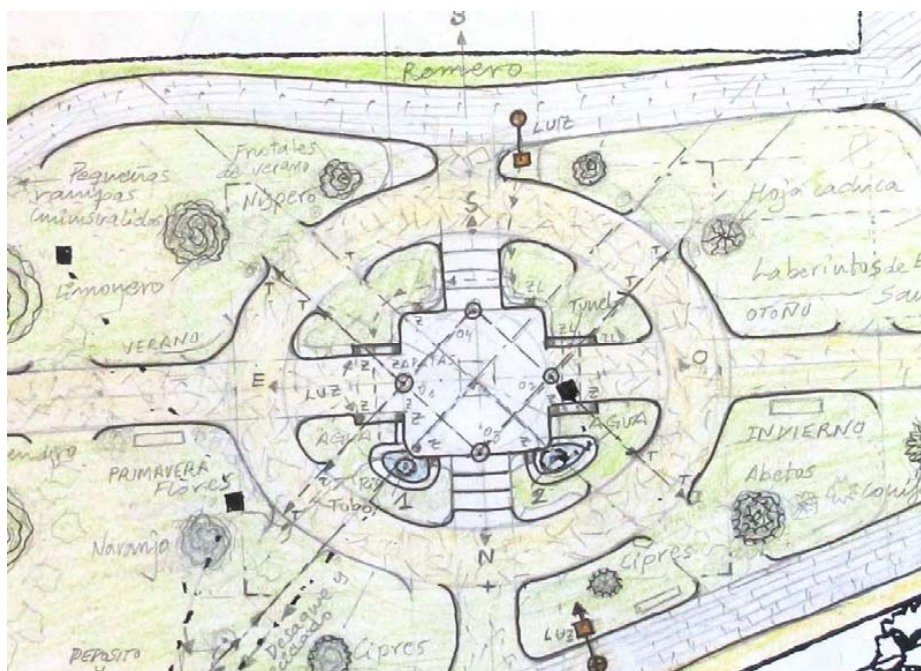
cierto protagonismo. Ahora, sin embargo, nos encontramos de nuevo con el mundo de las plantas, pero con plantas de verdad.

Pese a que mis conocimientos sobre los secretos del noble arte de la jardinería eran muy escasos, sí que tenía cierta experiencia visual al respecto. Desde mis visitas infantiles a la Alhambra de Granada, con sus patios y albercas, o a los jardines románticos del *Campo de los Mártires*, con su lago, su cueva, y su bosque; pasando por otros viajes realizados a lo largo de mi vida a Italia o Francia, por ejemplo; hasta otros desplazamientos más recientes, a Canadá o Estados Unidos, en los que pude visitar, incluso, jardines orientales, como el de Vancouver o Montreal, a falta de conocer los de China o Japón, entre otros. En mi agenda de turista siempre hubo un hueco para visitar los jardines del lugar. De ello hablaremos en el capítulo 15.

En este contexto, cuando estaba trabajando en estos planos, tuve intuitivamente el impulso de establecer ciertos criterios en cuanto a la disposición de las plantas, Criterios puramente estéticos (a falta de conocimientos botánicos) y simbólicos, con relación a las estaciones del año y a los puntos cardinales, en la línea de los primeros bocetos del proyecto que veíamos en el primer capítulo. Estos impulsos se materializaron, finalmente, en unas discretas anotaciones en este dibujo [9.6] y algún otro, y en algunas sugerencias verbales que más tarde hice al jardinero del parque.

### Sugerencias sobre plantas [9.6] [9.7]

En el plano se pueden ver diversas notas referidas a los elementos vegetales abocetados, así como a otros conceptos y elementos de diversa índole. Sobre los cuatro caminos en cruz que parten de la plaza, se pueden distinguir claramente las letras "N", "S", "E" y "O" que hacen referencia, como ya hemos comentado en varias ocasiones, a los puntos cardinales. Estos, que coinciden aproximadamente con la orientación del sol, han sido asociados a las cuatro estaciones del año; y éstas, a su vez, a determinadas especies de plantas.



Img 9. 8. Detalle de [9.6] zona de la glorieta.

Si empezamos un recorrido visual por la isla-jardinera que queda al sureste, arriba y a la izquierda de la plaza, veremos la referencia al “verano”. Este se extendería por toda la zona sur del área representada, en la que podemos ir leyendo las siguientes anotaciones en el sentido de las agujas del reloj: “limonero”, “pequeñas rampas para minusválidos”, “frutales de verano”, “níspero”, “romero” y algo más arriba, al otro lado del “carril bici”, “cactus” y “jardín de arena”. Las plantas que se ven a la izquierda del “jardín de arena” eran palmitos, que estaban ya previstos en el plano oficial, muy apropiados, casualmente, para esta zona sureña y veraniega.

En la zona sur-oeste, siguiendo hacia la derecha, encontramos la isleta dedicada al final del verano y al “otoño”, en la que se anuncian plantas de “hoja caduca” y “laberintos de boj”

Si continuamos hasta la siguiente isleta del noroeste, más pequeña, a la derecha y hacia abajo, encontraremos en “invierno” con “coníferas”, “abetos” y “cipreses”.

Finalmente, en la isleta noreste, que es la más grande, abajo a la izquierda, encontraremos otro “ciprés”, como anunciando el final del invierno, así como la “primavera” con “flores”, un “naranja”, un “almendro”, una zona de “césped soleado” atravesado por una “vereda” de piedras naturales, y otra “rampa” que da acceso al camino que se dirige hacia el oeste. Sin salir todavía de esta isleta, algo más a la izquierda, vemos anotaciones que indican dos “montículos”, expresados con curvas de nivel, así como una indicación del plano oficial referida a un “tubo de pvc-315”, del que se aclara, a mano, que es de “saneamiento” [9.6]. También, antes de dejar esta área, hay que destacar las notas referidas al sistema de “desagüe y reciclado de agua” con su correspondiente “depósito y bomba de agua”, o el “pozo”, junto al camino.

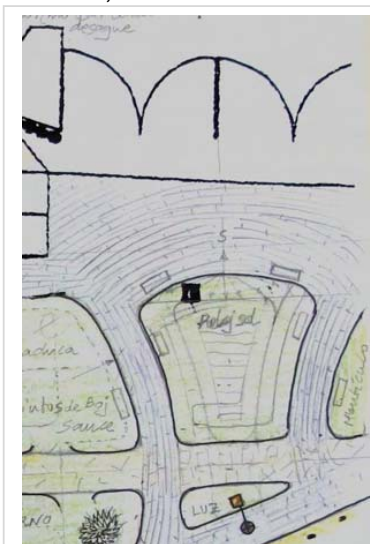
Más hacia el oeste, en la siguiente jardinera, que ya no es contigua con la glorieta, a la izquierda del papel, podemos ver referencias a otros dos “montículos”, así como a la conveniencia de poner un “árbol frondoso que tape las fachadas” (de las de las casas que se ven arriba, al sur). En esta misma zona, sobre la curva del camino, podemos ver la fuentecilla, prevista en el proyecto oficial, de la que ya hemos hablado, así como la zona de “albero” al otro lado del camino. Por último, cerrando

el recorrido, algo más arriba, veremos una “palmera”, en la isleta que queda frente a la zona de palmitos.

### Las modificaciones al plano oficial se extienden hasta la puerta.

Hasta la fecha había estudiado reiteradas veces toda el área comprendida entre la posición de la plaza redonda prevista inicialmente y el extremo este del parque, a la izquierda del papel; pero apenas le había prestado atención a la zona al oeste de la misma, que quedaba justo frente a la entrada del parque, a la derecha del papel.

Al concretar el diseño final de la glorieta y situarlo en su emplazamiento definitivo, me vi en la situación de resolver la transición entre la zona diseñada por mí, y el resto del parque; y habría que hacerlo supuestamente tanto hacia el este como hacia el oeste. Si para el este había realizado tantos bocetos como los que hemos visto, para el otro



Img 9. 9. Detalle de [9.6] isleta de la puerta.

lado no hay nada hasta el momento, así que se puede decir que se hizo prácticamente a la primera, sin modificaciones posteriores; y, además, se realizó después con bastante fidelidad.

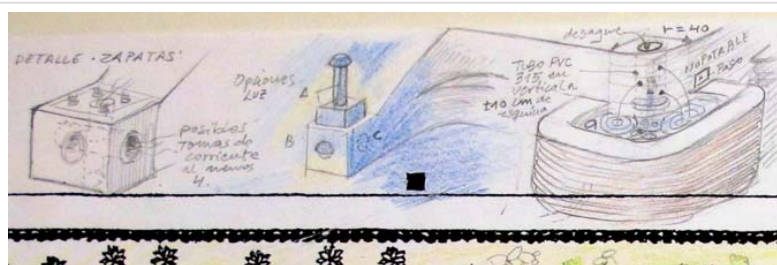
Si observamos ahora la zona de la entrada al recinto [9.8] podemos ver una nueva isleta, en la que puede leerse “*reloj de sol*”. Es de forma simétrica con respecto a un eje norte-sur, que corta perpendicularmente y por el centro, a la puerta de entrada. La parte delantera, curvilínea y convexa, recibe al visitante impidiéndole seguir de frente y obligándolo a elegir entre cuatro caminos: dos que van completamente hacia la izquierda o hacia la derecha, respectivamente; y otros dos que, bordeando la jardinera por sus flancos, se reencuentran por detrás de ésta. La parte trasera de la isleta, según se entra al parque, es rectilínea y coincide con el camino este-oeste que atraviesa la placeta cuadrada. La sugerencia escrita de situar en ella el “*reloj de sol*” parte de la hipótesis de que estando esta zona orientada al sur y justo enfrente de la puerta, no sería mal sitio para llevar a cabo una idea que, por otra parte, llevamos barajando casi desde el principio del proyecto.

Obsérvese también cómo la forma de esta isleta se ve reforzada por la orientación de las hileras de adoquines en las zonas pavimentadas colindantes. Parece como si en primer lugar se hiciera un bordillo alrededor de la jardinera, después otro que envolviera al anterior y así sucesivamente, extendiéndose como si se tratara de ondas en expansión, o una forma de crecimiento orgánico. Recordemos que los adoquines en el proyecto oficial aparecían formando líneas paralelas que no tenían en cuenta los cambios de dirección de los caminos.

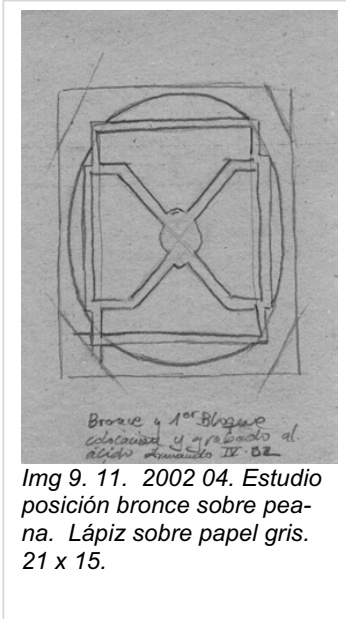
### Detalles de la glorieta

Antes de dejar este dibujo le prestaremos atención a la zona de la glorieta, ya que aunque varía poco la idea con respecto al boceto anterior, e, incluso, está a una escala más pequeña, sí que hay algunos nuevos detalles dignos de atención.

Como éste plano, fotocopiado y retocado, es el que correspondía a la fontanería y electricidad, en él podemos ver con exactitud la posición de la farola cercana, con su correspondiente registro, desde la que se propone conectar la electricidad para las luces de la placeta. Dicha toma está en la parte superior derecha de la glorieta, en el camino que viene de la entrada: pueden verse un cuadrado y un círculo pequeños. Desde ese punto, en el que puede leerse “*luz*”, se indica con una línea discontinua, con flechas y a lápiz, la conexión con la plataforma. Cerca de ésta, la línea se bifurca y se distribuye a todo alrededor de la misma llegando a algunas de las zapatas, que son las que están marcadas con ZL. (ZL=zapata con luz, Z=zapata sencilla).



Img 9. 10 . Detalle de [9.6] esquemas zona superior del papel.



Img 9. 11. 2002 04. Estudio posición bronce sobre peana. Lápiz sobre papel gris. 21 x 15.

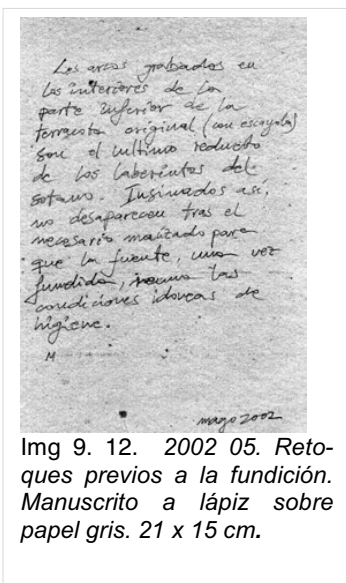
En el ángulo superior izquierdo del papel, detalle [9.10] hay un boceto de una de las supuestas zapatas en el que se puede leer: “detalle zapatas: posibles tomas de corriente, al menos 4”. Algo más a la derecha hay otro boceto referente a la iluminación, coloreado en azul y amarillo, en el que se pueden observar varias “opciones de luz: A, B, C”. La opción A es una especie de farol que sale hacia arriba; la opción B es una luz empotrada en un lateral, que alumbra hacia el suelo; y la C, que es simplemente un cajetín, que supuestamente puede contener la pre-instalación eléctrica a la espera de poner las luces en un futuro.

Algo más a la derecha de este boceto podemos ver otro detalle de la pileta de la esquina, de la que ya hablábamos en bocetos anteriores. En esta ocasión se trata de aprovechar el agua de “desagüe” de la fuente central. El invento se construye con un “tubo de PVC 315 en vertical, a  $\pm 10$  cm de la esquina”, cuya curvatura tendría un radio de “40”. Se supone (por una flecha que lo indica) que el agua de desagüe entraría en este tubo,

y saldría por los distintos taladros realizados en el mismo, a distinta altura y posición, para caer en la pileta. En la pared había un letrero avisando del “agua no potable”, así como una “llave” de paso.

Más a la derecha, se ve un boceto de la misma pileta en planta y alzado con las notas aclaratorias y con sus correspondientes flechas de referencia siguientes: “Pl. (planta) “ $r=40$ ”. “Tubo”. “Desagüe”; “Al”. (alzado) “Rebosadero”. “Tres taladros”. “Pileta”. [9.6]

Y ya en la esquina de la derecha, algunas anotaciones referidas a las dos esquinas: “Esquina N.E”. “Fuente del desagüe” “(no potable)”. “Llave de agua reciclada”. “Llave de agua a pedal”. “Esquina N.O”. “(no usar como desagüe)”. “Llave de paso directa”.



Img 9. 12. 2002 05. Retoques previos a la fundición. Manuscrito a lápiz sobre papel gris. 21 x 15 cm.

### Estudios previos a la fundición. ¿Cuatro módulos, o una sola pieza?

Durante algún tiempo, el proyecto de peana de piedra elaborado con anterioridad [8.17] fechado en abril de 2002, estuvo en poder de la empresa marmolista con objeto de que ésta elaborara un presupuesto de ejecución. Entre tanto, se estuvieron realizando todos estos bocetos que hemos estado comentando en las últimas páginas, desde el principio del capítulo 8. Simultáneamente, la pieza de terracota que había que mandar a fundir estuvo en el estudio, instalada cerca de la mesa de dibujo, con objeto de darle los últimos retoques antes de enviarla definitivamente a la fundición.

Volviendo un poco atrás, recordemos que, en principio, la idea era fundir la pieza en cuatro partes, e instalarlas sobre la piedra, ligeramente separadas entre sí. Este esquema puede verse en el dibujo fechado en abril de 2002, en el que puede leerse: “bronce y 1er

*bloque, colocación y grabado al ácido” [9.11]. La propuesta era grabar al ácido sobre la superficie del primer bloque, la plantilla de colocación del bronce, compuesto por las cuatro piezas.*

Como por estas fechas ya se sabía que el presupuesto de la peana era demasiado elevado y habría que modificarlo, en el mismo dibujo se puede ver ya la idea de sustituir los cortes propuestos en el primer proyecto de peana,<sup>23</sup> por otros más sencillos, en chaflán, que lo único que producían era truncamientos del bloque. Véase cómo las esquinas están cortadas por unas líneas oblicuas ligeramente diferentes entre sí. De estos nuevos cortes hablaremos más adelante.

### **Arcos ciegos en el subsuelo, último reducto del laberinto.**

Dado que la parte inferior de la terracota era un *laberinto* de recovecos que quedarían expuestos al instalar separados los módulos de bronce, pensé que habría que sellarlos para evitar que se pudieran quedar objetos atrapados en el interior, una vez instalada la fuente. Entonces los rellené con yeso, teñido de color tierra. Pero en vez de tapar los huecos enrasando la superficie exterior de estos, respeté cierto relieve hacia el interior para que se siguieran viendo las molduras de los arcos, aunque estos fueran ahora ciegos. De esto dejé constancia en la hoja manuscrita reproducida aquí, en la que escribí lo siguiente:

*“Los arcos grabados en los interiores de la parte inferior de la terracota original (con escayola) son el último reducto de los laberintos del sótano. Insinuados así, no desaparecen tras el necesario macizado para que la fuente, una vez fundida, reúna las condiciones idóneas de higiene. Mayo de 2002”.*

Si respetaba los relieves de los arcos y usaba yeso teñido de color tierra, en vez de blanco, tal y como viene en el saco, es por la idea de que por las juntas entre los distintos módulos, al instalarlos separados, se verían estas partes selladas. Sin embargo, durante todo este tiempo seguía teniendo serias dudas con respecto a fundir las cuatro piezas por separado, ya que podía prestarse a que la gente introdujera objetos entre las piezas.

Durante estos días, en los que también empecé a diseñar la nueva peana, tenía la escultura puesta sobre un soporte provisional, hecho con una mesita, ladrillos, cartón, bloques, etc.; a modo de maqueta a escala natural. Así podía controlar las proporciones del conjunto, en relación a la ergonomía. Para comprobar la accesibilidad de la fuente para un adulto, me acercaba yo mismo y para los niños, me servía de la ayuda de mis hijos, de corta edad. Un día introdujeron un objeto entre dos de las cuatro piezas de terracota; y fue este acto el que resolvió finalmente mis dudas decantando la decisión hacia la fundición de la escultura en una sola pieza. Acerqué entonces al máximo los cuatro módulos y sellé las juntas con plastilina. Esto influyó también en la elaboración del segundo proyecto de peana, ya que las medidas de la planta del bronce, al hacerse de una sola pieza, disminuían en unos centímetros. Nos ocuparemos de este tema más adelante.

La boca del surtidor también fue tema de atención. En principio pensé en realizar un escudo como el que tenía desde el principio la fuente, pero bien acabado, consistente en una forma estrellada con un agujero en el centro para insertarlo como si fuera una arandela, entre el pitorro final y el extremo de la tubería. [9.13]. Hice va-

---

<sup>23</sup> Estos cortes convertían cada arista vertical en triple: una cóncava y dos convexas, y estas últimas redondeadas [8.17]. Implicaba, por tanto, dos cortes muy precisos en cuanto a la profundidad de los mismos.



rios ensayos a partir de un original de corcho y otros materiales al que le llegué a sacar un molde de escayola, haciendo, incluso, una copia en cera de fundición.

Finalmente, opté por cerrar el agujero del interior de la fuente sustituyéndolo por una forma convexa semiesférica con un pequeño agujero en el centro que haría de surtidor. De esta forma, escultura y pitorro quedarían de una sola

pieza, tal y como me recomendó D. Jesús Martínez, sin necesitar ninguna otra pieza intermedia. Además de simplificar el montaje posterior, se eliminaban recovecos, que como se había visto, tan solo podían traer complicaciones al convertirse en nidos de suciedad.

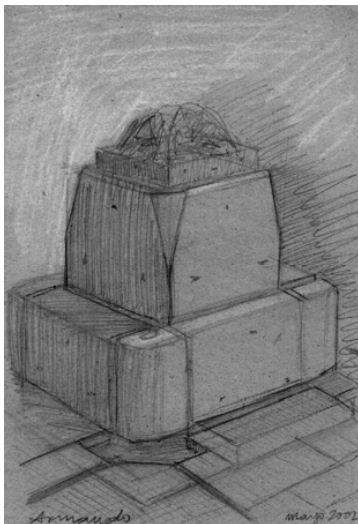
Tras estas modificaciones, de las que después me alegré, la única sugerencia que quedó, respecto a la supuesta habitabilidad y transparencia de la parte inferior de la pieza fueron las diminutas ventanas triangulares y rectangulares que rodean el perímetro de la escultura. La pieza la llevé personalmente a la fundición Capa, en Arganda del Rey, Madrid, por si había algún problema técnico que requiriera mi colaboración o alguna modificación de última hora, pero no lo hubo. Tampoco tuve que ir a repasar la cera.

Al recibir la pieza fundida lo único que tuve que hacer fue probar el recorrido del agua y realizar una serie de taladros con el fin de mejorar la fluidez de la misma.



Img 9. 13. 2002. Ensayo para el escudo del surtidor: el del centro es el original, de diversos materiales, el de la izquierda de cera de fundición y el de la derecha de escayola.

## SEGUNDO Y DEFINITIVO PROYECTO DE PEANA



Img 9. 14. 2002 05. Peana 13. Fuente de los paseos. Versión casi definitiva. Lápiz negro y blanco sobre papel gris. 21 x 15.

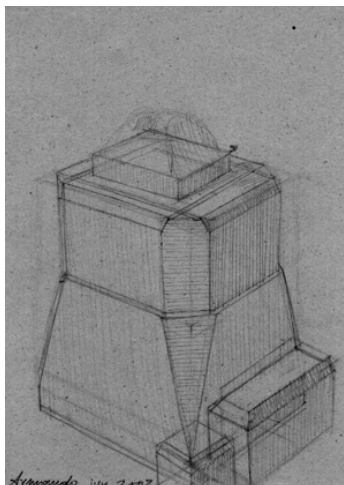
### **Peana 13. Fuente de los Paseos [9.14]**

Tras saber que el proyecto anterior de peana era prácticamente inviable, debido a la dificultad de los cortes, y su consiguiente alto precio, me puse enseguida a hacer bocetos para una nueva versión. No tuve ninguna dificultad en empezar de nuevo a trabajar en este tema, ya que en ese momento estaba yo completamente absorbido por el proyecto, en sus distintas vertientes (glorieta, placeta, pre-fundición, etc.) pero, a la vez, liberado, al haber dado ya por definitivos algunos de los bocetos, como los que acabamos de ver; y haber terminado los trabajos de pre-fundición.

No tuve que empezar de cero, por otra parte, ya que a este tema le había dado algunas vueltas. De hecho este primer boceto de la nueva serie, aunque después se hicieron otros, fue el que básicamente se usó como modelo para el proyecto definitivo.

Lo que se plantea en el dibujo es concentrar todos los taladros y cortes especiales en *dos* grandes blo-





Armasado 100 2002  
 Img 9. 15

2002 06. Peana 14, para Fuente de los paseos. Lápiz sobre papel gris. 21 x 15.

ques, en vez de en *tres*. Incluso los pedales, que antes iban en bloques aparte, ahora se incorporan en el bloque inferior, en dos esquinas opuestas. De esta forma, el resto de piezas que componen la base, serían sillares normales, con cortes simples y ortogonales en la mayoría de los casos. Por otra parte, los cortes que se plantean ahora, en estos bloques principales, son menos y más sencillos.

En cuanto a la necesidad de un gran taladro central para las tuberías de agua, no variaba mucho con el proyecto anterior, salvo en que ahora en vez de tres bloques a perforar, serían solo dos.

En el bloque superior se proponen unos cortes en chaflán que truncan las cuatro esquinas superiores. Quedarían por concretar los ángulos y acotaciones concretas. También se plantea la hendidura de un canal rectangular poco profundo alrededor del bronce, cuyas esquinas desembocarían en las zonas seccionadas. Este canal se podría hacer fácilmente con una fresadora con perfil de media caña, evitando los trabajos posteriores sobre la cara superior del bloque, con ácido, que planteábamos pocas líneas atrás.

En el bloque inferior, por su parte, se llevarían a cabo los taladros para los dos pedales, y el redondeo de algunas aristas, sobre todo las cuatro verticales de las esquinas.

También se plantea la realización de unas acanaladuras mediante fresadora, que marcarían un poco el camino a seguir por el agua, hacia las zonas cercanas a las esquinas.

Este mismo bloque es el que serviría a los niños y otras personas bajitas como peldaño para elevarse hacia la fuente, por dos de sus lados opuestos, que sobresalen lo suficiente. Por sus otros dos lados, de bordes más estrechos, serían dos peldaños independientes, ligeramente más altos que el resto de sillares de la plaza, los que harían esta función, pero para personas con más estatura que las anteriores.

En cuanto a la pieza de bronce, obsérvese que ahora no aparenta tener juntas, tras la decisión de fundirla de una sola pieza que comentábamos algunas líneas atrás.

Otro detalle que también se respeta es la permanencia de las pequeñas ventanillas triangulares y cuadradas que de tres en tres se abren en cada cara exterior.

### **Peana 14, para Fuente de los Paseos [9.15]**

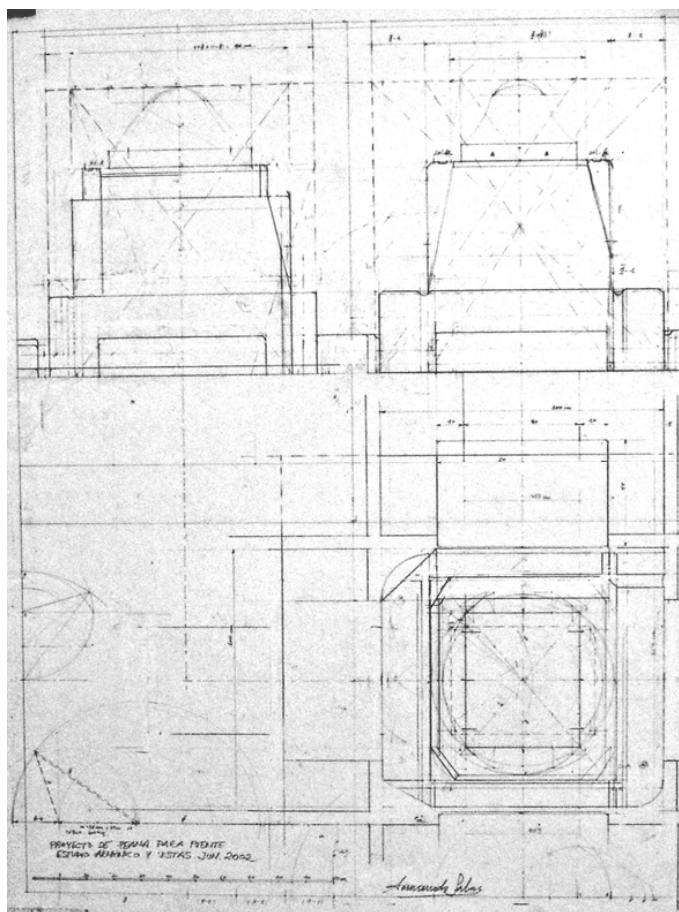
Este otro boceto parte también de la idea de dos grandes bloques, en vez de tres, y de realizar cortes en chaflán. En este caso, el bloque inferior es prácticamente igual que el bloque superior del dibujo anterior, con cuatro esquinas superiores truncadas. El bloque superior consiste en un paralelepípedo con las esquinas cortadas en chaflán mediante planos verticales. Al igual que el anterior boceto presenta un canal de media caña alrededor del bronce que desemboca en las esquinas truncadas, desaguando supuestamente en las mismas. Presenta, además, los bordes horizontales de la cara superior rebajados mediante otros cortes en chaflán.

La diferencia de anchuras entre los dos bloques no es en este caso lo suficientemente grande como para apoyar un pié con el que auparse a la fuente. El peldaño destinado a esta finalidad es ahora un bloque aparte, que aparece en la parte inferior del dibujo. Asoma, incluso, un segundo bloque más estrecho, pero igual de alto, en primer plano, de dudosa utilidad.

Descartada en principio esta segunda versión de la nueva peana, aunque no por completo, se pasa, sin más bocetos, a trabajar directamente a escala y con medidas bastante precisas.

### **Peana 15. Estudio armónico a escala con variaciones [9.16]**

Este dibujo, realizado a partir de la escala gráfica que se puede ver abajo a la izquierda, presenta tres proyecciones (planta, alzado y perfil) del proyecto escultórico que es la pieza de bronce, con su peana, compuesta de varios bloques de piedra y algunos de los sillares más cercanos a la misma. Aunque tiene una serie de constantes ya fijas y decididas, constituye sobre todo un campo de pruebas en el que en cada zona del papel se plantean y analizan distintas soluciones. Equivale, pues, a varios bocetos diferentes.



Img 9. 16. 2002 06. Peana 15. Estudio armónico a escala con variaciones .Lápiz sobre papel Basic. 50x35.

La idea principal parte del boceto de la “*Peana 13*” [9.14]. Es decir, de dos grandes bloques superpuestos (aunque, como veremos, no se descarta por completo la posibilidad de un tercer bloque) uno de ellos de mayores dimensiones horizontales (ancho y largo) pero de menor altura; y otro, encima, más alto, estrecho y corto que el primero.

Entre los elementos que se mantienen constantes habría que citar: el tamaño y la forma de la pieza de bronce, ya terminada y enviada a la fundición; el tamaño general del conjunto, en planta, ya que tendrá que adaptarse al espacio reservado en la plaza; la altura total del monumento, respetando lo decidido anteriormente, en base a criterios estéticos y ergonómicos; las medidas principales del primer bloque, de abajo; y la altura de los cuatro sillares complementarios que hay anexos en los cuatro lados.

Con respecto a estos elementos constantes hay que destacar el hecho de que el gran sillar de la base sobresale a lo largo por dos de sus lados, opuestos, con respecto al bloque superior, de tal forma que se forman dos peldaños sobre los que poner el pie para auparse a la fuente. Esto se percibe especialmente en el alzado, así como en la planta.

Por el contrario, por los otros dos lados, opuestos también entre sí, pero a lo ancho, la diferencia de tamaño es menor, quedando solamente un estrecho borde entre ambos bloques. Pero el que este saliente sea pequeño, es precisamente lo que permite que una persona se pueda acercar más al centro, sin tener que subirse para ello al peldaño anterior. De esta forma, con estas dimensiones diferentes, se facilita el acceso al conjunto a personas de distinta estatura, una vieja idea.

### **Un dibujo, distintas opciones.**

Entre los elementos que sí presentan diferencias destacan especialmente las distintas soluciones para rematar las cuatro esquinas, en cada uno de los bloques. Vayamos por partes.

Si empezamos en el *alzado* (a la derecha) por las dos esquinas que se ven del bloque de arriba, observamos que ambas están truncadas por planos doblemente oblicuos, que producen secciones triangulares. La diferencia entre ambas está en la altura del vértice inferior del triángulo. En la de la izquierda, este punto coincide con la base inferior del propio bloque por lo que la arista vertical se ha eliminado por completo. En la de la derecha, por el contrario, ese vértice queda más alto y por debajo del mismo todavía queda un tramo de la arista vertical previa a la sección. Esto, para el bloque intermedio.

Para el gran bloque inferior podemos ver (mejor en planta) cómo la esquina de la derecha está redondeada, mientras que la de la izquierda presenta un corte recto en chaflán. Si nos vamos ahora al *perfil*, veremos, de entrada, que en vez de dos bloques hay tres. En cuanto a las esquinas, podemos empezar por la de la derecha del bloque del centro. Esta es similar a las anteriores, solo que al estar en un bloque con menos altura, el triángulo resultante es más pequeño. El corte de la esquina de la izquierda del mismo bloque es diferente, ya que se trata de un plano de sección vertical, en chaflán, cuya sección es un rectángulo, no un triángulo. Similares cortes rectangulares se aprecian en las dos esquinas visibles del bloque superior. Y en cuanto al gran sillar de la base, la arista que ahora aparece redondeada es la de la izquierda del perfil (que es la de abajo a la derecha de la planta). La esquina que nos queda, abajo a la derecha del bloque inferior, siguiendo en el perfil, aparece sin chaflán ni redondeo, sino como un bloque ortogonal (en la planta, la esquina superior derecha).

Con respecto a los cuatro sillares que flanquean el conjunto principal, se puede constatar que tienen la misma altura, y que presentan parecidas medidas de largo y ancho, dos a dos, en lados opuestos. Pero lo que debemos destacar como de mayor interés en este momento, es la distancia entre estos sillares y el gran bloque central, ya que entre dejar varios centímetros de separación o no dejar ninguno, hay una diferencia cualitativa importante desde el punto de vista visual. En este sentido, podemos ver en el dibujo varias opciones: en el *perfil*, a la izquierda, los dos elementos aparecen separados varios centímetros, viéndose el borde del escalón redondeado de forma convexa. En el mismo perfil, a la derecha, aparecen ambos elementos pegados pero sin moldura alguna. Finalmente, en el alzado a ambos lados, aparecen los elementos de piedra unidos, sin separación alguna, y en los peldaños una moldura cóncava. Esta quedaría como un pequeño canalillo, destinado a evacuar pequeñas salpicaduras de agua, hacia las zonas más bajas del conjunto.

Algunos de estos elementos en *alzado* o *perfil* coinciden con la proyección en *planta*, aunque no del todo. Así, si observamos los dos sillares-peldaños a la izquierda y derecha de la planta, podemos verlos anexos al bloque central, aunque no estén detalladas las molduras cóncavas referidas en el alzado. Con respecto a los sillares-peldaños que se ven arriba y abajo, en *planta*, se ven en ambos casos ligeramente separados del bloque central, mientras que en el perfil veíamos uno más separado y el otro completamente pegado.

En la parte inferior izquierda del papel, finalmente, hay una serie de construcciones geométricas auxiliares relacionadas con la proporción áurea.

## PROYECTO DEFINITIVO DE PEANA

### ***Fuente de los Paseos, bronce y peana en planta, alzado y perfil (Peana 16)*** [9.17]

Después de tantos bocetos de carácter *analítico*, dirigidos la mayoría de ellos a mí mismo, en el sentido de visualizar las ideas o comparar opciones, este dibujo es diferente, ya que es de carácter *sintético* y está dirigido específicamente a otras personas, principalmente a los marmolistas. También será útil, como veremos después, para comunicarnos con encargados de obras, albañiles, fontaneros, etc. No se trata ya de visualizar varias ideas, sino de expresar una sola de ellas, representándola de la forma más clara y simple posible.

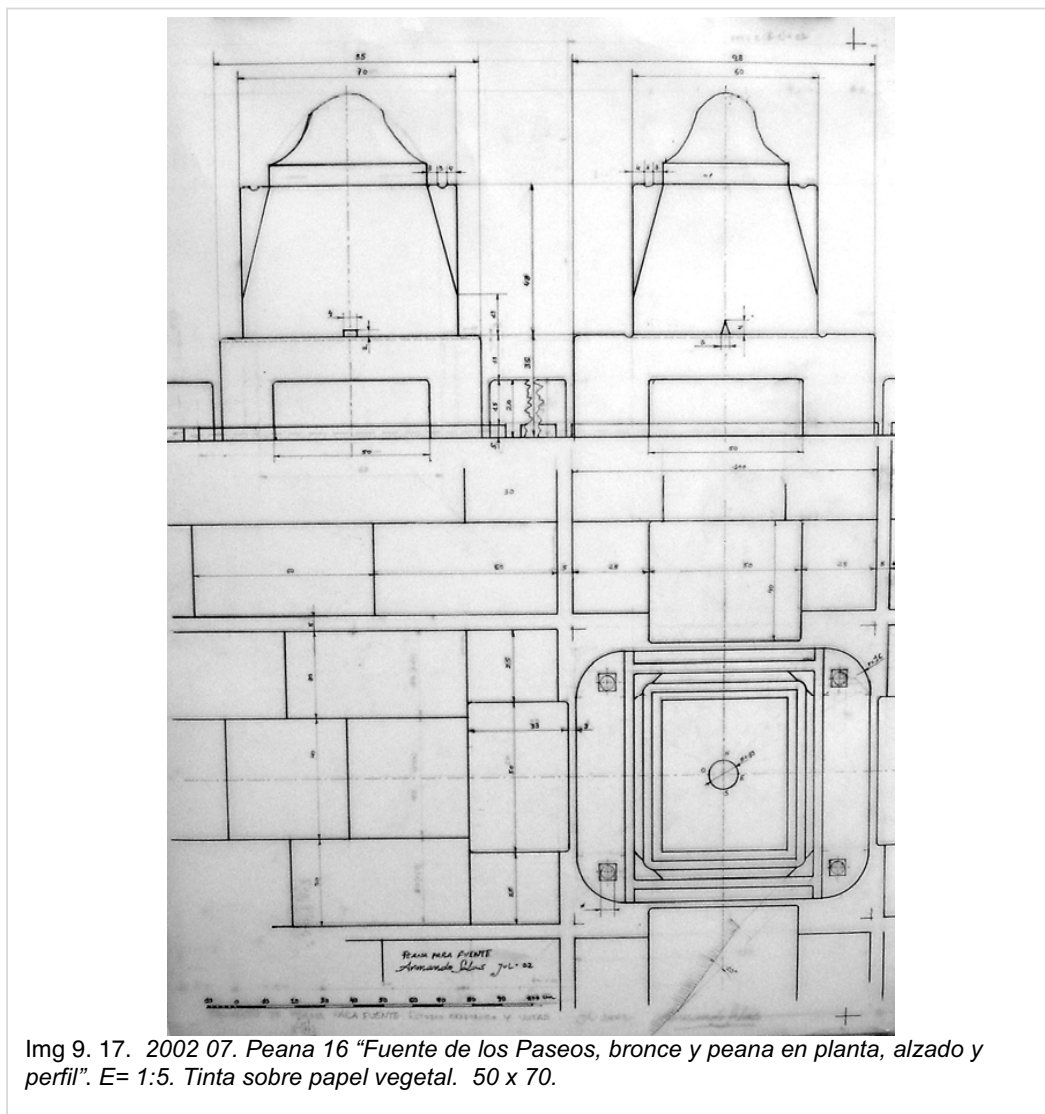
El dibujo se centra específicamente en la peana de piedra de la pieza central de bronce y, como parte del proyecto global del parque, se complementa con otros que veíamos atrás.<sup>24</sup>

Como lo que en este dibujo interesa, específicamente, son los elementos de la peana, solo están representadas las piezas principales de piedra y muy esquemáticamente la de bronce. Y de esta última, en la planta, solo el contorno rectangular, sin más detalles, para no tapar en la base pétrea el gran taladro destinado a los tubos del agua, de 10 cm de diámetro. El trabajo fue realizado sobre un papel Basic de 50x70, a lápiz y entintado después sobre papel translúcido. La escala utilizada en

---

<sup>24</sup> “Glorieta de los Paseos, pavimento, plataforma y escaleras”. [9.1]; “Glorieta de los Paseos, camino oval y accesos.” [9.3] a [9.5]; “Glorieta de los Paseos, óvalo y zonas colindantes.” [9.6] a [9.10]; “Fuente de los Paseos, bronce y peana en planta, alzado y perfil”. [9.19]; “Fuente de los Paseos, axonometría, aspecto externo bronce y peana”. [9.20]; “Fuente de los Paseos, axonometría de los sillares principales y su interior”. [9.21]; “Glorieta de los Paseos, maqueta”. [9.22] a [9.27] y [9.0].

el original fue la E=1:5, aunque no aparece indicada numéricamente. Pensé que como tendría que hacer copias a distintos tamaños, la escala numérica podría provocar alguna confusión. Aparece, eso sí, la escala gráfica, más inmune a los cambios de tamaño de las copias.



Img 9. 17. 2002 07. Peana 16 "Fuente de los Paseos, bronce y peana en planta, alzado y perfil". E= 1:5. Tinta sobre papel vegetal. 50 x 70.

### Despiece de la peana de piedra

La propuesta de peana se concreta, pues, en el grupo de piezas que se pueden ver representadas en este dibujo [9.17] y en otros que se presentan a continuación. Se recomienda analizarlos simultáneamente. Las piezas son: dos grandes bloques superpuestos sobre los que se asienta el bronce, que denominaremos *sillar basa*, o *bloque basa (abajo)* y *sillar pedestal o bloque pedestal (encima)*; otros cuatro que se sitúan en los cuatro laterales del conjunto, a los que llamaremos *sillares-peldaños (norte, sur, este y oeste)*; y cuatro parejas de losas iguales, de medidas especiales, que flanquean a estos cuatro sillares. El resto son losas, casi todas de tamaños estándar, que pavimentan el resto de la plaza como veíamos en [9.1]. Vamos a realizar ahora un recorrido por las distintas partes del conjunto, empezando por el cen-

tro, el bronce y extendiéndonos radialmente, como siguiendo más o menos el recorrido del agua.

### **Relación entre el bronce y pedestal**

Las propias medidas de la base rectangular del bronce son las que motivaron las extensiones horizontales del bloque de arriba o *pedestal*, de tal forma que éste avanzara lo mismo por los cuatro lados. Si el bronce medía 40 x 50 cm., para que sobresaliera 10 cm. por cada lado, las dimensiones del bloque deberían ser de 60 x 70. A lo largo de esta franja rectangular se propone la realización de un canal con perfil de media caña, de 3 cm. de ancho, separado 4 cm. del filo exterior. Queda por dentro, hasta el bronce, otra franja de al menos 3 cm. (o algo más, ya que lo normal es que el bronce encogiera un poco al enfriarse tras la fundición). Entonces esta franja (de 3 cm.) tendería a igualarse con la que quedaba entre el canal y el borde exterior del bloque (de 4 cm.). (Ver acotaciones en alzado y perfil).

Como se van a realizar cortes que van a eliminar las cuatro esquinas superiores del bloque *pedestal*, los canalillos van a desembocar en los planos secantes triangulares, por los que supuestamente resbalará el agua que se recoja a lo largo del perímetro acanalado. Agua proveniente del surtidor central, pensado en principio para emanar pequeñas cantidades de líquido, salvo en casos excepcionales.

Al producirse la sección de las esquinas, los dos nuevos vértices superiores de cada plano secante se sitúan a 10 cm. de la esquina eliminada correspondiente. Justo la anchura del bordillo. En *planta*, esto se manifiesta mediante líneas oblicuas en cada esquina, a 45°, que forman pequeños triángulos rectángulos isósceles, cuyos catetos miden 10 cm. Pero obsérvese lo que ocurre en el alzado y el perfil gracias a estas medidas:

Como los dos nuevos vértices que produce cada corte, sobre la cara superior del *pedestal*, coinciden, en alzado y perfil, con las siluetas verticales descendentes del bronce, da la sensación de que estas siluetas continúan hacia abajo por las líneas oblicuas que provoca el truncamiento. Líneas, simétricas dos a dos, en cada cara, que en su descenso divergen hasta alcanzar las aristas verticales del sillar, por las que la silueta continúa descendiendo, aparentemente, hasta la *basa*.

### **Conjunto de la basa y el pedestal**

La medida de *largo* de una de estas piezas está orientada como el *ancho* de la otra, y viceversa; entendiéndose como *largo*, la medida mayor, de ambas, y como *ancho* la menor. Esto no es casual, sino que tiene una razón ergonómica, de la que ya hemos hablado.

Con esta disposición se consigue que la *basa* sobresalga longitudinalmente, lo suficiente como para formar un escalón a cada lado, en el sentido E-O; mientras que en el sentido N-S, apenas sobresale, permitiendo un mayor acercamiento a personas que no utilicen el escalón. Y esto, manteniendo unas dimensiones, para la *basa*, muy cercanas al cuadrado, para que no trastoquen el diseño de la solería. (Veamos los números):

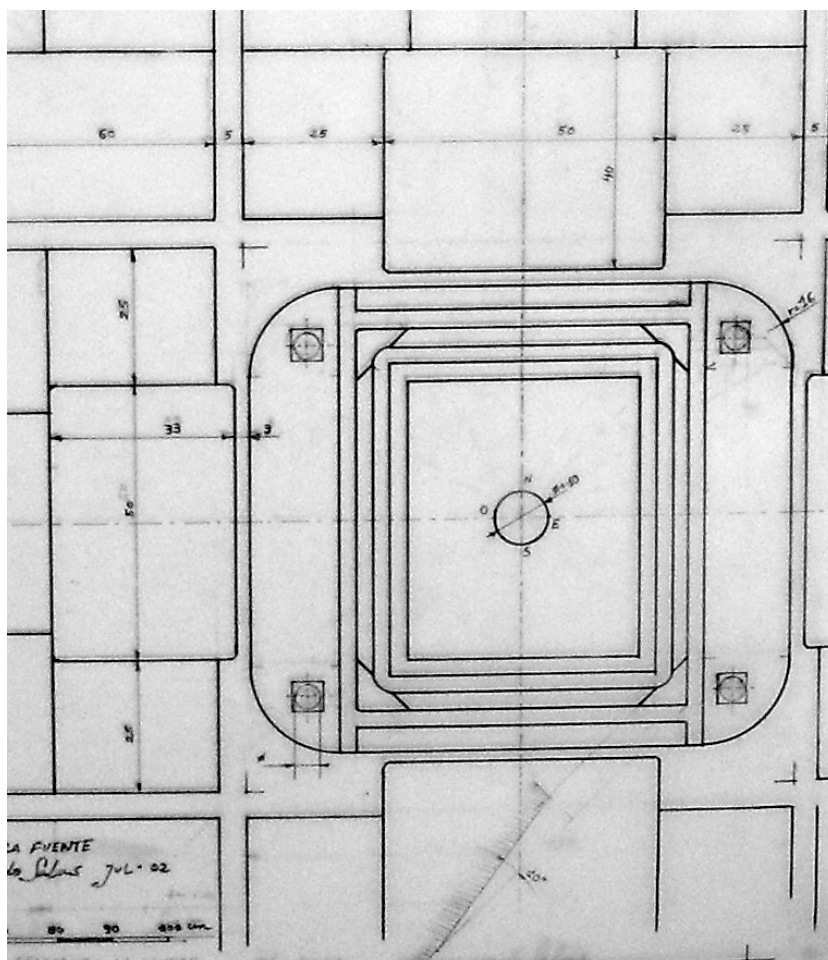
Las medidas horizontales de la *basa* son 98 x 85 cm. Estas dimensiones se corresponden respectivamente con el *largo*, acotado en el *alzado* en sentido E-O, y el *ancho*, acotado en el *perfil* en el sentido N-S. Como el otro bloque o *pedestal* medía 60 x 70, siguiendo el mismo orden en las dimensiones, nos quedarían las siguientes diferencias entre ambos bloques: en sentido E-O, 19 cm., por cada lado opuesto<sup>25</sup>; lo

---

<sup>25</sup> Que salen de la cuenta:  $(98-60) \div 2 = 19$  cm.



suficiente para unos escalones que permitan apoyar un pié pequeño, como el de un niño; y en el sentido N-S, 7,5 cm.,<sup>26</sup> lo justo para un canalillo de 3 cm. de ancho con un reborde externo, de 4cm. Similares cifras a las de la otra piedra, salvo que por el interior solo quedan 0'5 cm., resultando, por tanto, más ceñido.



Img. 9. 18. 2002 07. Detalle de planta, del Proyecto definitivo de la peana, [9.17].

En efecto, también hay un canalillo en la *basa*. Forma un rectángulo con dos de sus cuatro lados prolongados, que desembocan en las pozas de las cuatro esquinas del conjunto. Obsérvese que en la dirección de salida del agua queda una distancia de unos 15 cm. hasta las primeras losas del pavimento; suficiente margen en el supuesto que el agua saliera con cierta fuerza.

Los otros dos lados del referido canal rectangular no se prolongan. Por un lado, para no invadir los espacios destinados a los pedales, lo que podría provocar complicaciones posteriores; pero, por otro lado, porque el punto de descarga coincidiría con la zona curva de la esquina y, además, a menor distancia de las losas del pavimento. (Ver la planta, el alzado, el perfil [9.17] las perspectivas [9.21] y, también, las fotos del monumento terminado en el capítulo 10).

<sup>26</sup> Que salen de la cuenta:  $(85-70) \div 2 = 7,5$  cm.

### **Los pedales llaves**

Aunque aparecen dibujados cuatro, solo quedarán dos, que se situarán en los extremos opuestos a la diagonal noreste-suroeste, coincidente con una de las dos líneas de agua provenientes de las dos esquinas *norte*. Los otros dos, que en principio serían simplemente decorativos, por mantener la simetría, serán finalmente suprimidos. ¿Para qué realizar más taladros a una piedra tan bonita, complicando y encareciendo las cosas? En cualquier caso, en los lugares en los que están situados, debían cumplir con una serie de condiciones, aparte, como siempre, de los criterios estéticos:

Por una parte, deberían ser accesibles para aquellas personas que quisieran beber estando subidos en cualquiera de los peldaños de la *basa*, *este* u *oeste*. Para ello bastaría con que los pedales estuvieran en cualquier punto de los mismos. Pero también deberían ser accesibles para quienes quisieran beber desde los lados *norte* o *sur*, erguidos en alguno de los *sillares-peldaños* correspondientes. Para estos usuarios sería tanto más cómodo acceder a las *llaves-pedal* cuanto más cerca de las esquinas estuvieran éstas, teniendo en cuenta que tendrían que desplazar y, además, levantar un pie, salvando un desnivel para pisarlas.

Otra de las condiciones para la ubicación de los taladros destinados a la instalación de los pedales es que deberían estar mínimamente separados de cualquier borde de la piedra para evitar roturas. Sobre todo a la hora de ampliar la boca del orificio en el que alojar el mecanismo interno de las llaves, probablemente a mano, martillo y puntero.

Finalmente, los pedales se situarán, como se ven en la imagen, prudentemente cercanos a dos esquinas opuestas, para ser accesibles desde los cuatro laterales; para los que accedieran desde el norte o el sur, supuestamente de mayor estatura, pero desde una posición más baja, levantando un poco el pie izquierdo; y para los que accedieran desde el este o el oeste, supuestamente más bajitos, pero aupados a la *basa*, desplazando un poco el pie derecho.

En cuanto a la curvatura de las esquinas del bloque, con un radio de 16 cm., aparte de la función estética, tiene otras finalidades prácticas. Por una parte, eliminar varios vértices peligrosos por posibles daños para las personas ante ocasionales caídas y por las posibles roturas de la propia roca. En este sentido, equivalen al truncamiento de las esquinas del *bloque pedestal*. Pero también para dejar algo más de espacio a las cuatro pozas receptoras de agua.

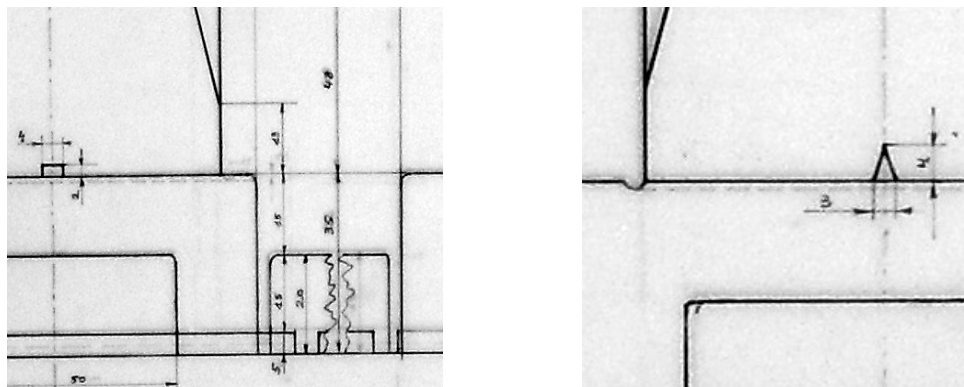
### **Receptáculo cuadrado de la peana**

El conjunto de la peana, tal como lo hemos definido, compuesto de una *basa* y un *pedestal*, se asienta sobre un receptáculo rehundido unos 5 cm. de profundidad con respecto al resto del pavimento de la plaza.

La forma de dicho receptáculo se origina de la siguiente forma:

Tomamos como punto de partida dos cuadrados de 100 y 110 cm. de lado, respectivamente, centrados en la plaza. Los lados prolongados de ambos cuadrados son los que forman los dos pares de canales de 5 cm., de ancho, cada uno, que se extienden por la plaza en forma de crucero, como veíamos en bocetos anteriores. En la zona central de la plaza [9.17] el cuadrado de 1 metro -del que en la planta del dibujo todavía se pueden ver los cuatro vértices dibujados con trazo fino- se desvanece, quedando definidas las cuatro esquinas del de 110 cm., mediante el desnivel del pavimento, en el punto de arranque de los canales.

El centro de esta zona rehundida queda ocupado por la peana, que con sus 98 x 85 cm. tiene sitio de sobra. Tanto es así que los cuatro *sillares-peldaños*, de los que ahora hablaremos, avanzarán hacia el centro hasta cerca de la basa, terminando de componer la forma del receptáculo. Este, finalmente, se percibirá como cuatro recipientes distintos, conectados por delgados canales.



Img. 9. 19. Dos detalles del perfil y alzado, respectivamente, del Proyecto definitivo de la peana, [9.17].

### Sillares-peldaño y las losas anexas a los mismos

De estos cuatro bloques que custodian la peana desde los puntos cardinales, ligeramente elevados respecto al pavimento, hay que destacar que al final se decidió separarlos 3 cm., cada uno de la *basa* central como puede verse en la *planta*, acotada o en detalle del perfil –recordemos las dudas que planteaba el tema en bocetos anteriores [9.16]-. De esta forma, las ocasionales aguas que se pudieran derramar de forma descontrolada desde la *basa*, tendrían menos posibilidades de acabar sobre los *peldaños*, resbalando directamente al receptáculo. Así, además, las cuatro pocitas quedarían interconectadas por los canalillos creados entre la *basa* y los *peldaños*, ya que de lo contrario hubieran quedado aisladas entre sí, salvo por zonas lejanas al centro de la plaza.

Para compensar la diferencia de 13 cm. (98-85) entre las dimensiones horizontales de la *basa* y volver a adoptar la forma cuadrada, los *sillares-peldaño* avanzarán a partir del cuadrado de 110 cm. hacia el interior, diferentes distancias: 10 y 3 cm., respectivamente; y como hacia el exterior, tendrían que avanzar 30 cm., para alinearse con el resto de la *solería*, las medidas de ancho de los sillares serán de 40 y 33 cm. respectivamente: 40 los que están al norte y al sur y 33 los que están al este y al oeste. De largo, por su parte, van a tener 50 cm., que supone 10 cm. más, que las losas cuadradas (de 40) que forman la hilada central de cada *camino de llegada* a la fuente, en las zonas que llamábamos *recibidores*. Las losas que flanquean a estos *peldaños*, por su parte, tendrán las siguientes medidas: 25 de ancho, cada una, para completar con el *sillar-peldaño* el metro que mide el *camino* ( $25+50+25=100\text{cm.}$ ); y 30 de largo para alinearse, por detrás, con los propios *peldaños*, y por delante y por detrás, con las losas estándar de los *caminos* adyacentes. Nos referimos a las losas que discurren en paralelo con los canales, que miden 30 cm. de ancho, y que suman con las del centro, de 40 cm., 1 metro, o sea ( $30+40+30=100\text{cm.}$ ). De esta forma, las 8 piezas que flanquean a los *peldaños*, son todas iguales; se alinean por detrás,

armónicamente con el conjunto de la plaza; y por delante componen cuatro receptáculos, no iguales, pero sí simétricos, dos a dos, en cada lado.

Sobre el *sillar-peldaño* de abajo del papel (sur) se puede distinguir la operación auxiliar de dibujo técnico denominada *cambio de planos*, mediante la que se ha obtenido la inclinación de los planos secantes de las esquinas del pedestal. El resultado como se puede ver acotado es de 10°, con respecto a la vertical, es decir, una pendiente de 80°, con respecto a la horizontal. Un dato que es posible que les fuera útil a los marmolistas, a la hora de programar la máquina de cortar.

Tras llegar a esta zona hay que decir que el resto de los sillares de la plaza se extiende como se describía en el plano de la solería, "*Glorieta de los Paseos, pavimento, plataforma y escaleras*" [9.1], pero con algunas modificaciones que detallamos a continuación.

### **Cambios en el plano de solería a consecuencia del plano final de peana [9.1] y [9.2]**

En este último estado del proyecto [9.17] podemos comprobar, en planta, que los bordes traseros de los *sillares-peldaños*, están alineados con los de las dos pequeñas losas que los flanquean, a cada uno. Estas pequeñas piezas, de 30x25, a su vez, están alineadas por delante y por detrás, con las losas de 30x60 situadas en las zonas cuadradas que denominábamos "*cuadrados intermedios*". Pero si nos fijamos ahora en el dibujo del *plano de solería* que veíamos en la imagen [9.1], esto no ocurría así. Las líneas referidas no están alineadas sino desplazadas 5 cm (a escala) unas respecto a otras y a la entrada de los *recibidores* no había canalillos.

Había, por tanto, una contradicción entre aquel plano [9.1] y este otro [9.16] que quedaba resuelta en la imagen [9.2] más acorde con este último. Lo que hice para arreglarlo fue aplicar a cada una de las cuatro zonas del cruce, o *recibidores* una *traslación*<sup>27</sup> de 0'5 cm. en dirección al centro de la plaza.

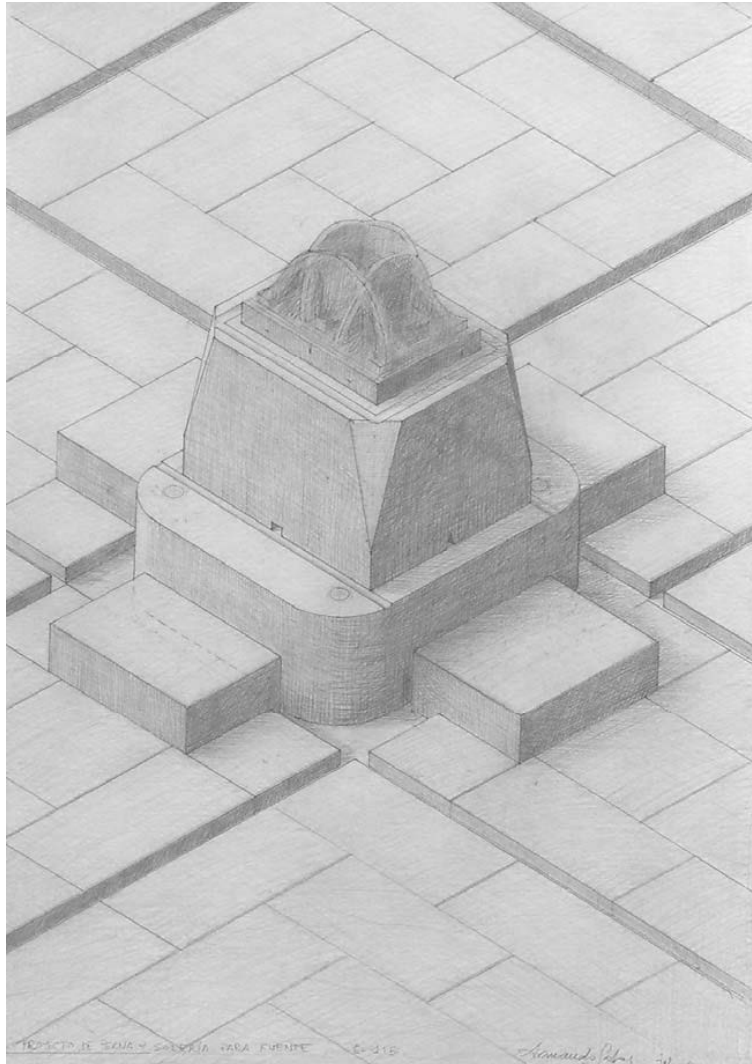
Esto en la práctica se tradujo en unas sencillas correcciones: en primer lugar, sobre una fotocopia del original, dibujé los tramos de canalillo que faltaban del centro de los lados de la plaza, puenteándolos desde las zonas adyacentes; a continuación, dibujé réplicas de todos los segmentos de cada *recibidor*, paralelos al lado correspondiente del cuadrado, a 0'5 cm. de los originarios; en tercer lugar, borré con corrector los segmentos ya sustituidos y, en cuarto lugar, ya en la zona de la peana reproduje las proporciones que acabamos de estudiar en estos últimos dibujos, que básicamente afectaban al ancho de los *sillares-peldaños*.

También borré aquellas pequeñas piezas hexagonales, que emergían de las pocillas, que incluían inicialmente los pedales. Y no toqué la peana, a sabiendas de que para su fabricación, los marmolistas no mirarían ese plano, sino estos otros de detalle de la misma que estamos viendo ahora.

De este nuevo original –a tinta y *tipex* sobre fotocopia- se hicieron varias reproducciones, que se distribuyeron entre el personal que trabajó en la obra. Por desgracia no se ha conservado ninguna copia, y ni siquiera el original -de ello me he dado cuenta al escribir estas líneas-. Probablemente se quedó, al igual que tantas otras copias, tirado en algún rincón del parque, sujeto con una piedra, o en la carpeta de alguna de las personas que trabajaron en la obra. Suerte que en la imagen [9.2] se reproduce exactamente lo mismo que en aquellas hojas perdidas.

---

<sup>27</sup> La *traslación*, en sentido geométrico, consiste en repetir una forma dada en otro lugar, aplicándole un supuesto movimiento, definido por una dirección y una distancia iguales para todos los elementos gráficos de la misma: puntos, líneas, planos, etc.



Img 9. 20. 2002 07. Peana 16. "Fuente de los Paseos". Axonometría del aspecto externo de bronce y peana. E= 1:5. Lápiz sobre papel Basic. 50 x 70.

## AXONOMETRÍAS DE LA PEANA DEFINITIVA

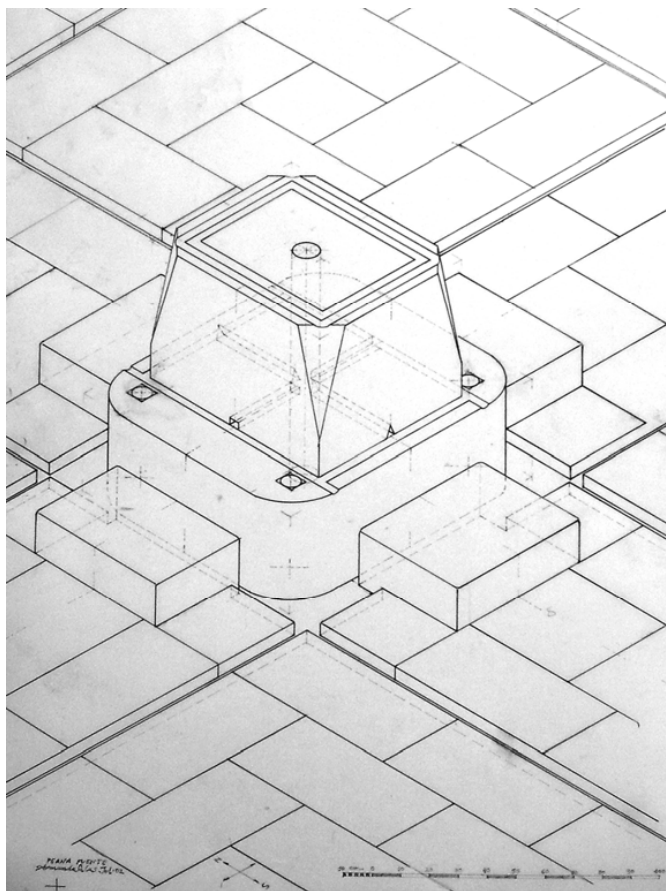
### ***Fuente de los Paseos, axonometría de los sillares principales y su interior y Fuente de los Paseos, axonometría, aspecto externo, bronce y peana [9.20] y [9.21]***

Estos dos dibujos que se presentan a continuación complementan a los anteriores y, además, son complementarios entre sí. Están ambos realizados en perspectiva isométrica a escala 1:5.

El primero de ellos está hecho a lápiz y representa los elementos centrales del proyecto, incluyendo el bronce, considerándolos como cuerpos opacos. Se ha sombreado para resaltar el volumen. El segundo, por el contrario, aunque está hecho calcando sobre el anterior las líneas principales: está realizado a tinta; incluye las líneas ocultas como si los cuerpos fueran transparentes; no se ha sombreado; y se

ha omitido la pieza de bronce. Todo esto con objeto de mostrar con nitidez las piezas de piedra. Si el primero es un dibujo que pretende representar el aspecto final del proyecto, el segundo está destinado expresamente a los marmolistas. Aparte de esto, ninguna de las dos representaciones incluye modificación alguna con respecto al dibujo, en proyecciones diédricas, que acabamos de comentar [9.17]. Por lo tanto, como dijimos en su momento, los comentarios que hicimos allí también servirían para los dibujos que veremos seguidamente.

Usaremos estas nuevas imágenes, no obstante, para hacer un último análisis del proyecto, haciendo hincapié en detalles que anteriormente pasamos por alto, o de manera superficial, como las cotas verticales de algunos elementos, por ejemplo, o las formas interiores del conjunto. Y para no repetirnos, aburriendo al lector, intentaremos imaginar un recorrido a la inversa de como lo hicimos antes, de dentro a fuera, como el agua, es decir, de fuera a dentro como si de un visitante se tratara. Los comentarios que haremos, por correspondencia, también se podrán visualizar en el dibujo anterior.



Img 9. 21. 2002 07. Peana 17. Fuente de los Paseos. Axonometría de los sillares principales y su interior. E= 1:5. Tinta negra sobre papel translucido. 50 x 70.



## Ojales de luz

Suponiendo que nos fuéramos acercando al conjunto por cualquiera de los cuatro accesos, antes de subir por la rampa o escalera correspondiente, deberíamos intentar alinear nuestra vista con el orificio que atraviesa el conjunto de la peana de lado a lado, por el centro de la misma. Orificio triangular o rectangular dependiendo de por donde vengamos. Veríamos entonces la luz, proveniente del otro lado del conjunto. [9.19].

Estos orificios se encuentran a 30 cm de altura de la plataforma, que es la cota que tiene el *bloque basa* si se mide desde la superficie pavimentada de la misma. Si a esta medida le sumamos la altura de la plaza, unos 75 cm., aproximadamente, medidos desde el pavimento del camino oval (recordemos que eran cinco peldaños de 15 cm.) nos da una cota total de 105 cm. Esta sería la altura de los ojos de una persona de 115 cm. de estatura, aproximadamente, que para observar el mencionado efecto debería situarse justo enfrente de la escultura, antes de subir a la plaza. Una persona más alta, debería, además, agacharse un poco; y, finalmente, una persona más baja, podría observar el fenómeno mientras que subiera hacia la plataforma por cualquiera de sus accesos.

Similar efecto se podría observar casualmente, o deliberadamente, ya sabiéndolo, con las ventanillas que presenta el bronce a lo largo de todo el perímetro exterior. Ya comentamos en su momento que, entre otras cosas, cómo dar la sensación de ser un lugar habitado, la intención de estos ventanucos era dar cierta transparencia al conjunto, aportando algo de ligereza al mazacote de piedra, o de metal. En la pieza de metal, además, hay más posibilidades de alinear dos orificios con el punto de vista, ya que hay en total 12 de ellos, en vez de 4, lo que multiplica las combinaciones posibles: si cada orificio se puede alinear con otros 9, quitando los 2 coplanarios al primero, el número de puntos desde donde se podría observar el efecto sería teóricamente de 108 (12x9). Habría que descontar después algunos, al coincidir el rayo visual con los tubos interiores de agua o por tener ángulos muy forzados, influyendo entonces el espesor de la chapa.

Pero, volviendo a la piedra, hay que tener en cuenta que al contrario que el bronce, ésta es maciza y en ningún momento se había planteado realizar taladros que atravesaran la pieza de lado a lado. En el primer proyecto se planteaban 12 agujeros (3 por cara), pero de escasa profundidad. Estos deberían hacerse con brocas redondas, para después, a mano, darle la forma deseada a la boca de los mismos<sup>28</sup>.

En el presente proyecto, frente a aquel, se reduce drásticamente el número de *taladros* a uno solo por cada cara, y solo en uno de los bloques. Sin embargo, en este caso, sí que atraviesan la piedra por completo, manteniendo, además, la forma triangular o rectangular a través de todo el recorrido, no solo en la boca. Se percibiría, por tanto, la mancha luminosa como un triángulo o un rectángulo y no como un círculo de luz inscrito dentro de una de estas figuras.

El truco para hacerlo así, como se puede ver en los dibujos, consiste en que no son dos *taladros* lo que hay que hacer, sino dos canales en la cara inferior del *bloque-pedestal*. Canales que se podrían realizar con sierras de cortar, en vez de con brocas. De esta forma, además, apenas tendría que intervenir manualmente un cantero, o yo mismo, siendo el trabajo más limpio, y menos comprometido para mí. [9.21].

---

<sup>28</sup> Aunque hubiéramos realizado 12 agujeros, previstos en el primer proyecto de peana por cada bloque y, en el supuesto de que estos hubieran atravesado la piedra de lado a lado, cosa que no estaba prevista, el número de *puntos de transparencia* no habría alcanzado la cifra mencionada para el bronce: hubieran sido 12 en total por cada bloque.

El tamaño de los agujeros también aumenta respecto al proyecto anterior, alcanzando unas dimensiones de 4x3 cm. de ancho-alto para el rectángulo y las mismas, pero de alto-ancho, para el triángulo. Ver detalle acotado en [9.19]. Se barajó, incluso, la posibilidad de aumentarlos un poco más. Sin embargo, pensando que pudieran introducirse objetos no deseables, se optó por mantener estos tamaños comedidos.

### **Cotas verticales de los bloques**

Si siendo adultos y de estatura normal accedemos a la fuente por el este o el oeste, llegaremos a un amplio *sillar-peldaño* desde el que podremos acercarnos sin dificultad nuestra cara hasta el surtidor central, para beber, ya que la abertura del bronce, además, nos quedaría orientada a lo largo. Si, por el contrario, accedemos por el norte o por el sur, comprobaríamos lo incómodo que resultaba beber desde el *sillar-peldaño* correspondiente, ya que el bronce quedaría más lejos a causa del escalón que sobresale de la basa. Además, la abertura del bronce nos cogería a lo ancho, por lo que no nos cabría la cara en el hueco. Probablemente optaríamos por cambiarnos de lado hacia el *sillar-peldaño* este u oeste.

Pero suponiendo ahora que fuésemos niños, más bajitos, desde cualquiera de los *sillares-peldaños* no llegaríamos con comodidad a beber del surtidor, por lo que instintivamente nos subiríamos al peldaño de la *basa*, situándonos en el lado norte o sur. Desde allí sería más fácil beber agua, al estar más altos y, a pesar de que ahora la abertura del bronce nos cogería a lo ancho, no nos importaría demasiado, ya que nuestra cabeza es más pequeña que la de los mayores.

Las cotas de los *sillares-peldaños* son de 15 cm, medidos desde el pavimento, sin contar con la profundidad de los canalillos. La misma cifra que los peldaños de acceso a la plaza, y la mitad de la cota de la *basa*, que mide 30. Ambos desniveles son utilitariamente, por tanto, dos peldaños más que completan la escalera de los accesos norte y sur.

La altura del *bloque-pedestal* es 48 cm. y la altura del bronce unos 30, lo mismo que la *basa* sin contar el canalillo. En total el conjunto mide, por lo tanto, 108 cm., desde el pavimento.

### **Maqueta de la Glorieta de los Paseos [9.22] a [9.27], [9.2] y [9.0]**

Esta maqueta que presentamos ahora se empezó a hacer alrededor del 23 04 2002 en que está fechado el dibujo “*Glorieta 15. Elipse por el método del jardinero*” Img. [8.50]. Precisamente su inicio consistió en hacer varias elipses concéntricas por este método.

Se empezó por la elipse  $\hat{A} \bullet$  grande, fijando las medidas de los ejes, con relación a las proporciones de largo y ancho de la glorieta, y a las dimensiones de la tabla. Tras calcular sus focos,<sup>29</sup> y fijarlos a la base con unas puntas; con ayuda de una cuerda, tan larga como el eje mayor, fijada a los mismos, se trazó la curva. Después se marcaron las medidas de los ejes de la siguiente elipse, algo más pequeña, calculando de nuevo los focos y repitiendo la misma operación, y así sucesivamente. Se trataba de realizar varias elipses *concéntricas*, en el sentido de compartir el centro geométrico de la figura, no de compartir los focos.

---

<sup>29</sup> Este es un problema que viene resuelto en cualquier libro de geometría, formulado como “elipse, dados sus dos ejes”.

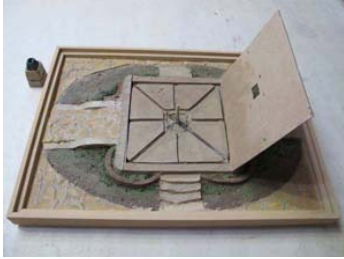


*Img 9. 22. 2002, Glorieta de los Paseos, maqueta.*

Tras realizar las pruebas de las elipses, cambiando las puntillas y con una cuerdecilla cada vez más corta; continué montando la maqueta sobre la tabla, a lo largo del periodo que va desde la fecha mencionada hasta el final de aquel verano, cuando di por terminado el proyecto del parque. Durante ese periodo, la maqueta se utilizó como campo de experimentación de las distintas soluciones que se me iban ocurriendo, documentadas mediante los dibujos que hemos ido analizando, más que como una obra con vocación de acabado final

Años después se le hizo una restauración y consolidación de sus elementos, dándole el aspecto que presenta ahora. Había entonces muchos componentes desmontables que se fijaron definitivamente, como las soluciones de las cuatro esquinas con jardineras, por ejemplo, procurando dejar visibles varias opciones de las que se barajaron en su momento, a modo de muestrario, en vez de una sola de ellas. Pero también se respetaron algunos elementos desmontables como es el caso del suelo de la plataforma, que se puede levantar para ver el interior, en el que aparece el esquema de fontanería, [9.23].

No tendría ahora sentido entrar en un análisis pormenorizado de cada detalle realizado y, posteriormente, modificado, pues reiteraríamos lo que hemos visto a lo largo del análisis de los dibujos. La analizaremos, pues, como lo que es, una síntesis de todo el proceso de trabajo realizado a lo largo del periodo de tiempo indicado, a la



Img 9. 23.  
2002 Maqueta Glorieta de los Pa-  
seos.



Img 9. 24.  
2002 Maqueta Glorieta de los Pa-  
seos.



Img 9. 25.  
2002 Maqueta Glorieta de los Pa-  
seos.



Img 9. 26.  
2002 Maqueta Glorieta de los Pa-  
seos.

vez que un trabajo físico, ahora ya consolidado, con unas características específicas en cuanto a colores, texturas, materiales, etc. En este sentido, al igual que el propio proyecto en sí, lo podemos dividir en varias partes: la glorieta, la plaza y la fuente.

### La glorieta

En principio, la forma se trazó como una elipse, dados sus dos ejes, a pesar de que después, en el proyecto definitivo lo que se plantea como solución final es un óvalo. Una vez ensayada, y rechazada la propuesta de la elipse, se realizó la plataforma cuadrada mediante la superposición de varias capas de corcho y cartón, hasta alcanzar la altura deseada.

Se completaron las rampas sobre las que se ensayaron diferentes formas de rematar los laterales y de pavimentar el suelo. Finalmente, se fijaron pequeños trozos de cartón cortados a mano y previamente coloreados en ocre, que imitan piedras naturales planas, tipo pizarra. El mismo material se usó para cubrir el camino ovalado.

Los peldaños también sufrieron varias modificaciones, quedando finalmente consolidadas dos soluciones que planteaban unos peldaños con los bordes curvos, entre los que hay de dos tipos: convexos, al hilo de las curvas de las distintas elipses concéntricas del principio; y cóncavos, es decir, con la curvatura inversa al contorno de la elipse.

Las jardineras también fueron unos elementos muy cambiantes durante días, ya que mediante estrechas y finas tiras de corcho puestas dobles o triples, se podían obtener tiras muy flexibles con las que realizar infinidad de combinaciones, clavándolas después con alfileres, aunque de forma no permanente. Al final decidí mantener distintas soluciones en cada esquina a modo de muestrario.

### La plaza

En principio, se realizaron sobre la penúltima capa de corcho de la plaza, una serie de zanjas, más de las necesarias, con objeto de estudiar la mejor forma de embutir los tubos de fontanería; y después, de electricidad. Entre estas hay dos diagonales, otras dos de lado a lado y una perimetral. Por ellas discurren tres cables de cobre embutido, de la luz, con tres colores diferentes, que representan las tres líneas previstas de agua: la directa al surtidor, la que pasa antes por los pedales y, en tercer lugar, la de agua reciclada.

La solería es otro de los elementos que la maqueta permitió estudiar. Está realizada a lápiz sobre



Img 9. 27  
2002. Maqueta Glorieta de los Pa-  
seos.

cartón gris, que da bastante la apariencia de la piedra gris de Sierra Elvira, y después está ligeramente coloreado de azul, en las zonas supuestamente con agua. Finalmente, está tocado con lápiz blanco que resalta el remate en chaflán de los bordes de las losas, dándole relieve.

Esta superficie está instalada, de forma que se puede abrir para ver el interior de la plaza. El mecanismo de apertura-cierre consiste en que dos de las cuatro hileras de losas que forman el perímetro exterior de la solería están cortadas, y separadas de la tapa de cartón que cierra; y están, por el contrario, fijadas a la base. Entre una de ellas y la tapa que cierra, hay una cinta, que hace de bisagra. La otra tira, en el lado opuesto, sirve para encajar la tapa. El sistema se queda fijo, como veremos, al insertar la peana.

### La fuente

Los cables que representan a las tuberías de agua son alambres de cobre con cierta rigidez, que sobresalen en perpendicular a la plaza. Para juntarlos entre sí, en esta zona terminal, están embutidos en una pajita de plástico de las de uso alimentario, lo que les aporta aún más rigidez.

La peana-fuente, por su parte, está hecha a partir de su desarrollo plano, en cartón bastante grueso y tiene por debajo un refuerzo del mismo material, con un agujero en el que encaja justo este vástago que sobresale de la plaza. Tanto es así que queda lo suficientemente fija como para colgar la maqueta de la pared, sin que ésta se caiga y sujeta, además, la tapa de cartón que tiene el dibujo del pavimento. No obstante, no está pegada, por lo que se puede sacar, para abrir la tapa, y volver a cerrar.

Aparte de este conjunto, también están los sillares peldaños, están realizaá[ • con el mismo cartón y pegados a la tapa pavimento. Estos elementos están pincá[ • Ê con objeto de diferenciar los distintos materiales como la piedra o el bronce.

Solo basta aclarar que estos últimos elementos fueron añadidos mucho tiempo después, por lo que su finalidad ya no era tanto el estudio de las posibilidades como la terminación de la maqueta como obra en sí.

## FIN DEL PROYECTO PARA SANTA FE Y MUDANZA A MONACHIL

Poco antes de final de curso, hacia la primavera de 2002, se resolvió el concurso de traslados para profesores de enseñanzas medias, por el que después de quince años destinado en Archidona, se me concedía el traslado a Huetor Vega, localidad muy cercana a la ciudad de Granada, mi ciudad natal. Procuré, sabiendo que me esperaba un nuevo cambio de domicilio, con su consecuente mudanza, dejar el proyecto terminado antes del periodo vacacional. Por eso están fechados los últimos trabajos en el mes de julio. Al final de este mes entregue copias de todos los planos a los responsables del proyecto, del Ayuntamiento de Santa Fe.

El mes de agosto lo dediqué, con mi mujer, a buscar y comprar una casa y a realizar una de las mayores mudanzas de mi vida. El cambio de puesto de trabajo y de



domicilio traería consigo algunos cambios en cuanto a mi forma de concebir este proyecto. Por una parte, mi atención hacia la vertiente académica del mismo, es decir, la conclusión de la tesis, perdería parte de su interés, ya que uno de los motivos de la misma, aunque no el único, era la obtención de puntos para sumar al el baremo del concurso de traslados. Ya concedido el traslado, este motivo no tendría razón de ser.

Por otra parte, varias cosas acapararían bastante mi atención durante algún tiempo: la mudanza e instalación en la nueva casa, con obras incluidas, que duraron meses; el nuevo instituto, con sus problemas específicos; y, desde luego, los trabajos de construcción del parque de Santa Fe. Porque, aunque bajara mi interés hacia la parte académica del proyecto, el asunto tenía en ese momento, otra vertiente no menos importante para mí, que era la aventura de intervenir, por primera vez en mi vida, en un proyecto de diseño de un espacio urbano.

### **El jardín de mi casa, un nuevo soporte para la creación**

Hay otro suceso que no puedo dejar pasar sin comentar, aunque sea brevemente, justo en el momento en el que, a raíz de la inmersión en este proyecto, empezó a interesarme el tema de la jardinería y el paisajismo, como faceta compatible con la creación artística, resulta que nos mudamos a una casa con jardín. Aunque pequeño, el jardín de mi nueva casa va a constituirse desde el primer momento en un foco de atención muy potente que se va a traducir en varios tipos de actuaciones.

Por una parte, serán muchas las horas de trabajos físicos, propios del oficio de jardinero, las que se lleve el jardín: cardar, podar, sembrar, trasplantar, instalar sistemas de riego, excavar pequeñas charcas, trazar sinuosos riachuelos, visitar viveros, etc. Todo eso, aparte de realizar pequeñas instalaciones con materiales encontrados, reciclados o fabricados por mí mismo, como la propia terracota de la Cámara del Tiempo, que lleva años emplazada en una de las jardineras de tierra, invadida ya por la vegetación.

Por otra parte, este nuevo interés por los jardines me llevará a hojear, consultar, leer o estudiar diversos tratados sobre el tema, desde los libros más básicos del tipo: "El jardín en casa" hasta otros más serios, como los que ya hemos nombrado, de Barilón, o a trabajos de artistas relacionados con el paisajismo o el Land Art, como Richard Long o Andy Goldsworthy.

Y, aparte de todo esto, empecé a realizar frecuentes visitas a jardines públicos, durante las que me dedicaba a dibujar, leer, recolectar esquejes para mi jardín (siempre llevaba unas pequeñas tijerillas), o, simplemente, pasear. Había cambiado mis visitas a las zonas rurales de Archidona, con sus paisajes y sus ruinas, por visitas a los parques y jardines que tenía ahora más cerca, entre los que cabe citar ¿cómo no? los de la *Alhambra*, *El Generalife*, *El Parque de Invierno*, *El Campo de los Mártires*, por citar solo algunos. Todos ellos, además, terrenos de juego de mis travesuras infantiles de hacía muchos años. De estos hablaremos en la segunda parte de este texto.

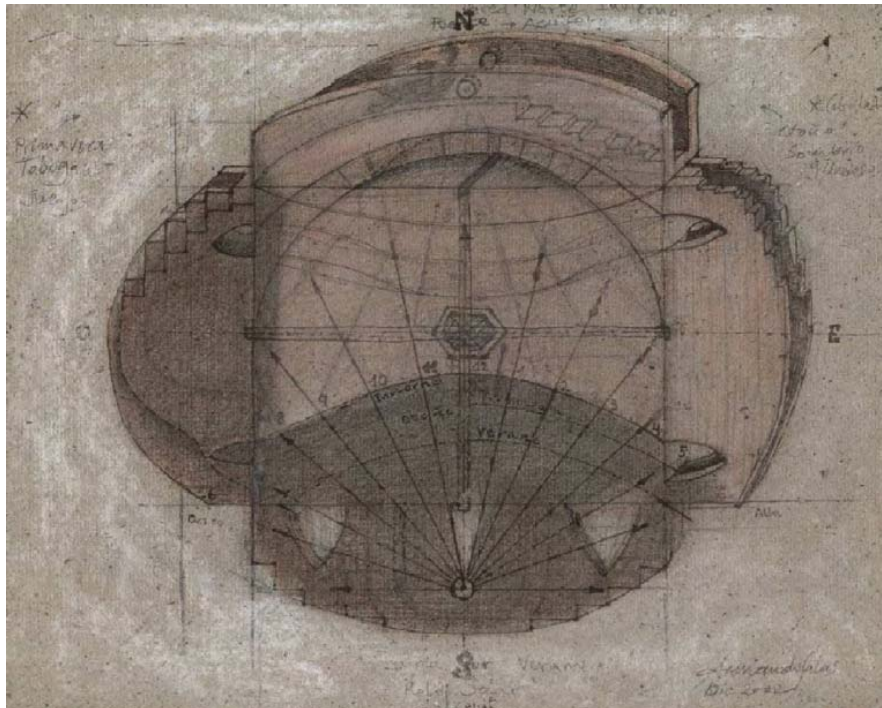
Es éste, resumiendo, un periodo en el que la mayoría de los trabajos que se pueden considerar de creación artística, o son efímeros, o poco tienen que ver con el proyecto.

### **Hibernación del proyecto del parque: otoño e invierno de 2002-2003**

Entretanto, mientras que yo me dedicaba a las actividades que hemos comentado y a mi nuevo instituto, aquel otoño e invierno transcurrieron marcados por la espera a que avanzasen las obras del parque. Fue un invierno muy lluvioso y los traba-



jos estuvieron prácticamente parados durante meses, ya que la fase de *movimiento de tierras*, al parecer, no se puede realizar en buenas condiciones con el terreno embarrado. Todo lo que se podría considerar retrasos, se traduciría más tarde en prisas y agobios, como veremos en el siguiente capítulo.



Img 9. 28. 2002 12. Nuevo castillete con reloj solar y doble muro. Lápiz y tizas sobre cartón. 27,5 x 22.

### **Nuevo Castillete con reloj solar y doble muro [9.28]**

Cerramos el capítulo con este dibujo solitario, que se sitúa aquí cronológicamente, siendo uno de los pocos especímenes que se realiza en este periodo, marcado por la jardinería y el paisajismo. El dibujo representa la vieja idea, todavía no realizada, consistente en un castillete con una muralla perimetral transitable, compuesta por un pasillo protegido por dos barandas, que discurre alrededor del patio.

Recrea, además, otra vieja idea: la del reloj solar. Se compone éste de un óculo realizado en una de las murallas, la que queda al sur, por la que supuestamente entraría un rayo del sol, que marcaría las horas en el suelo del patio.

El parecido con nuestro castillete realizado en bronce en Alicante es evidente, lo que pasa es que con el concepto de muralla transitable que de nuevo se plantea, se vuelve a reivindicar una idea no del todo llevada a cabo. Es como una añoranza de aquel tiempo en que toda construcción de utopía inventada era sustituta de la dibujada.

Resulta peculiar la perspectiva tan extraña que tiene el dibujo, ya que las cuatro fachadas interiores están como abatidas sobre el plano horizontal del patio; pero, a la vez, todo ello está en perspectiva caballera.

Incluye unas anotaciones referidas a las estaciones y a los puntos cardinales que están situadas, arriba, abajo, a la derecha y a la izquierda, respectivamente: "Pared

*Norte: invierno-puente acuífero; Pared Sur: verano-reloj solar- cenit; Este: otoño-sombrio y lluvioso; Oeste: primavera-tobogán-juegos*". Incluye, además, a la izquierda un asterisco con una flecha y otro a la derecha con la indicación: "*(al otro lado)*", que indican la voluntad de cambiar la primavera al este y viceversa, teniendo en cuenta que el sol sale por el este y se oculta por el oeste.

### **Trabajos posteriores a la fundición**

Otro de los acontecimientos relacionados con el proyecto que sucedió en este periodo fue la llegada de la pieza de bronce desde Madrid. Un momento realmente emocionante. Venía tan bien terminada, con su patina incluida, que no hubo que retocar casi nada. Tan solo tuve que abrir los taladros que comunican cada fachada exterior con el patio interior, por donde se supone que saldría el agua si fuera una arquitectura verdadera a tamaño natural. Esta pieza formó parte también, durante algún tiempo, del mobiliario urbano de mi jardín.

## CAPITULO 10

### OBRAS DE REALIZACIÓN DEL MONUMENTO EN EL PARQUE CIUDAD DE BRIVIESCA DE SANTA FE

2000-02 a 07

*La multiplicidad de problemas que plantean los trazados de jardinería, exigen que los profesionales modernos, salvo excepciones, trabajen en equipos multidisciplinares reuniendo técnicos y artistas.*

*Francisco Páez*<sup>30</sup>



Img. 10. 1

*2003 04. Segundo bloque suspendido en la grúa, a menos de medio metro del primero.*

<sup>30</sup> PAEZ DE LA CADENA, Francisco. *Historia de los Estilos en Jardinería*, Ed. Istmo. (Col. Fundamentos). Madrid 1998. Pág.346.



## SEGUIMIENTO DE LA OBRA DEL PARQUE CIUDAD DE BRIVIESCA

En este capítulo nos ocuparemos de describir el desarrollo de las distintas fases de la construcción del parque público denominado por aquel entonces “P-3”, relacionadas con nuestra aportación específica al proyecto. Esto incluye distintas tareas relacionadas con mis propuestas, que se realizaron en las zonas cercanas a la glorieta: movimiento de tierras, trazados sobre el terreno, elevación de la plataforma cuadrada, preinstalación de fontanería y electricidad, colocación de los bloques de piedra principales, instalación de pavimentos, revestimiento de planos laterales de la plataforma, instalación del bronce, recomendaciones sobre plantas, etc. Se excluyen las faenas que se desarrollaron en otras zonas del recinto, más retiradas, en las que no hay ninguna intervención por nuestra parte.

### **Movimiento de tierras: explicación de la zona de la rotonda y elevación de una gran colina artificial**

Durante el invierno de 2003, viviendo yo todavía en Archidona, se realizaron muy pocas intervenciones en el parque debido a que fue un invierno muy lluvioso. Básicamente consistieron en el movimiento de tierras y la preinstalación de las redes principales de saneamiento, luz y agua, tal y como estaban previstas en el proyecto general del Ayuntamiento. Con respecto a la parte del proyecto que nos afecta específicamente, los trabajos consistieron en la elevación de una colina en la zona este del parque, a la izquierda de la zona que se representa –pero ya fuera de la misma- en la imagen [8.27]. Recordemos que las modificaciones que se propusieron al principio, por mi parte, consistían en la realización de cuatro colinas separadas por la cruz que formaban los cuatro caminos de acceso a la glorieta, [8.23] en vez de tres, como estaban previstas inicialmente. Por el tamaño de las islas-jardineras, estas colinas deberían ser muy pequeñas; incluso la más grande de las cuatro, que sería la del *noreste* de la rotonda [10.3], en la esquina inferior izquierda del plano [9.6]. Al final se decidió prescindir de todas estas elevaciones y levantar una única colina mucho más grande y alta, situándola al *noreste* de la rotonda, pero más lejos de ésta, ya fuera del terreno que se representa en la imagen [9.6]. En ella se plantarían después grandes árboles y arbustos, con la pretensión de representar simbólicamente –hay que recordar que la zona de Santa Fe es un terreno de vega prácticamente llano- la vegetación de las zonas de montaña. Ver imágenes [10.2] y



Img. 10. 2

2003 04. Vista desde el norte de la rotonda hacia el este. El árbol de la derecha ya estaba ahí antes del proyecto, y es el que aparece a la izquierda de la rotonda en los planos [8.22] y [9.6] entre el carril bici y uno de los caminos peatonales. En el centro de la imagen puede verse la isla-jardinera noreste; detrás la colina artificial, algunos edificios y, al fondo, Sierra Nevada.



Img. 10. 3

2003 04. Vista desde el sur de la rotonda hacia el este. Se ve la isla-jardinera noreste, al fondo la colina, unos edificios y detrás Sierra Nevada.



### [10.3].

En cuanto a la zona cercana a la rotonda, que más nos incumbe, lo que se hizo en este periodo fue, tras enterrar la preinstalación de agua, electricidad y saneamiento, allanar la tierra para trazar sobre ella el diseño de los caminos, las jardineras y la plataforma elevada, tal y como aparecen distribuidos en la imagen mencionada [9.6]. Por mi parte, poco podía hacer, salvo esperar, habiendo quedado el proyecto en manos de una empresa especializada en este tipo de obras. Los planos que se aportaron al jefe de obras de dicha empresa, con el que tuve una entrevista de trabajo, fueron los que se reproducen en el capítulo anterior con las etiquetas [9.1], [9.23] y [9.6] que representan la *plataforma*, la *glorieta completa* y la *zona circundante* de la misma, respectivamente. Cada una de ellas a una escala apropiada al área representada. Recordemos que la referencia para la situación de los distintos elementos eran las dos acometidas de agua que quedarían situadas en las dos esquinas inferiores de la plataforma.

### **Plataforma elevada, rampas y escaleras [10.5]**

Dado que la plataforma era el elemento que debería de servir como punto de partida para el resto del trazado de los demás elementos, es lo primero que se construyó, tomando como referencia la posición de las acometidas de agua, que coincidirían con las dos esquinas norte del cuadrado, tal y como estaba previsto. En una de las visitas que hice a la localidad, desplazándome desde Archidona, ya estaba hecha. Asomaban por el centro los tres tubos de fontanería: dos de ellos provenientes de las acometidas de agua potable situadas en las esquinas y un tercero, que quedaría preparado para no renunciar a la instalación, en un futuro, de un circuito de agua reciclada que ya hemos descrito en el capítulo anterior.

En principio, esta plataforma era un bloque cuadrado de hormigón -del que no hay fotos- en medio del solar vacío, que parecía tener las medidas que se especificaban en los planos. Yo ni siquiera me molesté en comprobarlo, confiando en la profesionalidad de la empresa responsable, teniendo en cuenta que solo se trataba de un sencillo cuadrado de cinco metros de lado. Después se comprobó que hubo algunos errores como veremos más adelante.

En otra visita posterior ya habían construido las rampas y escaleras como pueden verse en la imagen [10.5], aunque esta foto es posterior a aquel periodo. En principio, las primeras me parecieron demasiado



Img. 10. 4

2003 04. Removiendo tierra en las jardineras.



Img. 10. 5

2003 04 Albañil sobre la plataforma antes de la instalación y pavimentación.



Img. 10. 6

2003 04. Vista desde el norte de la rotonda, a la izquierda, hacia el oeste. Los árboles de la derecha son los álamos que ya estaban antes del proyecto, junto a la valla norte del recinto. Detrás de esta valla está la vía de salida de la autovía A-92. Esquina inferior derecha de la imagen [9.6].



pendientes, con respecto a mis cálculos iniciales. Esto lo asumí, en principio, como un error mío, con cierta preocupación, ya que dichas rampas estaban pensadas, sobre todo, – aparte de para carritos de bebé, bicicletas, niños pequeños, etc.- para sillas de ruedas. Para colmo, el concejal de urbanismo con el que me reuní, me advirtió que una asociación de discapacitados de Santa Fe solía ser bastante exigente en cuanto a la aplicación de la legislación vigente en la materia y no dudaban en denunciar cualquier irregularidad. Después comprobé que la culpa no era del todo mía - aunque sí en parte- ya que había dos errores de construcción achacables a la empresa constructora: por un lado, el eje mayor del óvalo principal de la rotonda era algo menor de lo previsto, e indicado en los planos; y, por otra parte, el cuadrado de la plataforma era algo mayor. La suma de estos dos pequeños errores daba como resultado una menor longitud a las rampas y, consecuentemente, una mayor pendiente.

Pero, además, había un tercer error: en principio estaba previsto que las rampas de acceso partieran de una cota ligeramente elevada, 15 cm. en vez de partir de la cota 0. Esto estaba contemplado en el plano [9.3]: obsérvese que en el alzado que aparece en la parte superior izquierda del papel, en la parte más baja de la rampa de la izquierda, pone “cota 15”. También en su correspondiente planta pone “cota 15”. Ver detalle [9.5]. En este último error, sin embargo, sí que asumo parcialmente la culpa, ya que el dibujo tiene algunos cabos sueltos y algunos elementos poco claros. En la rampa de la derecha, por ejemplo, no se especifica nada en el alzado. Hay que decir, además, que entre la ejecución del dibujo y la construcción de los elementos descritos pasó un largo periodo de tiempo. Esto me enseñó que todas las especificaciones que se puedan hacer en los dibujos destinados a terceras personas son pocas, y que no hay que confiar nada a las instrucciones verbales que se puedan dar, ya que probablemente estas tendrán que pasar de boca en boca varias veces antes de llegar a la persona –en este caso, los albañiles- que tendrán que realizarlas. Y digo esto porque para paliar el error, en la medida de lo posible, recomendé al concejal, que en ese momento era mi único interlocutor, que se elevara todo lo posible el pavimento en estas zonas, cuando llegara el momento, pues aunque estaban ya puestos los bordillos de los caminos – que, en parte marcan la cota de estos- no estaban pavimentados todavía, quedando un pequeño margen de maniobra, de algunos centímetros. Estas instrucciones deberían haber pasado de boca en boca, del concejal



Img. 10. 7

2003 04. Pavimentando el óvalo principal de la rotonda, alineando los adoquines con respecto a la dirección del camino.



Img. 10. 8

2003 04. Pavimentando los caminos, colocando los adoquines en hiladas perpendiculares a la dirección de los mismos.



Img. 10. 9

2003 04. Armando agrandando a puntero el hueco para alojar el grifo de pedal en el bloque 1, al fondo la plataforma.

al jefe de obras, y de éste a los obreros. Todas estas personas, probablemente, con muchas otras cuestiones en la cabeza. La cuestión es que al final se pavimentó la zona de la rotonda, quedando los arranques de las rampas a cota cero, tal y como pueden verse en la imagen [10.5].

### Trazado sobre el terreno: caminos y jardineras

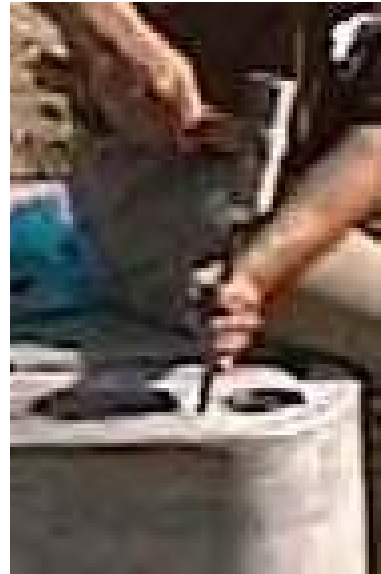
Tampoco pude estar presente cuando se hicieron los trazados de los caminos. Yo hubiera trazado las curvas del óvalo, probablemente con una cuerda, a modo de compás, como se haría en un papel, utilizando los centros y radios que se indicaban en los planos. Sin embargo, el método de trazar los dibujos sobre el terreno por los constructores no fue éste, sino que se hizo por coordenadas, como supe después. Inútil fue, pensé, mi esfuerzo por simplificar el trazado de la rotonda, sustituyendo la elipse inicial, por un óvalo de cuadro centros, situados en puntos estratégicos de fácil localización.

En otra de las visitas rápidas que hice, de camino entre Archidona y Granada, estaban los caminos ya trazados sobre el solar, marcados solamente por los bordillos laterales de los mismos, y todavía sin pavimentar. Solo en algunas zonas cercanas a la rotonda, estaban ya terminados. En algunos puntos, ni siquiera estaban puestos los bordillos, con objeto de permitir el paso de maquinaria, sin destruirlos. Tampoco hay fotos de aquellos momentos, las que hay son algo posteriores. En realidad, la mayoría de las fotos que ilustran este capítulo las tomé yo mismo, con alguna ocasional ayuda –para tomar aquellas en las que aparezco yo- en dos o tres días, en los que por realizarse actuaciones relevantes, se requirió específicamente mi presencia. Aproveché entonces para hacer el reportaje gráfico. El trazado de los caminos se puede ver, no obstante, incluso con más claridad, en las fotos anexas, en las que ya aparecen pavimentados.

Los caminos me parecieron correctamente trazados con la salvedad que hemos mencionado de las rampas. Y debo mencionar la emoción que me producía cada vez que veía avanzar el proyecto. Y como las líneas que yo había bosquejado sobre el papel se iban convirtiendo en realidad sobre el terreno.

### Instalación de pavimento de los caminos

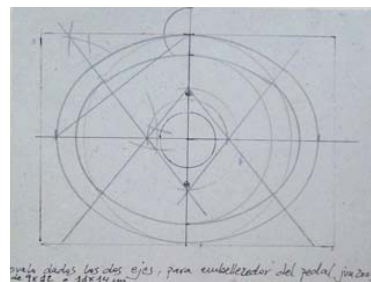
En cuanto al pavimento de los caminos, recordemos que, finalmente, se abandonó la idea de usar piedras naturales y se decidió proponer la utilización de los mismos adoquines previstos en el proyecto general



Detalle de [10.09]  
2003 04. Detalle del hueco para alojar el grifo de pedal en el momento de agrandarlo a mano.



Img. 10. 10  
2003 04. En el parque retocando un bloque 4.



para guiar los dos ejes, para embellecer el pedal, para  
la rueda y el eje.  
Img. 10. 11  
2003 06 Estudio para embellecedor de grifo – pedal, para realizar en metal, lápiz y tinta s / papel gris 21 x 15.

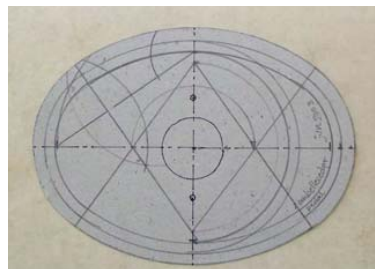
municipal, reubicando los destinados a la plaza circular propuesta originariamente. Tan solo se mencionaba la posibilidad de poner los adoquines en posición alineada con respecto a los caminos, reforzando la dirección de los mismos [9.8] y [9.9] en vez de ponerlos oblicuos con respecto a estos, como aparecía en los planos originales [8.22]. Al final se respetó esta sugerencia en los caminos que forman el óvalo principal de la rotonda, como se puede ver en la foto [10.7]. En cuanto al resto de caminos, sin embargo, no se siguió ni mi recomendación de alinearlos, ni la propuesta original de ponerlos oblicuos “a cartabón” como le llaman los albañiles, sino que se colocaron atravesados perpendicularmente al sentido de los senderos [10.8].

### Recepción y manipulación de los grandes bloques de piedra

Uno de los momentos emocionantes del proyecto es la recepción, en abril de 2003, de todo el material encargado a la empresa marmolista hacía meses, consistente en todas las piezas para el pavimento de la plataforma y, sobre todo, los dos grandes bloques. Estaban cortados perfectamente conforme a los dibujos previamente facilitados a los técnicos lo que me llenó de satisfacción. La textura “apomazada”, un término medio entre brillante y texturizada, también me pareció perfecta.

Recordemos que para la instalación de los pedales grifos se encargaron unas perforaciones en dos de las esquinas del bloque inferior, de 5 cm. de diámetro. [9.18] más que suficientes para embutir dos tuberías de agua, una de ida y otra de vuelta, al grifo pedal, pero insuficientes para albergar el mencionado dispositivo. No me atreví en su momento a encargar un agujero mayor, y creo que hice bien, para no debilitar el bloque tan cerca de la esquina. Siempre pensé que se podría agrandar la boca del agujero, ajustándola lo imprescindible para acoger la llave de paso.

D Jesús Martínez Labrador me asesoró convenientemente al respecto y me prestó un puntero de escultura perfecto para la tarea, que ya había utilizado yo en alguna ocasión en el curso de Alicante. La misión consistió en agrandar la boca del taladro lo suficiente para albergar una llave de pulsador, que previamente había examinado en una ferretería cercana [10.9] a [10.10]. A mí me hubiera gustado encontrar una buena llave de bronce, y pensé que sería fácil encontrarla en ferreterías: otro error. Probablemente en los meses de inactividad podría haber encontrado algún dispositivo de calidad apropiada en alguna tienda especializada. Tal vez,



Img. 10. 12

2003 06. Estudio para embellecedor de grifo – pedal, para realizar en metal, lápiz y tinta s/ papel gris recortado en forma ovalada 15 x 11,5.



Img. 10. 13

2003 04. Albañiles y fontaneros trabajando sobre la plataforma cuadrada.



Img. 10. 14

2003 04. Primer bloque de piedra suspendido en la grúa.



incluso, en otra ciudad, o por catálogo. Pero tras meses de inactividad era necesario actuar con extremada rapidez. Así que lo mejor que encontré fue una llave corriente de acero. En cualquier caso, el agujero habría que agrandarlo. Fue más fácil de lo que yo pensaba, con ayuda del magnífico puntero, y gracias a la breve experiencia del mencionado curso de escultura en el que, aunque estaba en el taller de bronce, también practiqué algo de talla en piedra. Lo más curioso de aquellos momentos fue el cambio de actitud para conmigo de los albañiles, el jardinero y algunos otros trabajadores que pasaron por allí. Si al principio mostraban cierta desconfianza e, incluso, alguna mirada de desdén, desde que me vieron martillar la piedra con aquella herramienta que comparada con sus cinceles podría compararse a un bisturí, empezaron a tratarme con respeto, pero también con cercanía llegando a establecerse cierta confianza y cordialidad. Punto y aparte lo puso uno de los fontaneros del que hablaremos enseguida.

Para entonces, ya en abril de 2003, estaba yo instalado en Monachil, en los alrededores de Granada, por lo que me podía desplazar rápidamente a requerimiento de los responsables de la obra. Cada dos por tres tenía que salir a toda prisa, a veces, incluso, del trabajo para atender a las dudas que planteaban los albañiles, fontaneros, etc.

### Realización de plantillas para piezas especiales

Como no pude encontrar los grifos de pedal que a mí me hubieran gustado, estuve valorando la posibilidad de sustituir los escudos de los mismos por otros fabricados por mí, con planchas de latón o cinc similares a las que se usan para grabado calcográfico, utilizando, incluso, ácido para hacer los cortes, en forma ovalada, mediante la realización de incisiones muy profundas. A falta de instalaciones para cortar el metal por otros medios, podría probar con esas técnicas de agua-fuerte para las que sí tenía materiales. Dibujé incluso algunos modelos de plantillas con forma ovalada, lo suficientemente largas, en sentido longitudinal, como para tapar el agrandamiento del agujero; y lo suficientemente estrechas, en sentido transversal, como para no sobresalir por el bordillo del escalón. Ambas plantillas toman como punto de partida las dimensiones del escudo original del grifo, circular. Concretamente, la posición de los dos tornillos que venían para fijar al soporte y el agujero central por el que salía el pedal. Esto se puede ver en los dibujos [10. 11] y [10.12]. Por lo demás, se trata de un problema clásico de geometría



Img. 10. 15

2003 04. Primer bloque suspendido en la grúa, con el tubo central para agua ya ensartado.



Img. 10. 16

2003 04. Primer bloque suspendido en la grúa a un metro, aproximadamente, del suelo.



Img. 10. 17

2003 04. Primer bloque suspendido en la grúa a menos de un metro del suelo.

plana consistente en la realización de un óvalo dados los dos ejes. En uno y otro dibujo cambian precisamente las dimensiones de estos, siendo uno un poco más alargado que el otro. La idea al final no se realizó, y se instalaron los grifos normales tal y como venían de fábrica.

### Preinstalación de fontanería y electricidad

La preinstalación de fontanería había que hacerla justo antes de la colocación de los grandes bloques, pero en el mismo día, no días antes, para no dejar al aire libre los tubos y correr el riesgo de que fueran destruidos por actos vandálicos.

Había que bifurcar mediante una T uno de los tubos provenientes de la acometidas de agua potable (tubo 1) para llevarlo a los dos pedales-grifos, e instalar otros dos tubos de retorno provenientes de los mismos. El segundo tubo de agua potable (tubo 2) se uniría a ambos tubos de retorno, confluyendo los tres en el tubo final, que acabaría en el surtidor. De esta forma, como ya explicamos anteriormente, se podría poner desde una acometida, el surtidor abierto o cerrado permanentemente; mientras que desde la otra acometida, se podría conectar el agua para que saliera solo accionando los pedales.

Con independencia de esta instalación para el agua potable, se preveía un tercer tubo (tubo 3). Este quedaría sin conexión alguna por el extremo exterior al monumento, en principio, pero en el futuro se podría conectar a un sistema de reciclaje de agua (depósito, bomba, filtros, etc.). Por su extremo interior, debería quedar cortado a la altura del primer bloque de piedra. De esa forma, si algún día pudiera tener agua, ésta vertería a través de las ventanillas realizadas entre los dos grandes bloques, no siendo accesible para beber. Estas operaciones son las que se estaban realizando en la imagen **[10.13]**. En un momento determinado el fontanero, sin previo aviso ni consulta ¡cortó el tubo 3, a ras del suelo! Yo, que estaba allí, haciendo las fotos anexas, me quedé estupefacto y le pregunté que por qué lo había hecho. Él, ¡tan pancho!, me contestó que ¿para qué queríamos tantos tubos?; y que el que había cortado, no servía para nada. No dio tiempo ya a entablar discusión alguna, ni a poner remedio al desaguisado, pues enseguida alguien advirtió que los bloques venían de camino “volando” por el aire. En efecto, ya había una gran grúa tipo pluma, con el bloque primero camino de la plataforma **[10.14]**



Img. 10. 18

2003 04. Primer bloque ya colocado, comprobando su nivelación.



Img. 10. 19

2003 04. Primer bloque ya colocado, Limpiando la superficie antes de colocar el bloque segundo.



Img. 10. 20

2003 04. Segundo bloque suspendido en la grúa.



Img. 10. 21

2003 04. Segundo bloque suspendido en la grúa ensartado en el tubo de agua.

### Colocación de los bloques de piedra principales

La colocación de los dos grandes bloques de piedra fue una operación delicada, que requirió trabajo en equipo coordinado. También la asistencia de una enorme grúa de pluma, que tenía que operar desde cierta distancia, ante la imposibilidad de acercarse a la plataforma sin destrozar parte de los caminos, ya pavimentados.

La operación se realizó justo después de instalar los tubos de agua y antes de pavimentar el resto de la plataforma, ya que los propios bloques centrales eran los que deberían dar las pautas de posicionamiento, tanto horizontal como de cota, a todas las demás piezas de mármol que cubrirían el resto de la superficie cuadrada. Para la colocación del primer sillar se usó como referencia el tubo central de agua, que hubo de ser ensartado en el agujero central del bloque mientras éste permanecía suspendido a poco más de un metro de altura, y estando estabilizado entre varios operarios. También se ensartaron a continuación los dos pares de tubos destinados a los pedales, por los huecos correspondientes de las esquinas. [10.15] a [10.17].

Para la correcta sujeción de la grúa se usó una calza de madera con la que se asentó el bloque, por el maestro albañil se prepararon las cuñas de la grúa para su sujeción a la espera de su colocación por su cara inferior.

Para el posicionamiento del segundo bloque también hubo que insertar el tubo central de agua –en esta ocasión solo éste– mientras el bloque permanecía suspendido a poca distancia del suelo. También se acomodó en principio el bloque sobre unas pequeñas cuñas de madera. Pero en esta ocasión solo de forma provisional, para poder sacar las cintas de suspensión de la grúa. Una vez centrado perfectamente el bloque y liberadas las cintas se procedió a quitar las cuñas con la ayuda de una palanca, dejando el bloque apoyado sobre el anterior, previamente barrido con una brocha [10.19] a [10.27].

### Colocación de la solería de la plataforma y eliminación de parte sobrante de la estructura

Tras la colocación de los bloques principales y su consolidación con hormigón bajo la basa, los albañiles procedieron a extender la solería, a partir de una copia del dibujo [9.1] con las modificaciones ya comentadas que ilustrábamos en [9.2]. Estando los trabajos ya plenamente en manos de la empresa constructora y yo



Img. 10. 22

2003 04. Segundo bloque suspendido en la grúa, a menos de un metro del suelo.



Img. 10. 23

2003 04. Segundo bloque suspendido en la grúa, cuñas de madera preparadas sobre el primero.



Img. 10. 24

2003 04. Segundo bloque suspendido en la grúa, a menos de medio metro del primero.



trabajando en mi instituto no presencié estas faenas, salvo en un par de ocasiones en las que tuve que acudir a demanda de los albañiles para aclarar algunas dudas sobre el plano. En una de aquellas ocasiones hubo que arrancar un par de losas recién puestas por no estar colocadas en su sitio. Esto a pesar del celo que puse en especificar todos los detalles en el dibujo. Una contrariedad de la que tomar buena nota para posibles actuaciones futuras.

Una vez puesta la solería se comprobó que la plataforma era algo más grande de lo previsto, sobrando por los cuatro lados una franja irregular de unos 20 cm de media, aproximadamente. Los albañiles la eliminaron en un rato mediante un martillo neumático, ajustándola a la solería ya puesta.

La última actuación que se realizó fue la pavimentación de las zonas más bajas, como los canalillos y pocillas, mediante pequeñas losas cortadas a medida, in situ, de un grosor menor que el resto del pavimento, 1 cm frente a 5 cm. respectivamente.

#### **Recubrimiento de planos laterales**

Para los bordes laterales no había previsto nada distinto del hormigón, así que sobre la marcha acordamos los albañiles, los gestores municipales y yo, la utilización de piedra de pizarra natural, que yo mismo me ocupé de encargar a un proveedor cercano a mi casa. Como es un material barato y la superficie a cubrir pequeña, no hubo ningún problema con respecto al presupuesto. La pizarra gris no desentonaba en absoluto con el conjunto y aportaba una textura diferente a las superficies verticales. Ver portada de este volumen.

#### **Reflexiones sobre el trabajo en equipo con los técnicos y operarios**

Tras la experiencia de trabajar en equipo con diversos profesionales, cosa poco habitual en artistas plásticos en comparación con otras disciplinas artísticas (música, arquitectura, teatro, cine, etc.) he constatado que es importante tener en cuenta varias cautelas:

a. Los dibujos deben ser precisos, específicos, claros y minuciosos. El plano ideal es aquel que no necesita ninguna explicación adicional, escrita o verbal y que no encierra contradicciones ni ambigüedades de interpretación. Se espera que los técnicos sepan interpretar correctamente los planos que se adecuan a las normas específicas de dibujo técnico, pero no siempre es así. Por lo tanto, no está de más que las especificaciones sean inteligibles, también, por personas poco entrenadas en la interpretación de planos.



Img. 10. 25

2003 04. Segundo bloque suspendido en la grúa, casi colocado.



Img. 10. 26

2003 04. Segundo bloque, extracción de las cuñas tras soltar las cintas de la grúa.



Img. 10. 27

2003 04. Segundo bloque instalado, el maestro albañil comprueba de nuevo el nivel.

b. Es muy conveniente hacer numerosas copias de los dibujos y repartirlas a todo el personal que vaya a intervenir en la obra, para que todos conozcan de primera mano el proyecto. A veces los jefes no están presentes o se olvidan de traer los planos que se les entregan, a la obra. Hay que pensar que lo que para nosotros es un acto de creación que nos apasiona, para otros puede ser simplemente un acto rutinario más de su trabajo.

c. Por más especificaciones que se den en los dibujos, es conveniente estar presente en la obra en determinados momentos. Puede haber fallos en los planos o en la interpretación de estos. Nadie conocerá el proyecto ni se interesará tanto por la correcta realización del mismo que el propio autor.

d. Es importante entenderse bien, no sólo con el arquitecto o encargados de las empresas constructoras (a veces ausentes) sino también con los obreros que intervienen directamente, *a pié de obra*: albañiles, fontaneros, electricistas, etc. Puede haber a veces cierto recelo por parte de estas personas hacia el supuesto *artista* que se *inmiscuye en su oficio*. No hay mejor medicina para esto que arrimar el hombro en el momento oportuno y, a ser posible, hacerlo bien.

Probablemente, todas estas cosas las saben de sobra los arquitectos, ingenieros o encargados de obras, pero yo, aunque lo intuía, no sabía hasta qué punto.

### **Instalación provisional del bronce e inauguración del parque el 12 de junio de 2003**

Como dijimos, el invierno fue excepcionalmente lluvioso, lo que retrasó bastante las obras. Así que cuando se reanudaron las mismas quedaba poco tiempo para cumplir los plazos previstos. Se celebraron elecciones municipales y, pese a que a los políticos les hubiera gustado inaugurar el parque totalmente terminado antes de las mismas, no pudo ser posible.

El parque no solo se inauguró después de las elecciones sino que se hizo con algunos detalles sin terminar. Si se celebró a pesar de todo un solemne acto de inauguración fue porque el equipo de gobierno saliente quiso hacerlo antes del relevo de cargos, pese a que el equipo entrante era del mismo partido.

En la foto [10.29] puede verse, de izquierda a derecha, al alcalde saliente, D. José Rodríguez Tabasco (también presidente de la Excma. Diputación de Granada, por aquel entonces) al concejal de urbanismo, D. José Manuel Tapia, y a un servidor. Obsérvese que los tres estamos apoyados al filo de la plataforma, todavía sin terminar de pavimentar, así como las escaleras y la



Img. 10. 28

2003 04. Instalación provisional de la pieza de bronce.



Img. 10. 29

2003 07. Inauguración. El alcalde, el concejal de urbanismo y el autor.



Img. 10. 30

2003 07 12. Armando y sus hijos junto al monumento recién inaugurado.

rampa.

En cuanto al bronce, aunque aparece también en las fotos, no estaba pegado todavía, tan solo apoyado [10. 28]. Acabado el acto fue de nuevo retirado hasta que días después quedó instalado definitivamente. Entretanto estuvo alojado en una exposición individual que se realizó en una sala municipal de la que hablaremos a continuación.

En las demás fotografías del acto de inauguración se pueden ver a diversos asistentes, entre los que destacan mis propios hijos. [10. 30].

Más tarde se puso una placa junto a la entrada del parque, que deja también constancia de los créditos y de la fecha de inauguración [10.31].

### **Exposición monográfica: La Cámara Del Tiempo: Historia De Una Fuente**

Entre los días 7 y 22 de junio de 2003, coincidiendo con las últimas actuaciones en el parque (ya virtualmente inaugurado desde el día 12) se realizó en una sala municipal de Santa Fe, llamada "El Pósito" una exposición individual y monográfica que recogía los principales dibujos, planos y esculturas relacionados con el proyecto, tal y como indica su título [10.33].

Como pieza estrella de la exposición estuvo expuesta la escultura de bronce de la *Fuente de los Paseos* (salvo durante el acto de inauguración del parque, en que se retiró de la sala por unas horas) hasta que fue fijada definitivamente a su peana tras la clausura de la muestra. Con anterioridad, también estuvo expuesta en solitario, por algunas semanas, en el vestíbulo del Excmo. Ayuntamiento.

La fijación a su base se llevó a cabo mediante cuatro pequeñas patas roscadas en las esquinas, embutidas en otros tantos taladros en la piedra, rellenos previamente de una pasta adhesiva especial. Esto tras la conexión de la toma de agua del surtidor.

Para el cartel de la exposición se utilizó el dibujo titulado "Ocurrencias para una arquitectura lúdica" con la leyenda sobrepuesta con el título, fechas etc. [10.33].

Otra obra a la que se prestó especial atención fue *El Castillote* de bronce. Se expuso a la entrada de la muestra sobre una peana elaborada con varias losas de mármol gris, pegadas (reutilizadas de mi casa) que formaban un prisma cuadrado de unos 80 cm de altura. [10. 34]. Su interior hueco fue impermeabilizado con caucho, para utilizarlo como depósito. El bronce puesto encima estaba conectado a una bomba eléctrica que hacía fluir agua por el surtidor central cuando estaba



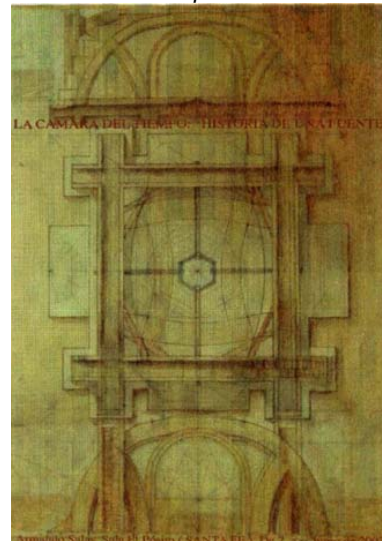
Img. 10. 31

*Placa de créditos a la entrada del parque. Transcripción: "Diseño: D. José Manuel Tapia. Diseño fuente: D. Armando Salas. Construye: Carlovi-Egmasa. Alcalde: D. José Rodríguez Tabasco. Santa Fe 12 de junio de 2003.*



Img. 10. 32

*Rótulo sobre la sala El Pósito anunciando la exposición.*



Img. 10. 33

*Cartel y tríptico para exposición. : "La Cámara Del Tiempo, Historia De Una Fuente", junio de 2003, sala "El Pósito"*



conectada. Esta caía de nuevo al interior del depósito estableciéndose un circuito cerrado. El ruido del agua y la visión del líquido fluyendo recibían al visitante.

En cuanto a los dibujos, los grandes fueron enmarcados directamente, mientras que con algunos pequeños se montaron formando pequeñas colecciones. En un par de marcos grandes se instalaron, por ejemplo, todos los bocetos relacionados con el diseño y ubicación de la glorieta; en otro, los diversos bocetos para la peana, etc.

En las próximas páginas se incluyen algunas fotos del aspecto general de la exposición. [10. 36].

### Carpeta de grabados sobre fuentes

Además de una selección de esculturas y dibujos, de entre todos los realizados al hilo del proyecto, que hemos visto en su totalidad entre estas páginas, preparé una serie de grabados expresamente para la exposición, sacados de algunos de los bocetos que me parecieron más interesantes. Con ello quise dignificar y convertir en obras definitivas (mejorando la ejecución del dibujo y su soporte material) algunos de los bocetos que no pasaron en su momento de fugaces ideas en papel corriente, candidatas de un proceso selectivo.

Están basados en varias series (convertidas ahora en una única *carpeta-colección*) de bocetos de fuentes-peanas que veíamos en los capítulos 7, 8 y 9.

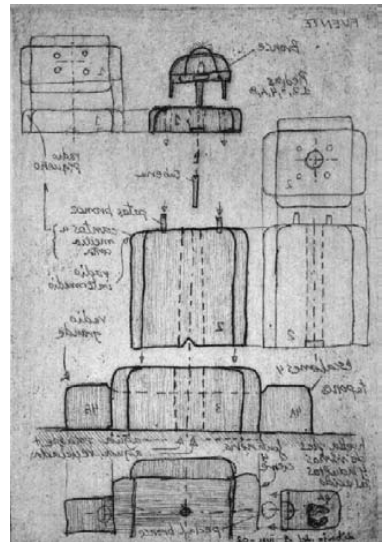
Se trata de una docena de dibujos transferidos mediante un pantógrafo a planchas de 14,5 x 10,5 cm. (más pequeños que el original) excepto uno, que mide 25 x10 cm. Los dibujos, en concreto son los que aparecen en las imágenes [7.50], [7.53], [8.1], [8.3], [8.4], [8.6], [8.7], [8.13], [8.14], [9.14], [9.15]; y la excepción mencionada, que es el *alzado* que aparece en la parte superior de la imagen [8.0], completado con su homólogo de la imagen [9.3].

La mayoría de estos grabados aparecen en las imágenes [10.35], [10.36] y [10. 38].



Img. 10. 34

2000 07 El Castillete de bronce, (20 x 20 x 8) sobre la peana con depósito de agua que se hizo para la exposición.



Img. 10. 35

2003 05. Aguafuerte. Despiece de la Fuente de los Paseos. 10 x 14,5.



Img. 10. 36. 2003 05. Aguafuerte. Glorieta de los paseos. 25 x10.

### **Final del trabajo de campo de esta tesis**

Todas las obras que hemos visto hasta ahora, expuestas o no, recibieron una revisión general durante las fechas previas a la muestra (clasificación, montaje de series temáticas, incorporación de paspartús, recorte de márgenes sobrantes, entintado de algunos dibujos, retoques de color en otros, etc.) antes de dar por concluida la que se puede considerar como la *fase de trabajo de campo de esta tesis*.

Se realizaron también fotografías de las obras que hemos visto a lo largo de estas páginas; de los grabados, hasta ahora inéditos; de las vistas generales de la exposición; y por último, de las obras realizadas en el parque, de las que incluiremos imágenes en las próximas páginas. [10.38] y [10.39] y en la cubierta de este volumen.

Así mismo se incluye, a continuación, el catálogo de obras expuestas en la muestra, a título informativo. La he transcrito de forma literal, tal y como aparecía en el catálogo-programa por lo que en algunos casos no coinciden del todo los títulos de las obras con los que hemos visto hasta el momento. En algunos casos porque se hace referencia a montajes de varios dibujos (no a los dibujos de forma individual) y en otros casos porque el título ha sido cambiado ligeramente, como es el caso del que se usó para el cartel, en el que sí se especifican ambos títulos (es la obra número 27).

### **Fotos del parque en distintas fechas posteriores a su construcción**

Entre las fotos que se incluyen de las distintas zonas del parque, las hay realizadas en distintos momentos, de forma que se aprecia el estado de conservación del conjunto a lo largo del tiempo.

La primera serie fue tomada, antes de que las plantas echaran los brotes de su primera primavera (hacia abril de 2004) con objeto de mostrar el aspecto de la obra lo más despejado posible, pero una vez concluidos definitivamente todos los trabajos del parque, incluidos los de jardinería, que aún se demoraron más allá del verano. Algunas de las fotos están hechas desde ventanas y terrazas de casas cercanas, previa autorización de sus inquilinos, con objeto de tener puntos de vista elevados. El reportaje se realizó en un día gris con intervalos de lluvia por lo que apenas presenta contrastes, salvo el pavimento de la plaza cuadrada cuando se ve iluminado por los reflejos. [10 38].

Las otras series fotográficas fueron tomadas a los 2 años y a los 10, aprovechando ocasionales visitas. Se incluyen algunas imágenes con objeto de mostrar el estado de la obra transcurridos distintos periodos de tiempo [10.39]. En las fotos de 2006, ya se pueden apreciar algunos desperfectos: los grifos de pedal han sido arrancados de cuajo; alguna que otra losa se ha desprendido de su sitio, encontrándose tirada en el suelo; y en una de las caras del pedestal hay un grafiti.

En las imágenes de 2013 ya se pueden ver más pintadas que ocupan pedestal, suelo, e incluso la pieza de bronce. También son más las losas desprendidas (o arrancadas) algunas de las cuales aparecieron rotas en los alrededores, otras ni aparecieron.

Es de destacar que el bronce seguía en su sitio (no sería tan difícil arrancarlo) y ni este ni los bloques principales han sufrido daño alguno (aparte de las pintadas). También se puede apreciar que pese a que ya las plantas han crecido, desde los caminos coincidentes con las rampas, se puede ver la fuente desde bastante distancia, coincidiendo con el punto de fuga de los propios caminos.

**Catálogo de obras expuestas en la muestra “La Cámara Del Tiempo, Historia De Una Fuente”, en junio de 2003 en la sala “El Pósito” de Santa Fe**

**DIBUJOS**

1. Cámara de las cuatro estaciones. Lápiz, pluma y pastel s/ papel amarillo. Diciembre 1998.
2. Bóveda sobre esfera roja y violeta. Óleo y lápiz s/ papel. 1998
3. Fuente de los cuatro ríos (desde la bóveda) sobre esfera verde. Óleo y lápiz s/ papel. 1998.
4. Bóveda bajo cielo estrellado. Óleo y lápiz s/ papel. 1998.
5. Cuatro estaciones. Acuarela y tinta. (46'5x26x2). Julio 1998.
6. Vista de terraza con tres arcos. Témpera y pastel s/ papel. (46x29'5). Julio 1998
7. Vista de terraza con girasoles. Témpera y pastel s/ papel. A-3. 19 Julio 1998
8. Vista de arco de terraza y casas. Témpera s/ papel. A-3. Julio 1998.
9. Atardecer con la Peña de los Enamorados. Pastel s/ papel violeta. (50x70). Diciembre 1998.
10. Atardecer con luna y estrella. Pastel s/ papel verde. (65x50). Diciembre 1998.
11. Construcción imaginaria desde dentro I. Pastel s/ papel naranja. (65x50). Diciembre 1998.
12. Construcción imaginaria desde dentro II. Pastel s/ papel naranja. (65x50). Enero 1999.
13. Cámara del tiempo en planta. Pastel s/ papel rojo. (65x50). Enero 1999.
14. La Cámara del tiempo vista exterior e interior. Pastel s/ papel naranja. (50x59). Enero 1999.
15. La cámara del tiempo: cúpula y reflejo. Pastel s/ papel verde. (72x50). Enero 1999.

**CUADERNO DE BOCETOS**

16. Cámara de las cuatro estaciones. Lápiz s/ papel Basic. (24,7x42). Abril 1998.
17. Cámara del tiempo. Lápiz s/ Basic. (247x42). 6 de Abril 1998.
18. A modo de exposición. Lápiz s/ Basic. (24,7x42). 3 de septiembre 1998.
19. Cinco bóvedas, doce columnas, tres figuras. Carboncillo s/ papel Ingres. (247x42). Nov. 1998.
20. Bóveda y estudio de arcos. Carboncillo s/ papel Ingres. (24,7x42). Nov. 1998.
21. Vista desde la cúpula. Lápiz y pastel s/ papel Ingres. (24,7x42).
22. Planta, alzado y subsuelo. Carbón s/ papel Ingres. (24,7x42). Abril 1999.
23. Fuente de los cuatro ríos o mandala. Pastel y tinta sepia s/ papel gris. (24,7x42). 1999 02 11.
24. Nueve niveles. Lápiz y tinta sepia s/ papel gris. (24,7x42,0) 20 de Marzo de 99.
25. Vista exterior (Cámara) a través de una puerta. Lápiz s/ papel gris. (24,7x42,0). Marzo 1999.
26. Tejar de Toribica. Lápiz s/ papel gris. (247x420). Marzo 1999.
27. Glorieta de los juegos (Ocurrencias para una arquitectura lúdica). Lápiz, tinta y pastel s/ papel crema. (100x70). El del cartel.
28. Híbrido: fuente pequeña y grande. Tinta s/ papel estraza. (45x33) 5 Junio 2000.
29. Nueve bocetos para fuente. Lápiz s/ papel de estraza. (21x15) cada uno. 2001-2002.
30. Penúltimo estudio de peana (proyecciones y axonometría) Lápiz s/ papel Basic. (50x35). 2002 04.
31. Diseño definitivo de la Fuente de los paseos (axonometría). Lápiz y tinta s/ papel Basic. (50x70). Julio 2002.
32. Diseño definitivo de peana y solería (axonometría). Tinta s/ papel traslúcido s/ boceto de lápiz. (50x70). Julio 2002.
33. Diseño definitivo de la Fuente de los Paseos (proyecciones). Tinta s/ papel traslúcido s/ boceto de lápiz. (50x70). Julio 2002.
34. Diseño final de la glorieta y detalle de la solería. Tinta s/ papel traslúcido sobre boceto. (50x35) x2. Abril y Mayo 2002.
35. Estudios de glorieta. Mixta s/ papel milimetrado. A-3. Abril 2002.
36. Modificaciones sobre plano (versión definitiva. Lápiz y tinta s/ fotocopia plano. A-3 (x2). Abril 2002.
37. Dos bocetos para la glorieta. Lápices s/ papel milimetrado. A-3 Abril 2002.
38. Modificaciones al proyecto original. Lápiz s/ fotocopia de planos. 1-A-3, 4-A—5. Abril 2002.
39. Estudios armónicos para peana. Lápiz s/ papel Basic. Conjunto 50x70.
40. Bocetos para glorieta. Varios planos. Conjunto 50x70.
41. Los doce meses. Carbón y pastel s/ papel crema. (50x70). Marzo 2001.
42. Arco con columna blanda. Pastel y carbón s/ papel. (80x63). 2001.
43. Paisaje onírico con arquitectura imaginaria I. Pastel y carbón s/ papel. (80x63). 2001.
44. Personaje de piedra. Pastel y carbón s/ papel. (80x63). 2001.
45. Arquitectura flotante. Pastel y carbón s/ papel. (80x63). 2001.

**GRABADOS AL AGUAFUERTE.**

46. Glorieta de los paseos. Alzado. (25x10). Mayo 2003.
47. Arco con columna blanda. (14'5x10'5). Mayo 2003.



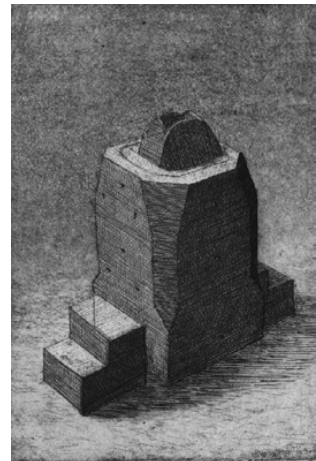
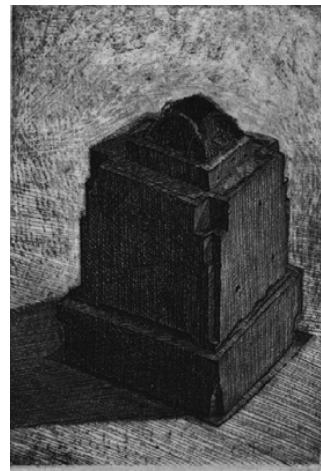
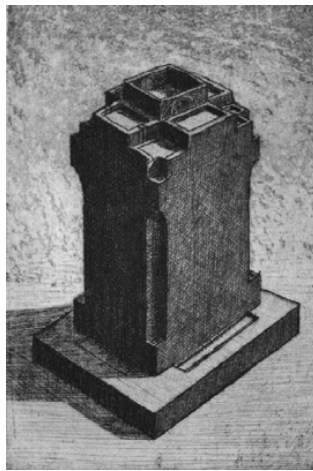
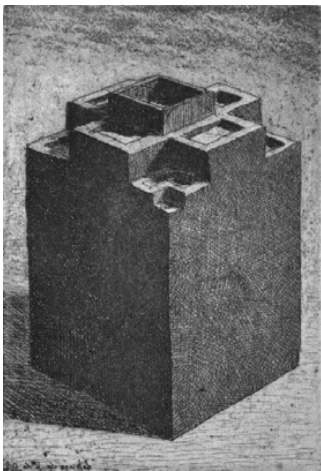
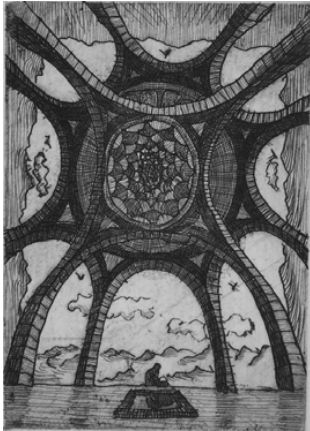
48. *Fragmento de la fuente de los paseos. (14'5x10'5). Mayo 2003.*
49. *Despiece de la Fuente de los paseos. (14'5x10'5). Mayo 2003.*
50. *Cinco bóvedas y un personaje leyendo. (14'5x10'5). Mayo 2003.*
51. *Boceto de fuente I. (14'5x10'5). Mayo 2003.*
52. *Boceto de fuente II. (14'5x10'5). Mayo 2003.*
53. *Boceto de fuente III. (14'5x10'5). Mayo 2003.*
54. *Boceto de fuente IV. (14'5x10'5). Mayo 2003.*
55. *Boceto de fuente V. (14'5x10'5). Mayo 2003.*
56. *Boceto de fuente VI. (14'5x10'5). Mayo 2003.*
57. *Boceto de fuente VII. (14'5x10'5). Mayo 2003.*

#### **ESCULTURAS**

58. *Fuente de los paseos. Terracota original. (60x40x30). 1998*
59. *Fuente de los paseos. Bronce. Fragmento ¼. (25x40x30). Julio 2002.*
60. *Fuente del Castillete. Bronce. (20x20x7). Julio 2000.*
61. *Estudio de arcos. Bronce. (35x10x1'5). Julio 2000.*
62. *Torre. Hierro y mármol. (20x20x25). Agosto 2000.*



*Img. 10. 37. Vista general de la exposición. "Historia de una fuente", realizada en la sala "El Pósito", Santa Fe. Del 7 al 22 de junio de 2003.*



*Img. 10. 38. Serie de 9 aguafuertes de 14,5 x 10,5 cm. realizados en 2003, titulados: Cinco bóvedas y un personaje leyendo, Arco con columna blanda, Fragmento de Fuente de los paseos, Boceto de fuente I, Boceto de fuente II, Boceto de fuente III, Boceto de fuente IV, Boceto de fuente VI. Boceto de fuente V.*



2004 (04).Plataforma, plano medio oblicuo.



2004 (04). Plataforma, primer plano oblicuo.



2004 (04). Plataforma, plano medio frontal.



2004 (04). Plataforma. Primer plano frontal.



2004 (04). Glorieta. Plano medio frontal.



2004 (04). Escultura, plano general



2004 (04). Panorámica del parque desde el este.



2004 (04). Panorámica desde las casas que se ven en la foto anterior, al sureste de la glorieta.

Img. 10. 39. Parque Ciudad de Briviesca, Santa Fe. Fotos realizadas desde casas cercanas, unos meses después de la inauguración.





2004 04 Escultura, primer plano oblicuo.



2006 04. Escultura, plano general.



2006 04. Escultura, primer plano frontal.



2006 04. Escultura, primer plano frontal desde el oeste.



2006 04. Bronce, primer plano picado y frontal.



2006 04. Escultura, primer plano frontal desde el este.



2006 04. Glorieta entre plantas. Plano general.



2006 04. Plataforma, primer plano oblicuo.



2006 04. Plataforma, primer plano oblicuo con una losa desprendida.



2013 12. Bronce, plano picado.



2013 12. Perspectiva frontal del eje-camino este-oeste.



2013 12. Escultura, plano general, picado y oblicuo.

Img. 10. 40. Parque Ciudad de Briviesca, Santa Fe. Fotos de la glorieta realizadas en dos fechas distintas, a los dos años y a los diez, de la inauguración del parque.





## **SEGUNDA PARTE**

### **REFERENCIAS Y ANTECEDENTES**

#### **REFERENCIAS DIRECTAS, INDIRECTAS, ENCADENADAS Y ANTECEDENTES**

Son muchas las experiencias visuales y no visuales, incluyendo las obras de otros autores o movimientos artísticos, que he visto directamente; y aún más las que he podido ver en libros y otras fuentes gráficas. Respecto a muchas de esas experiencias tengo claro que han influido en mi obra de alguna manera. Respecto a otras, sin embargo, no lo tengo tan claro, ya que a veces uno no es consciente de esta influencia hasta que pasa cierto tiempo, o incluso no llega a serlo nunca. Cuando menos, en este caso se hace necesario un análisis reflexivo para ver hasta qué punto una experiencia vivida se puede considerar referente o no, y en qué grado, de nuestro propio trabajo. Este será, pues, el objetivo de estos próximos capítulos: hacer un análisis de las experiencias sensoriales y conceptuales que de una u otra forma se puedan considerar referentes -de relevancia- de este proyecto que se presenta -no de mi obra en general-. Pero intuyo que este análisis podría convertirse en eterno si tuviéramos la pretensión de ser exhaustivos y si no pusiéramos de antemano los ya insinuados límites (la especificidad y la relevancia). Además, recordemos que el objetivo de esta tesis es la realización de una obra de creación artística, cuyo proceso es más o menos narrado y argumentado. El análisis comparativo a posteriori, que iniciamos a continuación, solo es una parte del discurso general, cuyo objetivo se limita a contextualizar el proyecto con respecto a un momento histórico, geográfico y personal. No se trata, pues, de rebuscar artificialmente imágenes, o textos, que puedan tener alguna relación con mi obra, por remota que esta sea, sino de revisar, con naturalidad, aquellas que realmente tengan una transcendencia digna de mención. Haré un esfuerzo, no obstante, por encontrar el máximo de estas posibles referencias, de mayor a menor importancia, hasta el límite de lo que consideremos razonable mis directores y yo mismo. Y trataré, sobre todo, de ser sincero en un intento de diferenciar lo que es creación original de lo que no lo es.

Por establecer un orden de prioridades, prestaremos especial atención a las referencias directas, que serían aquellas obras o lugares vistos directamente. A continuación analizaremos las referencias indirectas, es decir, aquellas que solamente conozco a partir de reproducciones o fuentes bibliográficas. Partiremos, de entrada, del supuesto de que las experiencias directas suelen tener más peso que las indirectas, ya que en mi caso creo que es así. Pero teniendo en cuenta que no siempre esto se cumple a rajatabla. A veces, una imagen fotográfica de un cuadro, una película, un poema, o un relato leído en un libro, pueden cautivarnos con más intensidad que una experiencia real, e influir en nuestra obra de forma significativa. También hay que tener en cuenta que las experiencias directas, a veces encuentran una continuidad en los documentos que quedan tras las mismas, como es el caso de los catálogos y publicaciones que se conservan después de asistir a algunas exposiciones; o los mapas y fotografías que quedan tras la experiencia de los viajes.

También están las referencias que llamaremos *encadenadas*, que son obras que actúan como intermediarias de otras más antiguas en la transmisión de formas, técnicas o tradiciones culturales.

Habrá que distinguir, además, entre *referencias* y *antecedentes*. Nos referiremos a este último concepto como aquellas obras que guardan alguna relación con la mía, pero que yo no he llegado a conocer hasta después de realizado el proyecto. Es decir, que no me han servido de *referencia* o fuente de inspiración, de forma directa, al menos, pero que hay que mencionar precisamente por su parecido. Un parecido que en tales casos puede deberse a una simple casualidad o a un encadenamiento. Es lo que ocurre, por poner un ejemplo, con los patios romanos, cuya influencia nos llega a través de algunas casas neoclásicas con patio, antes que directamente de los romanos.

### **Criterios de secuenciación de los temas e imágenes a comentar**

A la hora de secuenciar los distintos temas he barajado distintos criterios, uno de ellos sería la cronología de la propia Historia del Arte, empezando por el Paleolítico y acabando por el Arte Contemporáneo, extrayendo de cada tema (movimiento, estilo, autor, etc.) las referencias oportunas; dándoles a cada una la importancia relativa con respecto al proyecto que nos ocupa. Este es un camino, en mi opinión, demasiado artificial, por lo que ni siquiera he intentado ponerlo en práctica.

Otro criterio sería el cronológico, respecto de mi propia vida, empezando por mis primeras experiencias en la infancia, cuyos recuerdos pueden ser de interés para el tema que nos ocupa, hasta llegar a las últimas vivencias, coincidentes en el tiempo con la realización de este trabajo. Es un trayecto, en principio, más acorde con lo que se pretende, que es contextualizar el proyecto con respecto al momento y lugar en el que se ha realizado. Pero muchas experiencias de la vida se repiten en distintas situaciones, a veces, de forma recurrente, convirtiéndose precisamente por este motivo, en importantes referentes. Para analizar las experiencias más importantes, por lo tanto, habría que dar saltos en el tiempo. Además, este análisis se convertiría en una especie de biografía, que no es nuestro objetivo.

Una tercera forma de secuenciación podría ser la cronología del proceso de trabajo, empezando por los primeros dibujos y acabando por las últimas intervenciones en el parque. Es el que me resulta más armónico con el proyecto y el que puede arrojar más luz sobre el asunto. Recordemos, además, que algunas de las principales referencias ya las hemos mencionado en su capítulo correspondiente (aunque haya sido casi siempre de pasada) haciendo la mención de un análisis más detallado en estos capítulos que ahora iniciamos.

Finalmente he decidido formalizar un esquema previo del trabajo ya realizado. Para ello he establecido una serie de bloques temáticos, determinados por el enfoque que se le da al trabajo, en sus distintas fases de realización. Se han presentado una serie de *facetas* -temáticas y formales- del proyecto, que aunque coinciden más o menos con las distintas *fases -cronológicas-* del mismo, no lo hacen al pie de la letra. Así, por ejemplo, se establece una primera *faceta* denominada "*arquitectura imaginada*" (ver esquema anexo) que coincide con los dibujos de los capítulos 1 y 2, pero que también coincide con algunos dibujos sueltos de otros capítulos posteriores; o como el tema de "*arquitectura modelada*", que se refiere a cualquier capítulo en el que se mencione la terracota de la "*Cámara del Tiempo*".

**REFERENCIAS. ESQUEMA DE LOS CAPITULOS 11, 12 13, 14, 15.**

<b>CAPITULO 11</b>	<b>REFERENCIAS (1) RESPECTO A UNA ARQUITECTURA IMAGINADA</b>
<b>CAPITULO 12</b>	<b>REFERENCIAS (2 Y 3) SOBRE ARQUITECTURA MODELADA Y MODULAR</b> REFERENCIAS (2) SOBRE UNA ARQUITECTURA MODELADA. REFERENCIAS (3) SOBRE UNA ARQUITECTURA MODULAR.
<b>CAPITULO 13</b>	<b>REFERENCIAS (4, 5) DE LA VISIÓN UTOPÍCO- ROMÁNTICA AL PROYECTO SOBRE EL TERRENO</b> REFERENCIAS (4) SOBRE ARQUITECTURAS UTÓPICO- ROMANTICAS REFERENCIAS (5) SOBRE ARQUITECTURAS ESCULPIDAS. MADERAS PIEDRAS Y METALES
<b>CAPITULO 14</b>	<b>REFERENCIAS (6) SOBRE INTERVENCIONES EN ESPACIOS ABIERTOS</b>
<b>CAPITULO 15</b>	<b>REFERENCIAS (7) LOS JARDINES. BREVE HISTORIA Y EXPERIENCIAS PERSONALES.</b>



## CAPITULO 11

### REFERENCIAS (1) RESPECTO A UNA ARQUITECTURA IMAGINADA

[...] “Sin memoria no hay proyecto. La asunción de los orígenes es el pilar estructurante de la personalidad: somos todo aquello que se cruzó en nuestro camino. Nuestra identidad es nuestra experiencia, las pasadas vivencias que hemos metabolizado. Somos, pues, un eco del pasado proyectado en el futuro (...) hay que avanzar mirando de cuando en cuando al espejo retrovisor.

Manuel Ayllón.<sup>1</sup>



Img. 11. 1

Piranesi. Detalle de un aguafuerte<sup>2</sup>

<sup>1</sup> AYLLÓN, Manuel, *Arquitecturas. Papeles críticos sobre el oficio más viejo del mundo*. Editorial Noesis. Madrid, 1996. Pág. 126.

<sup>2</sup> Fuente: PIRANESI: *Acqueforti, Grabados, Águas-fortes*. Ed. Taschen. GmbH, Colonia 2001.





## ARQUITECTURA IMAGINADA A TRAVES DEL DIBUJO

### La Alhambra. Elementos arquitectónicos y geométricos

#### Paseos por la Alhambra [11.2] a [11.15].

Uno de los monumentos que más he revisitado en mi vida y desde el que pueden establecerse un gran número de indiscutibles referencias hacia el proyecto que presentamos, es la Alhambra. Y es tan importante como referente personal, que aunque habrá que hablar por separado de algunos de sus distintos elementos, en comparación con otras obras, otros estilos u otros autores, es imprescindible mencionarla antes de nada como conjunto global.

Desde pequeño he paseado en incontables ocasiones por todo su recinto y alrededores: jardines, palacios, alcazaba, murallas, etc. A veces los paseos eran de día y por los lugares abiertos al público; pero en muchas ocasiones eran por lugares no visitables y a horas poco habituales. Mis experiencias en este monumento, por tanto, abarcan desde los más inocentes juegos infantiles -como las carreras de hojas secas que eran arrastradas por las corrientes de los incontables canales que surcan el recinto monumental- hasta las arriesgadas visitas nocturnas, en las que se incluían con frecuencia actividades como la escalada de tapias, las incursiones en pasadizos subterráneos, los recorridos por oscuros itinerarios laberínticos, los baños nocturnos en las albercas y otras aventuras similares, inconfesables en alguna ocasión, que ahora recuerdo como verdaderos ritos iniciáticos.

De esta forma: muy directa y muy vivida, me fui familiarizando con un amplísimo catálogo de elementos arquitectónicos, que permanecen todavía en mi memoria, ligados a intensas experiencias, diferentes de las que se tienen hojeando un libro, o viendo una fotografía.

Entre estos elementos cabe destacar, en cuanto a su relación con el proyecto, los concernientes al agua: *canalillos, surtidores, estanques, sumideros, piletas, cascadas, acueductos, acequias, etc.* Por otra parte, están los *pasadizos*, los *laberintos*, los pequeños *ventanucos secretos*, desde los que se ve o se escucha sin ser visto u oído, etc. También están los *arcos* de distinto tipo, como los de herradura, que aparecerán en algunos dibujos; y además de todos estos elementos arquitectónicos, los elementos relacionados con la *jardinería*, las *arquitecturas vegetales* y el *paisajismo en general*. Elementos, por otra parte, relacionados de una u otra forma con la geometría.

El primer elemento, que destaca de la idea fundamental de este proyecto, es el concepto de patio. Y dentro de este, una mención ineludible: El patio de los Leones.



Img. 11. 2

*La Alhambra Patio de los Leones, Alhambra. Granada.*



Img. 11. 3

*Sala de Abencerrajes con la fuente de los Leones al fondo. Alhambra. Granada*



Img. 11. 4

*Fuente de Los Leones Alhambra. Granada (Foto Ars Magna Ed. Planeta)*

### Simetrías del Patio de Los Leones y otros [11.2] a [11.9]

Los patios interiores de la Alhambra y de otras muchas construcciones islámicas suelen estar estructurados siguiendo estrictas normas geométricas. Tal vez la más destacada de ellas sea la aplicación bastante rigurosa de las leyes de la simetría, en sus distintas vertientes: central, axial, doble axial, en el plano, en el espacio, etc.

Nos fijaremos, en primer lugar, en el Patio de los Leones. Su planta se estructura en torno a un rectángulo con sus dos ejes de simetría axial perpendiculares entre sí, que se cortan en el centro. Ambos ejes son coincidentes con dos canalillos de agua que conectan la fuente central con otras cuatro fuentes laterales. Dos de ellas, situadas en los extremos opuestos del eje mayor, simétricas entre sí, están en el mismo patio y a ras del suelo del mismo. Las otras dos, en los extremos del eje más corto, quedan ya fuera del patio, en dos salas colindantes llamadas de los *Abencerrajes* y de las *Dos Hermanas*, respectivamente, y a una cota varios peldaños más altas.

Detalles aparte, está claro el paralelismo entre la estructura de este patio con la planta de nuestra Cámara del Tiempo, tanto en la escultura principal, como en muchos de los dibujos y maquetas que la acompañan.

Entrando en matices, podemos constatar que frente a la gran y monumental *Fuente de los Leones*, cuya taza se eleva del suelo, quedando apoyada sobre los lomos de estos animales, nuestra fuente central se limita (en la mayoría de los dibujos, ver las imágenes de los capítulos 1 y 2) a un pequeño surtidor, a ras del suelo, inscrito en una pequeña taza poligonal, hexagonal. Estaría, pues, más en la línea de los pequeños surtidores que flanquean el propio Patio de los Leones, y en otros muchos surtidores pequeños que hay en el recinto.

Obviando las diferencias entre ambas obras, la mía y la del patio en cuestión, por evidentes, en cuanto a materiales, ejecución, escala, etc., la similitud no se queda solo en una cuestión estética de composición, sino que mi obra a nivel funcional se acaba convirtiendo con el tiempo en una canalización verdadera de agua, aunque en miniatura (ver imágenes del capítulo 6: “*pruebas de agua*” [5.21] a [6.29]). En nuestra fuente, los canalillos de agua atraviesan los muros del *patio* por debajo de estos y aparecen por el lado opuesto para proseguir su cauce, aprovechando el desnivel entre la parte central de la pieza y las piletillas laterales. En el *Patio de Los Leones* esto no ocurre exactamente así, ya que dos de las salas laterales del pa-



Img. 11. 5  
Mirador de Lindaraja con un surtidor pequeño en el centro. Alhambra. Granada.



Img. 11. 6  
Patio de los Arrayanes, fachada norte. Alhambra. Granada.



Img. 11. 7  
Patio de los Arrayanes, fachada sur. Alhambra. Granada

tio<sup>3</sup> están a una cota más alta que este. Sin embargo, en lo esencial, que es el aprovechamiento del desnivel entre terrazas, para hacer que el agua dibuje un recorrido determinado, nuestra fuente está claramente inspirada en este patio de la Alhambra. También en otros lugares del mismo conjunto monumental, como en los *Jardines del Partal*, por poner otro ejemplo, en los que el agua va descendiendo desde las terrazas superiores, a lo largo de un laberinto de pequeños estanques conectados por canalillos de ladrillo de no más de unos pocos centímetros de ancho, hasta la gran alberca situada en el nivel inferior.

Si entendemos ahora la simetría de los patios en clave tridimensional, es decir: considerando los dos ejes principales, no solo como líneas horizontales sobre el piso del patio, sino como dos planos verticales, perpendiculares entre sí, la simetría se materializa en cada una de las cuatro fachadas, y en los espacios y volúmenes que estas albergan, así como entre cada pareja de fachadas opuestas.

Esta doble simetría respecto a dos planos verticales que se cortan en el centro, se da igualmente en nuestro proyecto, cuando pasamos de lo bidimensional a lo tridimensional -de los dibujos a las maquetas-. Así, nuestra fuente se podría seccionar en cuatro trozos mediante dos planos verticales (de simetría) coincidentes con los canalillos de agua. Las fachadas no solo son simétricas respecto a sí mismas, sino que cada una es simétrica con respecto a su opuesta.

### **Reflejos en el agua y espacios virtuales materializados: Patio de los Arrayanes y otros [11.6] a [11.9]**

No todos los patios de la Alhambra siguen con tanta tenacidad la doble simetría respecto a dos planos verticales. En el *Patio de los Arrayanes*, por ejemplo, o en el de *Comares*, tan solo hay un plano de simetría que afecta a todo el patio. Es el que corta longitudinalmente la planta del mismo. Es decir: las fachadas principales, opuestas, son simétricas con respecto a ellas mismas, pero diferentes entre sí en su parte alta. Mientras que en una se ve la parte exterior de una de las torres, con pequeñas ventanas tipo fortaleza; en la otra se pueden ver una gran balconada y algunas ventanas con celosías. Es donde estaba el antiguo harén [11.6] a [11.7]. El otro plano vertical de simetría no desaparece, pero solo afecta a la parte inferior de las fachadas, en las que se puede ver, en ambas, un conjunto de siete arcos, uno grande central y tres más pequeños a cada lado.

Pero hay, además, en este patio de los Arrayanes,



*Img. 11. 8*  
*Patio de los Arrayanes de la Alhambra. Granada.*



*Img. 11. 9*  
*Cuarto de Comares, Alhambra. Granada*



*Img. 11. 10*  
*Cúpula de la sala de los Abencerrajes, que se puede ver reflejada en la pequeña fuente central de la sala. Alhambra. Granada.*



*Img. 11. 11*  
*Detalle de la imagen anterior.*

<sup>3</sup> Se refiere a las salas de los Abencerrajes y a la de las Dos Hermanas.



también en otros, otro plano de simetría que es horizontal: sería el que coincide con la superficie de agua de la alberca.

Cualquiera que visite los palacios de la Alhambra, sobre todo la primera vez, quedara extasiado al ver cómo juegan su papel las albercas de los patios al reflejar la arquitectura. De todos es sabido que esto no es casual, sino que estaba perfectamente previsto por los arquitectos árabes en este y en otros muchos palacios. La capa de agua, al abrigo de los vientos, se mantiene en calma y funciona como si de un espejo se tratara. Las fachadas, ya de por sí simétricas, con respecto a los mencionados planos verticales, adoptan una tercera simetría respecto a este plano horizontal aprovechando la imagen reflejada. De esta forma se crea dentro de las albercas una imagen invertida de un mundo virtual que al ser tan nítida, debido a la quietud del agua y a la luminosidad de los patios, parece violar las leyes de la gravedad.

Esta imagen que sugiere un mundo imaginario, visible dentro de la alberca, es la que inspira algunos de mis dibujos como el de la portada del cuaderno del sofá [2.1].

Pero sobre todo quiero referirme ahora a aquella escultura realizada a partir de dos pequeñas maquetas hechas con cajas de cartón ondulado, pegadas por la base. [1.55] y [1.56]. Es la imagen de un espacio que se repite boca abajo, como si el reflejo se materializara de pronto y se hiciera tan real como el propio espacio verdadero. Una silueta humana, al igual que en el mencionado dibujo, se utiliza para acentuar el efecto reflejo

En aquella escultura, la arquitectura representada, supuestamente *verdadera*, es de distinto tamaño que su *reflejo*. Esto se debe a que la idea surgió cuando estaba manipulando dos maquetas de cartón ya medio hechas, que representaban la misma idea pero a distinto tamaño, ya que se hicieron reutilizando dos cajas de desecho.

Si estas dos maquetas hubieran tenido el mismo tamaño, como se hubiera hecho si la idea hubiera sido previa a la realización de las mismas, el efecto reflejo hubiera estado, sin duda, más conseguido. Esto, por otra parte, no quiere decir que hubiera resultado mejor, a nivel plástico. Tal vez la gracia de esta escultura esté precisamente en que la imagen y su reflejo sean de distinto tamaño.

### El reflejo de la sala de los Abencerrajes

En el interior de la pequeña fuente situada en el centro de la *Sala de los Abencerrajes* de la *Alhambra*, contigua al *Patio de los Leones*, se puede ver un efecto curioso. También se puede ver en otros sitios, pero tal vez aquí sea más espectacular; y tal vez por eso los guías turísticos de la *Alhambra* insisten tanto en hacérselo ver a los



Img. 11. 12  
Surtidores pequeños a ras de suelo. Alhambra. Granada.



Img. 11. 13  
Surtidores pequeños a ras de suelo. Alhambra. Granada.



Img. 11. 14  
Alhambra: surtidor vertical sobre una taza de piedra de una pieza. Generalife. Alhambra. Granada.

turistas: ya lo han convertido en un ritual.

Se trata del reflejo de la cubierta de la sala, en la fuente. En la cúpula, la planta cuadrada de la sala se convierte en octogonal, formando al final una estrella de ocho puntas. Esta estrella se materializa mediante dieciséis planos verticales en cuya parte superior se abren otras tantas ventanas por las que entra la luz del exterior. El interior de la estrella, que forma el techo, constituye un complicado trazado geométrico de patrón octogonal, de *mocárabes*, que es iluminado por las mencionadas ventanas [11.10] y [11.11]. La oscuridad de la parte inferior de la sala, la claridad del techo, con su minucioso diseño y la quietud del agua de la fuente hacen que el reflejo sea espectacular, ya que parece haber un espacio subterráneo bajo el suelo, visible solo a través de la fuente, como si esta fuera una escotilla.

Esta especie de trampantojo reflejado es también visible en algunas cuevas, de las que hablaremos más adelante, que tienen agua estancada. En algunos casos, gracias a la absoluta oscuridad, la ilusión óptica puede ser total. Basta que alguien ilumine el techo convenientemente mientras que otros miran hacia el agua inmóvil del suelo, viéndose en esta el nítido reflejo de aquel. En determinados casos si el engaño se hace bien, se puede experimentar incluso la sensación de vértigo.

Este efecto, pero en sentido inverso, es el que se trata de insinuar en algunos dibujos que hemos visto. Se trataría, de construir un espacio real subterráneo, que aparentara ser el reflejo del techo, pero de un techo inexistente. Esto evitaría tener que construir una cúpula verdadera, lo que tendría muchos impedimentos, empezando por los legales, al entrar el proyecto en el ámbito de la arquitectura. Entre los dibujos que plantean propuestas basadas en estas referencias se pueden citar algunas variables:

En los dibujos de *Cuaderno del sofá* p. 16 y p. 24, [2.2] [2.1 &] por ejemplo se plantea crear un gran espacio subterráneo que podría ser incluso transitable, y que parece ser el fiel reflejo de una cúpula. También el dibujo [2.52].

En el *Cuaderno del sofá* p. 19, [2.28] se plantea lo mismo pero con un espacio algo más pequeño e inundado de agua como si se tratara de un aljibe.

En otros, como los de la [p. 20 y 21] de dicho cuaderno [2.29] y [2.30] este espacio aparece ya muy reducido y/o aplanado.

En general, ya que nos referimos a estos dibujos, el centro de este espacio subterráneo estaría ocupado por una figura desarrollada a partir de formas con simetría central: polígono regular o estrellado, o alguna forma derivada de la división de la circunferencia en partes iguales.



Img. 11. 15

*Alhambra: surtidores de dos tipos: con poca altura en una pequeña taza o de chorro a presión dibujando arcos en el espacio. Generalife. Alhambra. Granada.*



Img. 11. 16

*Pileta en el Paseo de los Basillios, Granada. Realizada en roca de Sierra Elvira. Foto: A. Salas.*



Img. 11. 17

*Fuente en la Alcazaba. Alhambra. Granada. Foto: google.*

### Surtidores y piletas

El surtidor de agua es otro elemento iconográfico y funcional de la Alhambra adoptado de forma recurrente en nuestra fuente y en muchos de los dibujos que se presentan. Prácticamente aparece desde los primeros dibujos como el de la p. 8 del Cuaderno del sofá [2.12] en adelante. Ciertamente es que en cuanto a surtidores de agua como referentes, habría que hablar también de muchos otros lugares. Pero es en la Alhambra y en otros rincones de Granada donde se puede decir que me topé por vez primera con estos dispositivos, antes que en otros sitios. Además, de entre los diversos tipos de surtidores que hay, en la Alhambra abundan precisamente los distintos modelos que más nos interesan con relación al proyecto:

Por una parte, están los que se encuentran dentro de un pequeño hueco ligeramente hundido en el suelo, sin que nada sobresalga, o muy poco, por encima del mismo; y tienen un pequeño chorro vertical que alcanza pocos centímetros de altura [11.12] y [11.13]. Este es el modelo que más se aproxima al de nuestra fuente, ya que aunque hay ligeras variaciones entre unos dibujos y otros, en ninguno se alcanza una altura apenas por encima del suelo. Estos surtidores se pueden ver en varios sitios de la Alhambra como el propio *Patio de los Leones*, en sus cuatro laterales, no en el centro; en el *Patio de Los Arrayanes*, en los extremos de la alberca; en los *Jardines del Partal*, en los *Jardines del Generalife*, etc.

Por otra parte, están aquellos que incorporan una taza que puede ser de diferentes tamaños y que suele descansar prácticamente en el suelo [11.14] y [11.15] aunque hay casos en los que se eleva, como sucede en la fuente central del *Patio de Los Leones*. Normalmente estas tazas aparecen con la superficie interior de la taza dividida en meridianos a modo de paraguas invertidos, que concluyen dibujando un perímetro exterior circular lobulado.

Este tipo de surtidores de taza, no aparecen como tales en nuestro proyecto, salvo una variante de los mismos que consiste en hundir dicha taza por debajo del nivel del piso. Serían, pues, un término medio entre los dos modelos mencionados. Así lo veíamos en algunos de los dibujos referidos en párrafos anteriores [2.25], de [2.28] a [2.30] y en otros posteriores.

Hay también otro tipo de surtidores de pared, normalmente de época renacentista, o posterior, que vierten agua por uno o varios caños, generalmente con poco caudal, en una pila de planta rectangular, que puede ser de distinto tamaño. También podemos encontrar unas cuantas de estas pilas en *La Alhambra*, así como en otros puntos de la ciudad de Granada. Como ejemplos pode-



Img. 11. 18  
Fuente del Avellano en las cercanías de Granada.



Img. 11. 19  
Pilar del Toro. Granada.  
Foto: google.



Img. 11. 20

Detalle de un desagüe construido con una pieza de piedra tallada con forma de U. Alhambra. Granada.



mos citar la que se encuentra en el *Paseo de los Basillos* [11.16] con tres caños y un frontal liso; el de la *Alcazaba de la Alhambra* [11.17]; el de la *Plaza de San Nicolás*, en el *Albaicín*; el del inicio de la *Cuesta del Realejo*; el de la *Fuente del Avellano*, en la afueras de la ciudad [11.18], o el conocido *Pilar del Toro*, en la *Plaza Nueva* [11.19]; este último, de grandes dimensiones y con el frontal decorado con relieves de cabezas de dicho animal, de cuyas bocas salen los caños de agua. Recordemos que también esta idea de utilizar las relieves de animales de cuyas bocas salen los surtidores, la adopté en un momento determinado de la fase de modelado de la *Cámara del Tiempo*. Ver imagen [3.14]. En aquella ocasión se trataba de un león. Después borré aquella imagen y la sustituí por una decoración mucho más discreta en cuanto a iconografía, ya que se limitaba a elementos de paisaje esgrafiados sobre la pared (ni siquiera están en relieve). Esta decoración, no se limitaba solo al frontal de la fuente sino que se extendía por encima de esta, ocupando todo el muro. Si borré aquella imagen del león fue probablemente para distanciarme un poco de esa referencia tan excesivamente directa que suponía utilizar la figura de un animal tan emblemático como el león, y además utilizando su boca como surtidor.

Entre los accesorios hidráulicos más habituales, seguramente por su versatilidad, que podemos ver en el recinto de la Alhambra, están unas piezas, generalmente de piedra, talladas formando una sección en U [11.20] [11.21]. Estas piezas lo mismo sirven para desaguar de una alberca a otra contigua, de igual o menor cota, como ocurre en los Jardines del Partal; para construir un salto de agua en un canal; para rematar el agujero de salida de un desagüe a través de un muro, sin necesidad de introducir un tubo de metal, etc. Este tipo de desagüe es precisamente el que más se parece a los que se proponen en nuestra Cámara del Tiempo. Serían los que desaguan supuestamente desde los cuatro muros laterales exteriores, a las piletas correspondientes, así como los aliviaderos de estas mismas piletas, sobre la continuación de su supuesto cauce.

La diferencia es que en nuestra obra, al ser de menor tamaño, estos pequeños accesorios no son piezas independientes, sino que están integrados en la misma obra, formando una sola pieza con el conjunto.

Además de estos tipos de surtidores mencionados, como referentes claros de nuestra obra, hay otros que no están reflejados en nuestro proyecto. Por contrastarlos, podríamos citar a aquellos que lanzan el agua a gran altura, bien en sentido vertical o bien de forma oblicua, dibujando trayectorias curvas, como los que hay en el *Genera-*



Img. 11. 21

*Canalillo desaguando en un estanque. Jardines del Partal. Alhambra. Granada.*



Img. 11. 22

*Formas geométricas derivadas del octógono estrellado. Alhambra. Granada.*



Img. 11. 23

*Formas geométricas derivadas del dodecágono estrellado Alhambra. Granada.*

*life*, dentro del mismo recinto de la Alhambra [15.10]; O aquellos que lanzan grandes cortinas de agua, que incluso pueden iluminarse por la noche con cambiantes y espectaculares luces de colores, como sucede con los de la Plaza del Triunfo de Granada.

Nuestro proyecto siempre ha sido, en este sentido, más austero, entendiéndolo en todo momento que se instalaría, si acaso, en un lugar con un caudal disponible de agua, pequeño. Además, a lo largo de todo el trabajo, hasta el final, incluyendo la obra de bronce, se ha tenido presente que la obra seguía manteniendo, en cierto modo, su condición de *maqueta* -a escala reducida- de la arquitectura que representa. Por tanto, incluso disponiendo de agua potable de red, que viene con suficiente presión como para mandar el agua unos metros hacia arriba, no se contempla esta posibilidad, teniendo en cuenta que se supone que se puede beber cómodamente del caño central.

### **Polígonos regulares, estrellados y redes.**

A lo largo del proyecto la utilización de los polígonos regulares y estrellados ha sido una constante, desde los primeros dibujos hasta casi el final del proceso de diseño. El centro de la Cámara ha sido el sitio en el que más reiteradamente se ha utilizado este recurso, aunque también en la hipotética cubierta [1.34], [1.37]. Esto, antes de abandonar definitivamente la idea de que la *Cámara del tiempo* pudiera tener un techo de obra; y también después, valorando las opciones de que el techo fuera virtual, reflejado en el suelo; o consistiera simplemente en unas finas nervaduras por las que hacer trepar plantas enredaderas [8.0]. En todos los casos el desarrollo a partir de un núcleo poligonal que se va desarrollando a medida que se aleja del centro es algo común.

Para situarnos ante estos referentes formales tenemos que fijarnos nuevamente en la Alhambra donde los encontraremos en abundancia: desde los alicatados de las paredes [11.22] a [11.24] a los techos de algunas torres como las que ya hemos mencionado de la sala de Los Abencerrajes [11.10] y [11.11].

Las formas derivadas de polígonos, más habituales en la Alhambra, son las que se obtienen a partir del cuadrado, del que se obtiene fácilmente el octógono y el dodecágono. También el polígono de 16 lados, que se construye fácilmente por duplicación del de 8, es habitual, así como los de 24 o 32 lados, que se construyen por duplicación de los de 12 y 16, respectivamente.

Por otra parte, está la familia del hexágono, del que también se obtiene el triángulo equilátero, o el dodecágono. Este último pertenece por lo tanto a ambas familias,



*Img. 11. 24*  
*Formas geométricas*  
*Derivadas del octógono y*  
*las subdivisiones de la cir-*  
*cunferencia circunscrita al*  
*mismo en 16 partes. Alham-*  
*bra. Granada.*



*Img. 11. 25*  
*Alumnos del autor en una*  
*clase trabajando sobre*  
*cuerpos geométricos de*  
*cartón ondulado, ensambla-*  
*dos y pintados*



*Img. 11. 26*  
*Alumna del autor mostrando*  
*un trabajo de cerámica re-*  
*cción pintado con engobes.*  
*El diseño está basado en el*  
*estudio de redes poliédri-*  
*cas.*

por lo que lo mismo se puede armonizar con la división binario-cuaternaria como con la ternaria:  $4 \times 3 = 12 = 3 \times 4$ .

En nuestra fuente están presentes ambas familias de polígonos como ya comentábamos en el primer capítulo: el octógono está presente sobre todo en la estructura de las cuatro paredes de la *Cámara del Tiempo*, junto a las cuatro puertas. El hexágono, por su parte, protagoniza la estructura de la fuentecilla del centro del patio. Ver por ejemplo las imágenes [2.6], [2.7] y [2.12].

### Clases de geometría en el instituto.

Hay que destacar, en este punto, que por mi profesión de docente de enseñanzas medias, tengo que explicar dibujando en la pizarra -varias veces cada curso- la construcción de muchos de estos modelos de polígonos, regulares y estrellados, así como su desarrollo modular, tanto en el plano como en el espacio.

En los primeros cursos se trazan en papel los modelos más básicos de polígonos estrellados. En los niveles intermedios se realizan modelos de *trenzados celtas y arabescos*, algunos de los cuales no se diferencian mucho de los de los modelos que hemos visto de la Alhambra, [11.22] a [11.24]. Estos, a veces, se acaban convirtiendo en azulejos esmaltados a la  *cuerda seca*. También, en cursos superiores, se trabaja con redes poliédricas tridimensionales, que sirven para diseñar objetos, primero de cartón ensamblado, encolado y pintado; y después en cerámica decorada con engobes y esmaltes [11.25] [11.26].

Estoy, pues, tan familiarizado con el trazado de estas formas geométricas, que las puedo realizar con cierto automatismo, si tener que consultar bibliografía, salvo casos excepcionales. Es, por ello, ineludible citar esta circunstancia como referente reciente de la obra que estamos analizando.

### La cuestión de los arcos y el descubrimiento del estilo gótico europeo [11.28] [11.40]

Uno de los problemas formales que se plantean a lo largo del proyecto, ya prácticamente desde el principio, es la cuestión de ¿qué tipo de arcos utilizar en el diseño de la Cámara? El problema que se planteaba era que los arcos, en función del tipo de estos que se utilice, marcan claramente un estilo histórico determinado, algo que yo no deseaba. Más adelante, ya cuando empecé con el modelado, esta preocupación se relajaba un poco, al entender, a título personal, que el arco en sí es algo que, *grosso modo*, surge de la propia naturaleza.

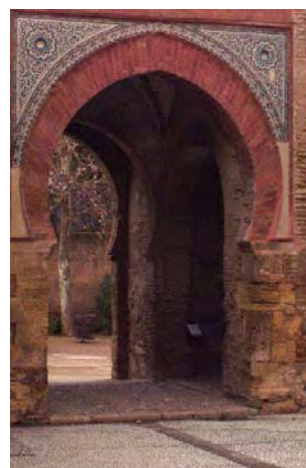
Para encontrar los primeros referentes, de mi vida, sobre arcos de algunos tipos no hay que salir de Granada ni



Img. 11. 27  
*Puerta de Elvira. Granada.*



Img. 11. 28  
*Bañuelo. Antiguos baños árabes. Granada.*



Img. 11. 29  
*Alhambra. Granada. Puerta del Vino.*



Img. 11. 30  
*Mirador en el Patio de la Acequia. Generalife. Granada.*



de la época de mi infancia. Podemos hablar de los arcos de medio punto, de origen romano, pero ya prácticamente universales y, más específicamente, de los arcos árabes de herradura, más o menos alargados o achatados. De estos baste citar como ejemplo, los de la *Puerta de la Elvira*, en pleno centro de Granada, los del *Bañuelo*, también en la ciudad, los de la *Puerta de la Justicia* y la *Puerta el Vino* en la *Alhambra*, o los de los *jardines del Generalife* [11.27] a [11.30]. En algunos casos agrupados de forma similar a como los veíamos en mi terraza en el capítulo 1.

Para otros tipos de arcos, como los ojivales, pese a que en Granada hay algunas muestras de arte gótico, como algunas zonas de la Catedral [11.31] hay que buscar las primeras referencias importantes, en otros lugares y momentos de mi vida.

### **Primeros contactos directos con la arquitectura gótica europea: Barcelona, Aviñón.**

Se puede decir que mi verdadero descubrimiento del arte gótico, a nivel de fuerte impacto sensorial, obviando por lo tanto a las que puedan referirse a fuentes bibliográficas, se remonta a 1977. En aquella fecha en el que yo contaba con 19 años realicé un viaje de varios meses, que me llevó por varias ciudades europeas, entre ellas Barcelona y Aviñón.

En Barcelona (donde después pasé un año entero) conocí todo un "*Barrio Gótico*",<sup>4</sup> que contrastaba totalmente con el tipo de arquitectura de los barrios históricos a la que yo estaba acostumbrado en Andalucía (todavía no conocía Sevilla). Frente a la obra de ladrillo enfoscado y encalado, que solo permite ver los detalles de construcción en los desconchones, o en algunos edificios singulares de ladrillo visto, me encontré con la piedra desnuda, musgosa y gris, que muestra su estructura modular hasta en sus más pequeños detalles. Esto en un barrio entero, incluyendo suelos, paredes y techos.

Destacando, estaba la catedral, con todos los elementos habituales (aunque poco familiares para mí) de la arquitectura gótica: arcos ojivales, contrafuertes, arbotantes, parteluces, rosetones, vidrieras, y sobre todo los delicados haces de nervaduras que dibujan la estructura sobre todo el edificio, como si de una jaula se tratara, revestida con posterioridad [11.32] a [11.35].

Mención especial merece su refinadísimo claustro -así me lo pareció- con su pequeño estanque custodiado por ranas, su musgosa fuente central o sus esbeltos arcos ojivales de finísimos nervios [11.35]. Todo ello unido a la gran capacidad de asombro de mi juventud supusieron



Img. 11. 31

Granada. Capilla Real de la Catedral.

Foto: google



Img. 11. 32

Barcelona. Barrio gotico.

Foto: google.



Img. 11. 33

Catedral de Barcelona.

Interior. Foto: google.

<sup>4</sup> Después he sabido que en realidad gran parte de este barrio fue reconstruido en el s.XIX. Pero esa polémica ahora no viene al caso.

para mí una auténtica revelación

En ese mismo viaje conocí también la ciudad de Aviñón, con su conocido *Palacio de los Papas*, y su entorno, también de estilo gótico. Allí se completó, en el mismo sentido, el impacto experimentado en Barcelona, con respecto a este tipo de arquitectura. Las fotos que se adjuntan de aquella ciudad, hechas por mí, son posteriores, pero representan los mismos lugares que visité en aquellos momentos de mi juventud. Solo he incluido algunas pocas imágenes, consciente de que el lector conoce de sobra los detalles arquitectónicos del estilo gótico. [11.36], [11.37].

La foto de mis hijos dentro de un arco ojival [11.37] tomada durante un viaje turístico, fue hecha con toda la intención -en 2007 ya estaba redactando la tesis- ya que expresa, en mi opinión, el espíritu de este proyecto, asociando el aspecto artístico con el lúdico, así como el pasado, con el presente. Recordemos también ahora aquella foto de la playa de Málaga en la que mi hijo Pablo surgía de un castillo de piedras, de juguete, en la playa [4.1].

Tras estos primeros contactos con el arte gótico, he conocido muchos otros monumentos de este estilo, tanto en referencias bibliográficas (especialmente, como es lógico, durante el periodo de estudiante de Bellas Artes) como directamente en diversos lugares. Habría que empezar por hablar de Sevilla, donde viví durante varios años como estudiante, señalando especialmente la catedral [11.38] pero también algunos edificios más modestos de estilo Gótico-mudéjar con pórticos de arcos ojivales.

Habría que continuar después con la mención de otras muchas ciudades, que fueron destino de mis viajes como turista: *Burgos, León, Chartres, Estrasburgo, Colonia, París* [11.39], [11.40] y un largo etc.

Estas referencias, que nombramos especialmente por la relación que tienen con respecto al uso de los arcos ojivales en nuestro proyecto -que aparecen ya desde el capítulo primero y se repiten en casi todos los demás- también son referentes de otros elementos arquitectónicos que aparecen en el proyecto, aunque con menos insistencia. Por ejemplo: la forma de inscribir unos arcos dentro de otros mediante sucesivos perfiles concéntricos, los medios arcos de los contrafuertes como el que aparece en la foto de *Aviñón* [11.36], la visión de las yagas entre los sillares, las nervaduras, etc. Hay que destacar, además, el conocimiento de una nueva variante del concepto patio-plaza, que es la que representa el mencionado *Claustro de la Catedral de Barcelona*.



Img. 11. 34  
*Catedral de Barcelona. Interior del Claustro, detalle de la fuente central.*



Img. 11. 35  
*Catedral de Barcelona. Interior del Claustro. Vista del patio a través de un arco ojival. Foto: google.*



Img. 11. 36  
*2007 08, Aviñón, detalle contrafuerte. Foto: A. Salas.*

### Cúpulas, pechinas, plazas, puentes y otros elementos arquitectónicos descubiertos en Italia en 1977

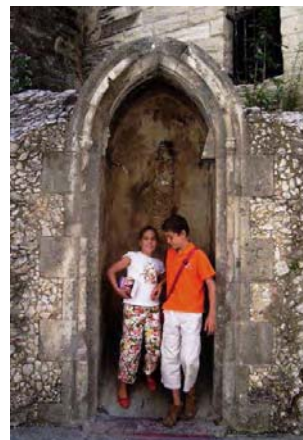
Ya que hemos mencionado ese viaje por Europa, que me sirvió como primera toma de contacto con la arquitectura gótica, aprovecharemos para mencionar otras *primeras tomas de contacto* con algunos elementos formales y estilos artísticos.

Si en Barcelona conocí un barrio gótico, en Venecia descubrí, a continuación, una ciudad entera gótica, con todos los elementos formales a los que antes nos referíamos, pero además, con sus incontables puentes sobre los canales, algunos de ellos pintados por mí en miniaturas, que después vendía a los turistas.

Sobre todo nos vamos a referir a *S. Marcos de Venecia*, por cuanto que representa otra de las impresiones intensas que recuerdo de aquel viaje. En aquella primera visita de mi vida a la ciudad, un ocasional compañero-guía de viaje, me llevó por un autentico laberinto de callejuelas y puentecillos angostos hasta que apareció inesperadamente la esplendida plaza de San Marcos. Ya hemos mencionado *El Patio de los Leones*, el claustro de la *Catedral de Barcelona* y otras versiones del concepto plaza-patio. He aquí una más. Pero en esta ocasión hay que destacar también que San Marcos está al lado del mar, y a escasos centímetros de diferencia de cota, con este. La plaza, a veces, se inunda de agua y la imagen de sus edificios se refleja en el suelo. Yo no llegué a verla inundada en vivo, aunque sí en las decenas de postales que se exponían por todas partes. También pude verla tras una copiosa lluvia, por lo que el efecto era similar al que aparece en la foto [11.41]. Recordemos que hay determinados dibujos, en los que se concibe el hipotético monumento de nuestro proyecto, rodeado de agua en la que se refleja la construcción.

Sin salir de la plaza encontré la primera iglesia bizantina que conocí en mi vida, S. Marcos. Entre los elementos más destacables de este estilo, con relación siempre a nuestro proyecto, hay que citar las cúpulas, y el uso de *pechinas* para sostenerlas [11.42]. Las *pechinas* aparecen en nuestro proyecto en algunos dibujos [1.73], [2.1], [2.15], etc. incluidos los que están esgrafiados en las piezas de barro, como trampantojos [3.20], [6.18], [6.20] etc. Es decir, aparecen más como elementos de dibujo, que como elementos estructurales. El único intento que se hizo de utilizar unas pequeñas *pechinas* para sujetar una cúpula tridimensional, sobre la pieza de gres de la *Cámara del Tiempo*, se abandonó en seguida.

Tras la experiencia de Venecia vino la de otras ciudades italianas con otras importantes cúpulas, plazas y demás elementos arquitectónicos, no solo de estilo gótico



Img. 11. 37. 2007 08  
Aviñón: mis hijos en un arco ojival. Foto: A. Salas



Img. 11. 38. Catedral de Sevilla. Foto: google.



Img. 11. 39. Paris. La Sante Chapelle. Foto: Video turístico del propio monumento.



Img. 11. 40.

Paris. Iglesia de San Germain. Foto: A. Salas.



sino románico, renacentista, barroco, o de la antigua Roma (a este último nos referiremos más tarde, cuando nos intereseemos por el tema de las *ruinas*).

Cabe citar como referencias arquitectónicas las catedrales de Florencia, Pisa, o la Basílica de S. Pedro, en Roma; las plazas de la Señoría, en Florencia, de Navona o España, en Roma o la *Piazza del Campo* de Siena. Estos, a modo de ejemplos significativos, elegidos entre centenares de lugares de los que la mayoría, ni siquiera recuerdo su nombre, pero que en algún momento del viaje fueron objeto de alguna mirada analítica o, incluso, de algún boceto. Bocetos que ya no se conservan, salvo excepciones contadas, ya que la mayor parte de las veces fueron vendidos *in situ* a los turistas, siendo esta la principal fuente de financiación de aquella juvenil escapada. Solo quedan algunos restos [11.43]. Es imposible, por tanto, rastrear todos y cada uno de los detalles arquitectónicos observados en aquel viaje, que se puedan considerar como primeros referentes. Baste con los ya reseñados, en términos generales.

Pero seguiremos todavía hablando del referido viaje, ya que en el mismo se produjeron también los primeros contactos con los principales pintores del renacimiento, conservados en diversos museos.

### **Primeros contactos con la pintura del renacimiento, la perspectiva cónica y el trampantojo**

En efecto, a parte de los espacios exteriores referidos, aquel viaje por Italia me permitió conocer de primera mano, en el interior de los muchos museos que visité, a los más grandes artistas del Renacimiento, en un momento en el que ni siquiera me había planteado todavía la posibilidad de estudiar Bellas Artes (aunque ya pintara por mi cuenta).

A decir verdad, de la mayoría de las obras que allí pude contemplar durante aquel periodo nómada, tuve un conocimiento más profundo años después, durante mi época de estudiante, a través de reproducciones fotográficas y de bibliografía. Y esto no solo desde el punto de vista de la Historia del Arte, sino también desde el estudio de la *Perspectiva Cónica*, como disciplina específica. Sobre esta última vamos a poner el acento, ya que se utiliza en nuestro proyecto desde el primer momento, en muchos dibujos sobre papel, así como en los esgrafiados que aparecen en las piezas escultóricas.

Pero no es menos cierto que la primera visión, en la vida, de las obras a las que nos vamos a referir, es de obligada mención, en el caso que nos ocupa. En primer lugar, por simple rigor cronológico; pero sobre todo, porque la intensidad de la emoción vivida en esos primeros momen-



Img. 11. 41  
Venecia. San Marcos.  
Foto: google.



Img. 11. 42  
Venecia: San Marcos.  
Foto: google.



Img. 11. 43  
Dibujo del autor. 1977. Arcos en Siena. Tempera. 12 x 9.

tos, al contemplar los originales, ha de tener, intuyo, más peso, teniendo en cuenta que estamos hablando de referencias. No es lo mismo contemplar la obra del Veronés: *Fiesta en la casa de Leví*, por ejemplo, en una fotografía como la anexa [11.44], que al natural, teniendo en cuenta su descomunal formato de varios metros (y con 19 años de edad). Otro tanto podríamos decir de los enormes murales de la *Capilla Sixtina*, de las *Estancias de Rafael* o de la *Anunciación de Leonardo* [11.45] por citar solo algunos ejemplos. En estos casos, además, no solo es el uso de la perspectiva cónica, lo que se puede citar como referencia. También podemos mencionar el uso que hacen *El Veronés*, *Miguel Ángel*, *Leonardo* o *Rafael*, de los arcos, y otros detalles arquitectónicos, como forma de enmarcar y distribuir las escenas pintadas. Mediante ese recurso, estas se convierten, de alguna manera, en trampantojos.

Por no extenderme más, tan solo incluyo estas pocas obras emblemáticas, de entre muchas en las que aparecen edificios en perspectiva, a modo de punta del iceberg. Están seleccionadas entre los cuatro principales museos que visité por aquellos tiempos, que se indican en los pies de fotos. Pero hubo algunos más, tanto en las ciudades ya mencionadas como en otras localidades como *Génova*, *Siena*, *Nápoles*, *Astí*, *San Gimignano*, etc. Si he omitido a autores muy emblemáticos como *Botticelli*, por ejemplo, es porque no son los que mejor ilustran el concepto de perspectiva lineal -referida sobre todo a la representación de arquitecturas- no porque no me impresionaran igualmente, en su momento.

Fueron, resumiendo, centenares las obras que se podrían citar ahora como primeras referencias. Pero no podemos mencionarlas todas, y no solo por la cantidad de ellas -cuestión de espacio-tiempo- sino porque de la mayoría, ni siquiera me acuerdo y recordarlas artificialmente, sería falso.

No he podido resistirme, sin embargo a incluir entre estas obras punteras, una más: la *Anunciación de Leonardo*.

En cuanto a Piranesi, importante referente por su condición de usuario de la perspectiva cónica -hasta tal punto que he seleccionado una imagen suya como portada del capítulo- he preferido extenderme un poco más en el capítulo 13, atendiendo a su cualidad de *pintor de ruinas*.

### Perspectivas de M. C. Escher

La obra de Escher siempre ha sido un referente clarísimo para mí, en términos generales, desde que conozco su obra hace muchos años. He analizado sus dibujos una y otra vez en libros, y he visto varias exposiciones con obras originales. En este caso, la primera referencia ha sido bibliográfica, mientras que el conocimiento de su



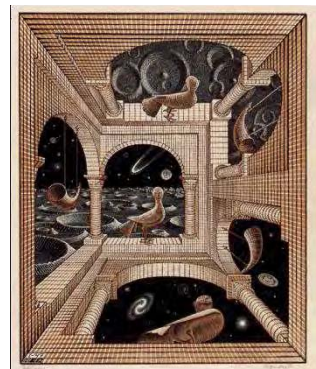
Img. 11. 44  
*Fiesta en casa de Leví.*  
Paolo Caliari, *El Veronés.*  
Museo de la Academia de Venecia. Foto: Google.



Img. 11. 45  
*La Anunciación.* 1472-1475.  
Leonardo da Vinci. Galería de los Oficios, Florencia  
100 x 221 cm. Foto: Google



Img. 11. 46  
*M.C. Escher. Interior de ST. Peter.* 1935. Xilografía.  
Foto: [www.mcescher.com](http://www.mcescher.com)



Img. 11. 47  
*M. C. Escher. Otro mundo.*  
1947. Xilografía. Foto:  
[www.mcescher.com](http://www.mcescher.com)

obra original ha sido posterior. Sin embargo, la obra de Escher es tan fácilmente reproducible y sus formatos son, en general, tan comedidos, que no se puede hablar de grandes diferencias visuales entre originales y reproducciones, siempre que estas sean de calidad. No son comparables, al menos, con las obras renacentistas que comentábamos líneas atrás.

Para centrarnos en las referencias concretas con respecto al proyecto, mencionaremos, en primer lugar, el dibujo *Interior de San Pedro* [11.46] cuya vista cenital tiene algo de similitud con el dibujo [1.1] y [1.3]. Sin embargo, no deja de ser una perspectiva cónica tradicional algo forzada. Y puedo decir que no fui consciente en su momento de la similitud tan clara de mi dibujo con el de Escher.

Más relación hay, y más consciente, con el siguiente dibujo, [11.47] en el que utilizando la perspectiva cónica frontal como recurso más o menos tradicional, se crean ciertos espacios no del todo convencionales, ya que los conceptos de horizontalidad y verticalidad quedan un tanto ambiguos. En la serie *Esferas*, que veíamos en el capítulo 1, [1.69] a [1.73], se crean unos espacios parecidos.

En el dibujo “*Arriba y abajo*” [11.48] se crea también cierta ambigüedad espacial entre techo-suelo pero con unos recursos gráficos algo más sutiles y elaborados que la simple perspectiva cónica frontal. Aquí algunas líneas supuestamente rectas, se curvan, como le ocurre a algunas de las aristas verticales o al alicatado del suelo-techo. Se puede encontrar cierta afinidad, en este caso, con algunos de los dibujos que dan paso del capítulo 1 al 2. Concretamente, las imágenes [1.73] [1.74] y [2.1] en las que se han utilizado recursos similares en cuanto a la curvatura de algunas rectas.

### Magritte. La condición humana

Ya que estamos comentando estas series de dibujos de los dos primeros capítulos en los que se utilizan ciertas perspectivas algo peculiares, nos vamos a referir en concreto a la imagen [1.63] de la *Serie Esferas*. Hay que mencionar como referencia muy directa (y consciente) la que nos lleva al cuadro de René Magritte titulado: *La condición Humana* [11.49].

Lo que yo trataba de expresar con ese detalle, en el que la imagen del cuadro que aparece sobre un caballete es coincidente con el paisaje “real” que queda detrás, es que las representaciones artísticas de la realidad solo pueden aspirar a captar pequeñas porciones de esta.

### La ambigüedad en mis cuadros de mapas

La ambigüedad visual que se puede provocar mediante la oposición de dos elementos plásticos como figura-



Img. 11. 48  
M. C. Escher. *Arriba y abajo*. 1947 Litografía. Foto: [www.mcescher.com](http://www.mcescher.com)



Img. 11. 49  
R. Magritte. *La condición humana*. 1935, Ginebra. 100x81 cm. Foto: Google.



fondo, arriba-abajo, o cóncavo-convexo, etc. no es la primera vez que la utilizo en mi obra. Ya en una serie de cuadros cuya temática eran los mapas, la utilicé cambiando los mares por las tierras y viceversa para crear ese efecto de choque que se produce entre la imagen que el espectador tiene aprendida en su mente, a base de verla en reiteradas ocasiones, y la que se le ofrece, con elementos alterados de forma que entran en contradicción. [11.50].

## Mandalas, mastabas, fractales y cristales

### Mandalas.

Cuando introduje la segunda pella de gres, como base, debajo de la incipiente escultura de *La Cámara del Tiempo*, esta empezó a desarrollar su forma, a partir del bloque rectangular inicial: los cuatro lados del rectángulo se fueron quebrando en múltiples esquinas tanto cóncavas, como convexas; y a medida que subíamos por los peldaños de la pirámide escalonada que conectaba las dos plantas de la escultura, los contornos de los mismos se iban adaptando progresivamente al perímetro (en planta) de la parte superior de la pieza [2.1]. A partir de este momento, estos quebrados perímetros empezaron a aparecer también en los dibujos como en [2.48], [2.54], [2.55] y algunos más. Estas imágenes siempre me recordaron a los *mandalas*, y tanto es así que la palabra *mandala* aparece en los títulos de algunos de los bocetos referidos.

Obsérvese la relación de las mencionadas imágenes con las que ahora se incluyen [11.51] y [11.52]. Es destacable, sobre todo, la similitud con el esquema de la planta del *Templo de Borubudur*, considerado como un gigantesco *mandala* tridimensional. Para hacernos una idea del tamaño de este, pensemos que los pequeños círculos que se ven en la zona central de la planta [11.52], en gris claro, está compuesta por cerca de un centenar de “*stupas*” como las de la imagen siguiente [11.53].

Como es lógico, para ilustrar este punto, de entre los *mandalas* que se pueden encontrar hoy en día (que son muchísimos, a través de internet) he seleccionado uno que ya conocía, aunque fuera a través de bibliografía, como es el caso del mencionado templo indonesio, así como uno de tipo tradicional tibetano, de los que es posible que hubiera visto algunos parecidos, aunque no necesariamente el que aquí se reproduce [11.51]. He prescindido de muchos otros que ahora se pueden consultar fácilmente, pero que en el momento en que realicé las obras referidas, eran para mí totalmente desconocidos. Además, he seleccionado entre aquellos en los que el



Img. 11. 50  
Armando Salas. *Paisaje Mediterráneo*. Tríptico. 1988  
Oleo s/tablex. 116x270



Img. 11. 51  
*Mandala tibetano*. Foto: Google.



Img. 11. 52  
*Planta del Templo de Borubudur*. Foto: Google.



Img. 11. 53  
*Terraza del Templo de Borubudur*. Foto: Google.

cuadrado, tiene cierto protagonismo, en la composición del conjunto, ya que en muchos otros el único protagonista es el círculo.

La palabra *mandala* viene de la traducción del sánscrito de la expresión “*dkyil-khor*”, que significa literalmente “aquello que rodea a un centro”. Es factible suponer que, “aquello que rodea un centro” sea un círculo y por tanto, fácil de entender que se puedan encontrar traducciones como “*circulo sagrado*” “*circulo simbólico*” o expresiones similares; así como figuras circulares, sin cuadrado alguno, a las que también se las llame popularmente *mándalas*. “Los *mándalas* son diagramas o representaciones esquemáticas y simbólicas del macrocosmos y el microcosmos, utilizados en el budismo y el hinduismo. Estructuralmente, el espacio sagrado (el centro del universo y soporte de concentración), es generalmente representado como un círculo inscrito dentro de una forma cuadrangular”.<sup>5</sup> Los *mandalas*, como esquemas simbólicos, tienen su versión en otras culturas como la *mandorla* románica, los *laberintos* góticos, las *chacanas* andinas, etc.

Estas similitudes formales con nuestro proyecto, que presentan algunos *mandalas*, deben ser citadas como referencias. En cuanto a su correspondiente carga simbólica, no se ha tomado al pie de la letra, en el proyecto, su carácter *sagrado*. Digamos que tan solo se trata de enviar de forma simbólica el mensaje de que se trata de un espacio un tanto *especial*.

### Templos de Tailandia y Bali

Más sólidas, por conocimiento directo, han de considerarse las *mastabas* de algunos templos budistas tailandeses, que tuve la ocasión de visitar en 1998. [11.54], [11.55]. Obsérvese como la multiplicación de esquinas, partiendo de un supuesto rectángulo inicial. En concreto, en la de la foto [11.54] por cada una de las cuatro esquinas originarias del cuadrado, se producen cinco esquinas convexas, más otras cuatro cóncavas intercaladas, treinta y dos ángulos rectos en total. En el perímetro. También es destacable la estructura de pirámide escalonada. Entre unos niveles y otros, se descubre una cadencia armónica de proporciones, que nos recuerda a las que se perciben en el mástil de una guitarra, o en las longitudes de las cuerdas de un arpa, por ejemplo. Formas en las que se adivina alguna oculta fórmula matemática que se encarga de poner orden en las cosas.

Similar sensación de escala musical me produjeron los tejados de los templos de Bali [11.56] y [11.57], en este caso hinduistas, que pude conocer en el mismo viaje. Otra



Img. 11. 54  
Templo en Bangkok.  
Foto: A. Salas.



Img. 11. 55  
Templo en Bangkok.  
Foto: A. Salas.



Img. 11. 56  
Templos en Bali  
Foto: A. Salas.

<sup>5</sup> Según la wikipedia.

vez la cadencia de proporciones que van formando una pirámide escalonada mediante las sucesivas cubiertas cada vez más pequeñas conforme subimos de nivel.

Estos templos hinduistas que visité, tienen también otros elementos que me sugieren cierta relación con nuestro proyecto. Por una parte, su posición, generalmente rodeados de naturaleza y, por otra, su habitual relación con el agua. Véanse los ejemplos de las fotos, de dos templos, uno en un pequeño islote junto a la costa y el otro rodeado de estanques artificiales en los que abundan los nenúfares y otras plantas y animales acuáticos [11.57] y [11.58]. Recordemos como en un determinado momento, aspiraba yo a que el resultado del proyecto constituyera una “*casa de los animales, de las plantas,*” etc. Ver cap. 2, cuando se refiere a la página 42 del Cuaderno del Sofá, al reverso del dibujo de la pág. 41 [2.56].

Alguna relación encuentro también, entre la pintura del techo de un templo balinés que visité, [11.59] con algunos de los primeros bocetos de nuestra *Cámara*. El recurso del abatimiento de las cuatro fachadas del edificio representado, de forma que sea posible verlas simultáneamente, es muy similar al utilizado en los bocetos [1.2], [1.4], [1.48], etc. También tiene cierta relación con los bocetos de la serie esferas [1.69], [1.72] y con otros como los de las imágenes [2.2] y [2.3] entre otros.

La diferencia está en que en nuestra visión, el punto de vista está encima del cuerpo, y las charnelas del abatimiento para obtener los alzados, son las aristas que separan el suelo de las paredes. En esta imagen, por el contrario, la visión es desde abajo y las charnelas de abatimiento serían las aristas horizontales superiores de un supuesto cubo virtual que contendría al edificio.

Finalmente, y antes de irnos de Bali, he de mencionar a los cientos de tallistas de la piedra y la madera. Entre los muchos artesanos que hay, virtuosos en su oficio, podemos encontrar también a auténticos artistas, cuyos trabajos son verdaderas creaciones. Sin embargo, al contrario de lo que suele ocurrir en occidente en donde el artista se encierra en solitario en su taller, allí están todos trabajando en grupos, y al aire libre [11.60].

Como consecuencia de aquel viaje se despertó en mí un mayor interés por la arquitectura de los países visitados y por los del entorno geográfico y cultural cercano [11.61]. Esto motivó la búsqueda de nuevas referencias visuales a través de la bibliografía. Es el caso del propio Templo de Borubudur, ya citado, así como de otras imágenes como la que se adjunta, de unos templos de Birmania. [11.62].



Img. 11. 57  
Templo en un islote, en Bali  
Foto: A. Salas.



Img. 11. 58  
Estanques de un Templo en Bali.  
Foto: A. Salas.



Img. 11. 59  
Pintura de techo en Bali.  
Foto: A. Salas.



## Fractales.

Estas referidas cadencias debidas a formulas matemáticas, tienen algo que ver con lo que hoy se conoce con el nombre de *fractales*.

La primera noticia que tuve sobre ese fenómeno, de la que ya comentamos algo en el capítulo 2, se la debo a un antiguo compañero de trabajo, profesor de matemáticas -una de las ventajas que tenemos los profesores de instituto es que estamos rodeados de personas de las más diversas especialidades del saber-. Desde el primer momento el fenómeno me interesó, ya que las formas que tienen algunos de estos fractales son muy bellas y misteriosas, a la vez que explican algunas de las formas aparentemente caprichosas de la naturaleza [11.63] a [11.73].

Según Ivar Peterson: “En 1975 Mandelbrot inventó la palabra fractal como denominación que mejor iba con las configuraciones auto-semejantes irregulares o fragmentarias. Los objetos fractales contienen estructuras incrustadas unas dentro de otras. Cada estructura menor es como una miniatura, no necesariamente idéntica, o sea, una versión del formato más grande. Las matemáticas de los fractales reflejan la relación existente entre los modelos contemplados en su totalidad y las pautas halladas en las partes de esa totalidad”<sup>6</sup>.

Alfredo Barrera Cuevas,<sup>7</sup> se expresa en términos parecidos: “Un fractal es un objeto semi-geométrico cuya estructura básica, fragmentada o irregular, se repite a diferentes escalas. El término fue propuesto por el matemático Benoît Mandelbrot en 1975 y deriva del Latín ‘fractus’, que significa quebrado o fracturado. Muchas estructuras naturales son de tipo fractal”.

De entre los miles de imágenes de fractales que se pueden obtener con una simple búsqueda en Google, he seleccionado en primer lugar una de las muchas visiones posibles del *Conjunto de Maldenbrot* [11.63], en parte por hacerle un pequeño homenaje al descubridor del evento: el señor *Benoît*; y en parte por que ilustra sobradamente cuanto de espectaculares pueden llegar a ser estas imágenes matemáticas.

Sin embargo para establecer con más claridad la referencia con respecto a las formas que se manejan en nuestro proyecto, he seleccionado otros ejemplos más sencillos, que además son los más conocidos:

En primer lugar nos referiremos al clásico *tapiz de Sierpinski* [11.64]. Para la realización de este gráfico par-



Img. 11. 60  
Escultores trabajando en Bali.  
Foto: A. Salas.



Img. 11. 61  
Bangkok. Templo budista con cúpula campaniforme.  
Foto: A. Salas, 1998.



Img. 11. 62  
Templos budistas en Birmania. Foto: Google.

<sup>6</sup> PETERSON, I. *El turista matemático*. Ed. Alianza. Madrid, 1992. Pág.137. (1º edición en inglés: NY. 1988)

<sup>7</sup> alfredo barrera cuevas. *Blospot.com*

timos de un cuadrado lleno, en negro, cuya superficie dividimos en nueve cuadrados más pequeños (tres filas y tres columnas) de los cuales eliminamos el central, que quedaría en blanco. Sobre cada uno de los ocho cuadrados restantes negros, realizamos la misma operación, obteniendo otros ocho cuadrados blancos, más pequeños en el centro de cada cuadrado negro. A continuación repetimos la misma fórmula con los cuadrados resultantes de subdividir una y otra vez los cuadrados anteriores. En teoría, esto se podría repetir hasta el infinito, en cuyo caso, teórico, la superficie del cuadrado quedaría reducida a cero. Es decir, desaparecería toda la superficie coloreada en negro.

La versión tridimensional de este modelo, la tenemos en la también clásica *esponja de Menger* [11.65]. En este caso el punto de partida es un paralelepípedo a cuyas caras se aplica la fórmula anterior. El resultado es un cuerpo sólido que en cada interacción va perdiendo masa, convirtiéndose en una estructura cada vez más porosa. Si, supuestamente, lleváramos el número de interacciones hasta el infinito, la masa llegaría a convertirse en cero.

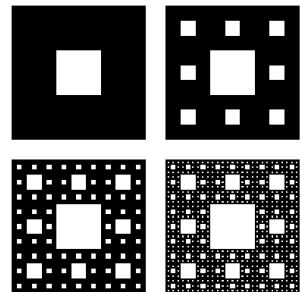
El tercer ejemplo, es el conocido “Copo de nieve de Kooch” [11.66], que dio a conocer en 1904 el matemático sueco *Helge von Kooch*<sup>8</sup>. Su construcción se origina a partir de un triángulo equilátero cuyos lados se dividen en tres partes iguales. En el tercio central de cada lado, se adosa un triángulo semejante al primero, cuyo lado es un tercio del mismo, obteniéndose una estrella de seis puntas y doce segmentos iguales. En el tercio central de cada nuevo segmento, se realiza la misma operación, es decir, adosar triángulos equiláteros un tercio más pequeños que los anteriores. A continuación se repite la misma operación cuantas veces se desee, teóricamente hasta el infinito.

Esta forma obtenida, encierra algunas curiosidades desde el punto de vista matemático como por ejemplo, que entre dos puntos cualesquiera de la curva hay un número infinito de zigzag, o que la longitud de la curva es infinita, a pesar de lo cual, el área que encierra es finita, y no mucho mayor que la del triángulo inicial.

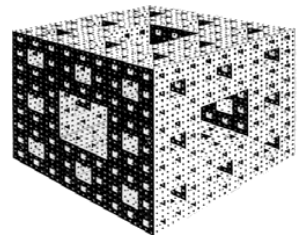
Como dice *Ivars Peterson* “Este comportamiento extraño llevó a los matemáticos a finales del siglo a etiquetar esta curva y otras similares con el nombre de ‘monstruos matemáticos’. Pero estas curvas monstruosas son muy fáciles de crear. Al posicionar triángulos hacia adentro y no hacia fuera –sustrayéndolos y no sumándolos en cada paso-, se produce la curva anti-copo de nieve. (...) La misma idea de añadir o restar partes que sean cada vez



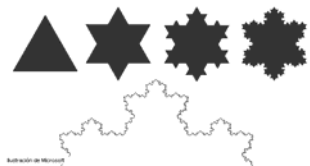
Img. 11. 63  
Fractal. Conjunto del Mandenbrot. Foto: Google.



Img. 11. 64  
Fractal. Tapiz o alfombra de Sierpinski. Foto: Google.



Img. 11. 65  
Fractal. Esponja de Menger. Foto: Google.



Img. 11. 66. Fractal. Copo de nieve de Kooch. Foto: Google.

<sup>8</sup> Según Peterson. Opus cit. Pág. 139.

más pequeñas funciona en un cuadrado o en un polígono cualquiera y también en las tres dimensiones. Dividiendo cada cara de un tetraedro regular en cuatro triángulos equiláteros levantando un tetraedro más pequeño en cada triángulo en la mitad de la cara y siguiendo indefinidamente este proceso de paso a paso, se crea un análogo puntiagudo tridimensional del copo de nieve de Koch. Su área de superficie es infinita, pero la figura encierra un volumen finito. ¡La existencia de monstruos es inagotable!<sup>9</sup>

### Geometría de la naturaleza

Por poco que nos fijemos en algunas de estas formas matemáticas, a nadie se le escapa el parecido que algunas de ellas tienen con elementos naturales, tanto del mundo mineral como de los seres vivos y, en efecto, ese parecido no solo es superficial sino que se debe a que los objetos y seres de la naturaleza se rigen a veces por patrones muy similares a los fractales. Por ese motivo se suele subtítular el fenómeno como la *geometría de la naturaleza*. Uno de los ejemplos más evidentes es el propio copo de nieve de Koch, que en poco se diferencia de los verdaderos cristales de nieve, vistos al microscopio [11.67]. Otro ejemplo es el *fractal árbol*, que puede adoptar la apariencia de diferentes especies vegetales, cambiando los parámetros geométricos de las ramas nuevas (ángulo, número, proporción, etc.) [11.68].

Añade Peterson, al respecto: “Una atenta mirada nos basta para descubrir que muchas formas naturales, a pesar de su apariencia irregular enrevesada, comparten unas características interesantes sobre las que puede establecerse una nueva geometría. Las nubes, las montañas y los arboles tienen una irregularidad dentro de un tipo asombroso de orden. La naturaleza está llena de formas que se repiten a escalas diferentes, dentro de un mismo objeto.”<sup>10</sup>

### Posibilidades artísticas de los fractales.

Si los fractales son capaces de reproducir geometrías tan complejas como las de la naturaleza, también lo son para reproducir formas utilizadas en la arquitectura y en otros soportes artísticos. Me resulta muy fácil, por ejemplo, relacionar los contornos del templo de *Borubudur* que comentábamos líneas atrás con alguna fórmula parecida a las que acabamos de describir.

Volviendo una mirada hacia la época en la que trabajaba yo en los bocetos que se presentan en los primeros capítulos de este trabajo, en los que ya se menciona el fenómeno fractal (el capítulo 2) recuerdo que ya intuía las

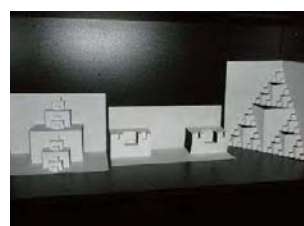


Img. 11. 67. Cristales de nieve al microscopio.

Fuente: Google.



Img. 11. 68. Cinco interacciones de un fractal con estructura de árbol. Fuente: Google.



Img. 11. 69. Fractales de papiroflexia, que representan versiones del Conjunto de Cantor, el Triángulo de Sierpinski y una escalera.

Fuente: blog de Alfred Barrera Cuevas

<sup>9</sup> PETERSON, Opus cit. Pág. 140.

<sup>10</sup> PETERSON, Opus cit. Pág. 136.

aplicaciones que pudiera tener esta geometría en el campo de la creación artística contemporánea. Esa intuición estaba alimentada por la constatación visual de ciertas formas, aparte de las ya mencionadas, como las que se pueden realizar mediante simples ejercicios de papiroflexia [11.69]. Con una simple hoja de papel, con una serie de pliegues y algunos cortes, se pueden obtener diversas formas fractales.

Hoy día, transcurridos algunos años, es más fácil encontrar ejemplos de uso artístico de estos fenómenos: desde imágenes puramente digitales que representan espacios virtuales [11.70], [11.71] hasta diseños tridimensionales como el original mueble cajonero de Takeshi Miyakawa [11.72]. [11.73].

### Escher y los fractales

Al analizar esta imagen me resulta ineludible recordar de nuevo a Escher, ya que en algunas de sus obras la expresión del infinito mediante la subdivisión sucesiva de elementos es una constante. Véanse, por ejemplo, las obras tituladas “Círculo límite 3”, o “Smaler and smaler” [11.74] y [11.75]. En la primera los peces se van haciendo más pequeños conforme se acercan al centro, mientras que en la segunda los reptiles se hacen más pequeños a medida que se alejan del mismo.

### Formas fractales en el proyecto

La primera imagen de nuestro proyecto de la que podemos decir que se podría resolver mediante una fórmula fractal es la que abre el capítulo 2: *Cinco bóvedas* [2.1]. En el centro de la cúpula, una serie de 12 pequeños arcos rodean el perímetro redondo de la misma, formando una hilada de pequeños espacios semicirculares de tono claro. Por el interior de esta primera hilada discurre una segunda serie de arcos que se apoyan en los anteriores. En este caso, los espacios generados, parecidos a abanicos están coloreados en oscuro. A esta segunda hilada le siguen una tercera, una cuarta, etc., de arcos cada vez más pequeños, hasta que por su pequeñez se pierde el detalle, cerca del centro de la cúpula. Las hiladas van alternando entre tono claro y oscuro para facilitar su identificación. Si suponemos que la altura de cada serie de arcos ocupa una fracción del espacio que queda disponible hasta el centro de la cúpula, el número de *interacciones* podría considerarse teóricamente infinito.

Otra imagen que tiene que ver con los fractales es la [2.27]. La supuesta cubierta consistente en una estructura filiforme, se replica a sí misma. Obsérvese cómo una serie de arcos que se cruzan, realizados con trazo intenso, acaban formando un óvalo central. Dentro de este se repi-



Img. 11. 70  
Fractal generado por ordenador. Fuente: [fractalexperience.com](http://fractalexperience.com)



Img. 11. 71  
Fractal con forma de pirámide escalonada, generado por ordenador. Fuente: Google.



Img. 11. 72  
Takeshi Miyakawa  
Mueble cajonero "Fractal 23". Fuente: [arquitecturatakeaway.blogspot.com](http://arquitecturatakeaway.blogspot.com).



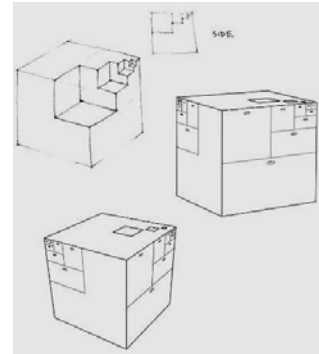
te la misma estructura inicial, con trazo más suave, hasta componer un segundo óvalo. Y se supone que dentro de este se podría repetir de nuevo la estructura primera, y así indefinidamente. Lo mismo podríamos decir de la imagen [2-40].

Otros ejemplos de cadencia rítmica asociable a alguna fórmula de tipo fractal podrían ser las que regulan los distintos perímetros de las sucesivas terrazas, en pirámide escalonada, de algunas de las imágenes del segundo capítulo como, por ejemplo, la [2. 48], [2. 54] o [2.55], entre otras.

Esto se hace más patente, incluso, en algunos dibujos del capítulo 4 como el de las imágenes [4.11] o [4.38] en los que el número de terrazas aumenta y su perímetro se complica. Con respecto a la primera de ellas, la [4.11], además del tema de las terrazas podemos observar cómo la forma de cruz griega de la planta se repite a dos escalas diferentes en el centro del patio.

Otros ejemplos de formulas similares a las de la geometría fractal, en este caso tridimensionales, los podemos encontrar en algunas de las imágenes de las *Peanatorres* del capítulo 7. Concretamente las [7.54], [7.55] y [7.56]. La formula consistiría en quitar un fragmento con forma de paralelepípedo de cada una de las cuatro esquinas superiores del bloque principal de la peana como primera intervención. A continuación quitar otro fragmento semejante, algo más pequeño, justo debajo del hueco dejado por el anterior; y repetir la operación cuantas veces se desee, hacia abajo -en el primer caso, tres, y en los otros dos ejemplos solo dos-. En cuanto a los parámetros de cada interacción, estos se reducen a las proporciones de altura y anchura de los bloques a eliminar, que deberían ir disminuyendo conforme a alguna progresión geométrica, aunque esta queda sin especificar cifras exactas, ya que se trata de simples bocetos. En la imagen [8.1] del capítulo 8 tenemos otro ejemplo muy similar.

Incluso en algunos de los planteamientos que se hacen en el capítulo 8 pensando ya en los planos del parque de Santa Fe, podemos adivinar todavía cierta tendencia a aplicar formulas de la *repetición de formas, a distintas escalas*, como línea estructuradora del espacio: es el caso de los dibujos [8.19], [8.20] y [8.31].



Img. 11. 73. Takeshi Miyakawa. Boceto para el mueble cajonero "Fractal 23", a partir de una serie de cortes en el cubo.



Img. 11. 74  
M. C. Escher. *Círculo límite III*, 1959, xilografía en cinco colores, segundo estado.  
Foto: [www.mcescher.com](http://www.mcescher.com)



Img. 11. 75  
M. C. Escher. *Smaller and Smaller* 1956, xilografía  
Foto: [www.mcescher.com](http://www.mcescher.com)





## CAPITULO 12

### REFERENCIAS (2) RESPECTO A UNA ARQUITECTURA MODELADA Y MODULAR

*“Las ruinas arqueológicas de los muros y arquitecturas que el hombre ha construido ayer, testimonios de sus esfuerzos por comunicarse, me sirven para mis propuestas ornamentales de hoy (...)*

*Arcadio Blasco<sup>11</sup>*



Img. 12. 1. **Arcadio Blasco trabajando en una de sus obras<sup>12</sup>**

---

<sup>11</sup> Blasco A. *La Cerámica de Arcadio Blasco, muros y arquitecturas para defenderse del miedo, restos arqueológicos*. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Madrid 1984, p.38. La nota continua así (...), *seguro de que estas propuestas solo tendrán sentido pleno cuando se conviertan en ruinas reales, restos de nuevos intentos, testigos de mis propios fracasos, fragmentos de unos juegos entre el agua, el aire y el fuego con que el hombre trata de esconder su miedo*”.

<sup>12</sup> Foto sacada de una película de 1997, Javier Díez. Rodada en 16mm., en *Muchamiel*, Alicante, Elche, Teruel y Valencia. [www.manises.com/diez](http://www.manises.com/diez).



## REFERENCIAS (2) SOBRE UNA ARQUITECTURA MODELADA

Reseñaremos a continuación los referentes relacionados con la fase de modelado de la escultura de la Cámara del Tiempo, que se comenta en los capítulos 1, 2 y 6. Entre estos referentes, que son formales fundamentalmente, también hay ciertas pinceladas del simbolismo que acompañan habitualmente a algunas de estas formas. Hablaremos de algunos elementos de la naturaleza como las montañas o las cuevas; del organicismo de Gaudí o Henry Moore; de los precursores del dibujo de línea pura, que se utiliza en los esgrafiados de la escultura, entre los que citaremos a Matisse y a Picasso; y de algunos detalles como las pequeñas ventanillas que se abren en la parte baja de la pieza de gres. También mencionaremos las ruinas.

### Las montañas

Si nos remontamos al inicio de esta fase de modelado, la primera imagen que destaca es la de una *montaña* maciza de barro, de cresta redondeada, que definíamos como de *medio huevo*. Si nos fijamos en la obra terminada, ya instalada en el parque, vista desde cierta distancia, la primera forma que distinguimos es también la de una *montaña*. Compárese, por ejemplo, la fotografía anexa de la cumbre del monte *Trevenque*, en *Sierra Nevada* [12.3] con alguna de las fotografías de la mencionada escultura, especialmente las primeras, cuando el proceso de modelado estaba en sus comienzos (ver capítulo 2).

Las semejanzas entre la escultura y la montaña se mantienen también a corta distancia pudiendo establecerse paralelismos entre sus diferentes elementos, sobre la base de criterios formales, funcionales o conceptuales: así tenemos que crestas y valles se traducen en aristas convexas y cóncavas; que los cauces de agua con cascadas, embalsamientos, manantiales, etc., se traducen en canalillos, surtidores, piletas, etc.; que las cuevas y oquedades varias del terreno se transcriben como puertas, ventanas y ventanucos, con diversas formas. Toda una serie de elementos de la naturaleza que ahora mencionamos como componentes de un todo llamado *montaña*, en una visión panorámica de la misma, pero que también son elementos que merecerán nuestra atención por separado, o por su presencia en otros grandes conjuntos naturales o artísticos.

### Las montañas de Granada

Para encontrar esta referencia visual en mi vida tendríamos que remontarnos muchos años atrás, ya que desde



Img. 12. 2  
Sarcófago de terracota de la edad del hierro.

Foto: material didáctico sin identificar.



Img. 12. 3  
Cumbre del Trevenque, Sierra Nevada, Foto: A. Salas.



Img. 12. 4  
Granada rodeada de montes y colinas. Foto: A. Salas



Img. 12. 5  
Montañas de Arizona como las que aparecen en los western americanos de los años 60. Foto: Google.

mi infancia, vivida en Granada, he tenido muy presente la cercanía de las montañas. Son varias las sierras que rodean la ciudad (*Nevada, Elvira, Arana, de Huetor, de la Alfaguara, etc.*) cuyos perfiles son visibles desde diversos puntos de la misma. [12.4]. Soy consciente de ello, curiosamente, por contraste con mi experiencia vivida en otras ciudades más llanas. Recuerdo, por ejemplo, que cuanto vivía en Sevilla, en mi época de estudiante, y me desorientaba en algún enclave de la ciudad, buscaba intuitivamente con la intención de situarme, siluetas de montañas en los pequeños trozos de horizonte comprendidos entre los perfiles de los edificios más lejanos.

Son varios, por otra parte, los barrios y enclaves granadinos que se encuentran en alto -Albaicín, Sacromonte, Realejo, Alhambra, etc.- y a los que hay que acceder por rampas o escaleras, que en todo momento te hacen ser consciente de las características orográficas del terreno que pisas. Estas rampas-escaleras también tienen su pequeña réplica en la escultura.

Aparte de esta experiencia de visión cotidiana, y rutinaria, de las cumbres montañosas desde las calles de la ciudad, en mi caso, la experiencia llegaba más allá. En mis años de pubertad solía realizar frecuentes excursiones, en el contexto de diferentes grupos de montaña, a muchos rincones de las mencionadas sierras de los alrededores de la ciudad.

### La cumbre como representación de la utopía

Muchas veces el objetivo de estas excursiones era coronar alguna de las muchas cumbres cuyos nombres son tan familiares a los aficionados a la montaña en el contexto granadino -*El Trevenque, Los Alayos, El Caballo, etc.*. El trayecto hacia las cumbres con la imagen de las mismas cada vez más cercanas, superando un esfuerzo y soportando, a veces, molestas condiciones como frío, lluvia, viento, nieve, etc. tenía algo de rito iniciático. Algo similar a las pruebas que deben superar los personajes de los cuentos para conseguir determinados objetivos.

Pero en muchas otras ocasiones, los destinos de esas marchas no eran ya las cumbres de las montañas propiamente dichas, sino lugares cercanos a estas. Esto se debía a que el ascenso hasta las mismas cumbres era considerado demasiado difícil para nuestro nivel de preparación o equipación, especialmente en época invernal, por la existencia de hielos, precipicios y otras dificultades similares, a veces reales o a veces supuestas. De esta forma, la imposibilidad de acceder a determinadas altas cumbres como *El Mulhacén, La Alcazaba o El Veleta* – precisamente aquellas que mejor se veían cada día desde la ciudad- les confería las cualidades de lugares em-



Img. 12. 6  
Montañas de Arizona como las que aparecen en los western americanos de los años 60. Foto: Google.



Img. 12. 7  
Montañas de Arizona como las que aparecen en los western americanos de los años 60. Foto: Google.



Img. 12. 8  
Peña de los Enamorados desde el estudio del autor en Archidona. Foto: A. Salas.

blemáticos e, incluso, míticos, al menos para mis púberes ojos. Es por eso, creo, por lo que el concepto de montaña y la imagen de esta, tienen para mí, en cierto modo, la propiedad de representar el concepto de utopía y la representación gráfica de la misma.

Llegados a este punto, recordemos que no es la primera vez que hablamos de la *utopía* en este proyecto. En los planteamientos iniciales, en las primeras páginas de este texto, antes de que surgieran las posibilidades de materializar la obra en un parque público, hablábamos de proyecto utópico. Recordemos el concepto de *nobles maquetas*: *maquetas*, porque eran representaciones a escala reducida; y *nobles*, porque a falta de una posibilidad de realizarlas a mayor escala, es lo único que preveíamos poder ofrecer al final del proyecto, como obra acabada. Y en realidad así ha sido, ya que a pesar de que la pieza principal se ha fundido en bronce y se ha rodeado de un entorno monumental, no ha dejado de ser una *maqueta*, a tamaño reducido, de una arquitectura imaginaria de mayor envergadura.

### Otras imágenes de la utopía

No es esta, la de las altas cumbres montañosas, la única imagen que conozco sobre el concepto de *utopía*. Conocida es la frase, cuyo autor desconozco, de que “*La utopía es como la estrella polar, nunca se alcanza pero sirve para marcar el camino*”. O aquella que atribuía Eduardo Galeano<sup>13</sup> a Fernando Berri cuando a este le preguntaron “*¿Para qué sirve la utopía?*”. Este respondió: “*La utopía está en el horizonte y sé muy bien que nunca la alcanzaré. Si camino diez pasos ella se alejará diez pasos. Cuanto más la busque menos la encontraré, porque se va alejando a medida que yo me acerco. Bueno, pues la utopía sirve para eso, para caminar.*”

En todos los casos la imagen que representa de alguna manera el concepto de utopía parece remarcar un matiz: el que existe entre *lo imposible* y *lo casi imposible*. Un “*casi*” que encierra en sí el concepto de esperanza en la utilidad de seguir el camino, bien porque tarde o temprano habrá un final, o más bien porque, en cualquier caso, ese camino nos acerca algo más hacia un objetivo, generalmente de carácter noble: sea este coronar una difícil cumbre, concluir un determinado proyecto o conseguir un mundo mejor. “*Montañas de dificultades contienen rocas de esperanza*” que decía Martin Luther King<sup>14</sup>



Img. 12. 9  
Monasterio en el complejo de Meteora. Foto: Libro-catálogo turístico de Meteora. Opus cit.



Img. 12. 10  
Complejo de Meteora. Foto: Libro-catálogo turístico de Meteora. Opus cit.

<sup>13</sup> Entrevista a Eduardo Galeano en la Universidad de Cartagena de Indias en 2011. *Youtube.com: Eduardo Galeano sobre spanishrevolution*

<sup>14</sup> Frase atribuida al mencionado líder y Premio Nobel de La Paz (1929-1968) escrita en el monumento dedicado a su memoria, situado en Washington.



### Montañas del lejano oeste americano.

No eran solo estas montañas de Granada las únicas que para mí fueron importantes en aquellos años de la infancia y pubertad. Había otras montañas aún mucho más lejanas que las grandes cumbres de *La Sierra* y a la vez tan cercanas como para entrar en mi casa, a través de la televisión. Me refiero a las conocidísimas montañas de los míticos desiertos americanos de Montana o Arizona, que podíamos ver en blanco y negro, y más tarde también en color, en aquellas películas del “*lejano oeste americano*” [12.5] a [12.7]. Lugares míticos donde los haya para los ojos de un niño de la segunda mitad de la década de los 60, en España -en 1968 yo tenía 10 años-.

Creo que también hay algo de homenaje a estos grandes *púlpitos*, en nuestra escultura de la Cámara del Tiempo, y no solo en cuanto a su consideración como lugares míticos. Incluso formalmente se parecen. Ambas están divididas en dos partes claramente diferenciadas: una parte baja con forma de pirámide truncada, con rampas más o menos escalonadas por los cuatro puntos cardinales; y una parte superior asentada sobre la primera, de paredes verticales, que ascienden hasta las cumbres. En ambas se encuentran, supuestamente, cuevas y oquedades varias, que constituyen refugio y abrigo ante las inclemencias.

### De Arizona a Archidona

En el extremo opuesto, cronológicamente hablando, de aquella infancia vivida en Granada, rodeado de montañas, estaría la experiencia de los últimos años residiendo en Archidona, localidad igualmente rodeada de escarpadas sierras, entre las que destaca la omnipresente *Peña de los Enamorados*, siempre en las ventanas del estudio, y también en las de casa. [12.8].

En efecto, de forma sincrónica a la realización de este proyecto, de ahí su importancia en el mismo, se producen numerosísimas excursiones a los alrededores de la localidad, en lo que se puede considerar como un reencuentro con la naturaleza. Y aunque esta *naturaleza* no se pueda definir como salvaje, pues no lo es, salvo puntos muy concretos de la misma, si que se podría caracterizar, en su conjunto, como netamente rural. Y precisamente es este carácter *rural* del entorno de Archidona, lo que convierte a este periodo de mi vida en un regreso a algunas de las vivencias de la infancia, más cercanas a la naturaleza, en contraste con los años de vida más urbanita, vividos en la llana y bulliciosa ciudad de Sevilla.

Baste, por ahora, esta breve reseña sobre la importancia de esas frecuentes excursiones por los alrededores de Archidona, para referenciar este tema que estamos tra-



Img. 12. 11

Meteora: \*!ææ[ È

Fuente: Libro-catálogo turístico de Meteora. Opus cit.



Img. 12. 12

Meteora: ää ~ ð Á^ ÁÖæ • \ äÉ  
Fíí.

Fuente: Libro-catálogo turístico de Meteora. Opus cit.





tando. Tendremos que volver más adelante a comentar estas breves *expediciones* para referirnos a otros temas específicos como son los de las *ruinas* o las *canteras*.

### Las montañas de Meteora

Como es lógico, entre las primeras experiencias de la infancia y los últimos años de estancia en Archidona, hay una vida entera en la que podríamos mencionar muchas otras referencias sobre el tema de *las montañas*. Pero una interminable retahíla de lugares que pudiera enumerar al respecto poco podría enriquecer el discurso, tras haber mencionado ya el principio y el final. Más bien podría resultar tedioso de escribir y aburrido de leer.

Sin embargo, sí que hay un lugar muy especial que visité en 1986, en pleno periodo sevillano, y que es digno de mención, ya que fue en su momento tan importante como para inspirar una serie monográfica completa de cuadros y dibujos que, incluso, concluyó con una exposición individual prácticamente monográfica<sup>15</sup> [12.13] [12.14].

Se trata del complejo de monasterios ortodoxos denominado Meteora, que se encuentra en Grecia junto a la localidad denominada Kalampara [12.9] y [12.10]. El lugar está constituido por una peculiar formación geológica que consiste en una serie de inmensas rocas, de erosionadas paredes verticales, que se elevan desde el suelo, en muchos casos, hasta gran altura. Los diversos monasterios se sitúan sobre algunas de las rocas más altas y aisladas, en lugares prácticamente inaccesibles. Algunos disponen de escaleras de cuerda, canastas colgantes con contrapesos, a modo de ascensores y otros artilugios que se manejan desde arriba, que al parecer servían a los monjes, y aun sirven en algunos casos, para poder ascender a las edificaciones. Estos detalles se aprecian mejor que en las fotos, en los grabados  aparecen en el catálogo turístico de Meteora,  ojeado atento en tantas ocasiones y del que se añaden algunas imágenes [12.11] a [12.12].

Aparte de lo espectacular y sublime del lugar<sup>16</sup>, por la simple morfología de los elementos naturales, la integración de las formas arquitectónicas de los monasterios, con las formas de las rocas resulta sorprendente. Y es precisamente eso lo que puede ser mencionado como referente de algunas de las imágenes que se aportan en este proyecto.

En concreto, podemos destacar, por una parte, la escultura principal de *La Cámara del Tiempo*, en la que se da una similar simbiosis entre lo supuestamente archi-



Img. 12. 13

1983. Armando Salas. Tríptico de Meteora. 270x130 cm. Temple al oleo s/tela.



Img. 12. 14

1986, Armando Salas. Montaña con cueva en Meteora, oleo-cartón, 81x100.

<sup>15</sup> Exposición realizada en la *Sala Imagen* de la *Caja de Ahorros de Sevilla*, en Noviembre de 1986.

<sup>16</sup> Utilizado, incluso, como escenario de alguna película de *James Boom*, *el agente 007*.

tectónico y lo supuestamente natural. Es esa mezcla lo que le da ese carácter organicista que también recuerda a obras como la de Gaudí, de la que hablaremos más adelante.

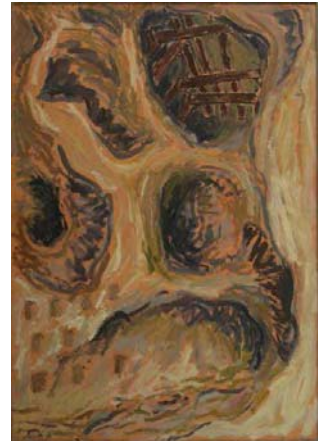
Pero sobre todo hay algunos dibujos en los que esta referencia es más que evidente. Véanse, por ejemplo, los dibujos titulados: *Personaje de roca*, *Arquitectura flotante* o *Paisaje onírico*, en el capítulo 7, [7.28] a [7.30]. Compárense con las imágenes sacadas del catálogo turístico de Meteora, comprado in situ en su momento, allá por el verano de 1986.

### Las cuevas

Otro elemento iconográfico que tiene relevancia en tanto que experiencia vital que se manifiesta en el proyecto es la cueva. En mi adolescencia pertencí a un club de espeleología y frecuenté muchas cuevas no abiertas al turismo. Estos mundos subterráneos son generalmente enrevesados laberintos en los que es fácil perderse. Las bifurcaciones no solo siguen trayectos horizontales, sino en todas direcciones del espacio, por arriba y por abajo. A menudo se encuentran cauces de agua que aparecen y desaparecen por agujeros que podríamos considerar como surtidores o sumideros, respectivamente. También son frecuentes los sifones, que conectan distintas salas o galerías, a veces, a distinto nivel. Las aguas no siempre están en movimiento, a veces, se forman pequeños charcos, charcas medianas o incluso grandes lagos subterráneos en los que la quietud y transparencia del agua solo se rompen con algunas gotas que caen desde las estalactitas, dibujando infinitos círculos concéntricos, que se expanden hasta perderse en la oscuridad.

Es tan profunda la oscuridad de las cavernas, que las pupilas se dilatan al cabo de un rato, predisponiéndose a detectar el más mínimo espectro luminoso. Y es fácil observar sobre los irregulares muros y techos, tibiamente iluminados por las lámparas de carburo, las largas y deformadas sombras de los propios espeleólogos, proyectadas cual espectros. Ya de más mayor, cuando tuve noticia del *Mito de la Caverna*, de Platón, me acordé de aquellas escenas y no me fue difícil imaginar a alguien tan aislado en el fondo de una sima y sin más referencias del exterior que algunas de esas sombras proyectadas sobre las irregulares paredes. Una imagen que se me antoja pavorosa.

Pero las cuevas no son siempre lugares aterradores; también son los mejores refugios cuando nieva, llueve, hace frío, o calor. Estar en una cueva es estar en un refugio. No es difícil imaginarse a aquellos seres humanos de la prehistoria, abrigados a la entrada de las cuevas, tal y como nos cuentan arqueólogos e historiadores que ocu-



Img. 12. 15

1986. Armando Salas. *Cueva de anacoreta en Meteora*, oleo/cartón. 81x100.



Img. 12. 16

*Cueva de las Grajas, en la Sierra de Archidona.*

rió.

La cueva tiene, pues, esa doble lectura: por un lado, es el lugar peligroso, donde uno puede quedarse atrapado y perdido en la oscuridad, y, por otro, es el refugio, el regazo de la madre tierra, el útero arquetípico. Pero para convertir la cueva en refugio, el ser humano ha tenido primero que encontrarla, después explorarla cuidadosamente y, a continuación, acondicionarla, incluso decorarla con pinturas.

También en la serie de cuadros dedicados a las montañas de *Meteora* que acabamos de mencionar hubo un espacio dedicado precisamente a las cuevas, ya que en una de las montañas había una inmensa cueva con vestigios de haber estado habitada por algunos de los monjes más austeros y solitarios, de entre los que se instalaron en el complejo, los llamados *anacoretas*. Ver [12.15]

Recordemos, volviendo al proyecto, que los inicios del modelado de la Cámara del Tiempo, se describían como una imaginaria excavación-construcción llevada a cabo por seres *liliputienses*. Estos entraban en una cueva *primitiva*, salían cargados de material excavado en el interior y lo iban depositando en el exterior, construyendo a la puerta de su gruta un entorno cada vez más complicado. De esta forma se combinaba el trabajo de *excavación*, ampliando y acondicionando la cueva (una actividad que se puede asociar a los hombres primitivos) con el de *construcción arquitectónica*, de los exteriores de la misma (que se puede asociar con los seres humanos más evolucionados).

El concepto de *cueva* queda, pues, ligado en cierto modo al *proceso* de trabajo, como una metáfora de la propia *evolución* humana en la que el salto de la cueva a la casa, con el nacimiento de lo que hoy denominamos arquitectura, constituye un hito. [12.16]

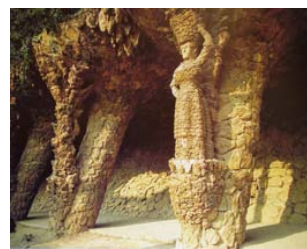
Terminada la obra, o acabado el *proceso*, la cueva, que por su propia esencia es algo que queda oculto a la vista, solo puede ser perceptible desde fuera a través de los vanos que la comunican con el exterior. Esto es, por puertas o ventanas. De esta forma, los vanos se convierten no solo en una comunicación física del exterior con el interior de la gruta, como espacio real, sino que se transforman en canales simbólicos de comunicación entre un rudimentario y misterioso pasado y un tecnológico, pero no menos inquietante presente. Entre nuestros antepasados, y nosotros mismos. Son las entradas al *túnel del tiempo*<sup>17</sup>.

En la escultura de la *Cámara del Tiempo*, queda insinuado este mundo subterráneo y antiguo de la caverna, mediante la supuesta entrada a la misma. Esta se sitúa



Img. 12. 17

Parque Güell de Gaudí Foto: Google.



Img. 12. 18

Parque Güell de Gaudí Foto: Google.



Img. 12. 19

Parque Güell de Gaudí Foto: Google.

<sup>17</sup> “El túnel del tiempo” es el título de una antigua serie de televisión en la que los protagonistas utilizaban una máquina con la que podían viajar al pasado y volver del mismo.

discretamente al fondo de una de las escaleras que flanquean a una de las piletas exteriores. Además, están las pequeñas ventanillas de la parte baja de la pieza, que dan a entender la existencia de un espacio hueco, por debajo del nivel del suelo.

Este detalle de *la cueva*, apareció de forma espontánea, tímida e intuitiva, a lo largo del proceso de modelado, como veíamos en el capítulo 2°. Pero no es menos cierto que su incorporación acaba demostrando una clara voluntad de dotar a la escultura, también, del peso del concepto de *la caverna*, como elemento simbólico. Y el significado de ese símbolo, aparte de los matices de índole personal que hemos mencionado, no pretende distanciarse, sino todo lo contrario, del significado que tiene habitualmente en los jardines románticos, en los que, junto a otros elementos del repertorio habitual de estos *-el puente, el lago, la montaña, la isla, etc.-* lo que se persigue es hacer un pequeño homenaje a la naturaleza, representando en miniatura los elementos más sublimes de la misma, para disfrute del ser humano visitante, si es que este es lo suficientemente sensible como para valorarlos. Uno y otro significado, por otra parte, no son contradictorios.

También este tema de *las cavernas*, con toda su carga simbólica, aparece con toda claridad en un par de dibujos que veíamos en el capítulo 7, [7.34] y [7.35], este último titulado "*Doce meses, evolución*". En realidad este título tiene un sentido irónico, ya que se refiere a la supuesta *evolución* del ser humano como tal, mientras que en las imágenes de los doce arcos que aparecen apenas hay ligerísimas variaciones entre unos y otros: una señal de que el ser humano en realidad apenas ha evolucionado tanto en su forma de ser, si exceptuamos los adelantos tecnológicos. Esto, naturalmente, es una visión, no solamente subjetiva, del tema sino que hay que situarla en el contexto temporal en el que realicé los mencionados dibujos.

### Gaudí: Barcelona 1977

La primera vez que vi una obra de Gaudí fue en el mismo viaje que hice a Barcelona en 1977, del que ya hemos hablado. Conocí el *Parque Güel*, y otras de sus obras y recuerdo cómo me impresionó la primera e inesperada visión de la galería de arcos cuyas columnas se inclinaban hacia el interior del corredor, al tiempo que hacía lo mismo el muro opuesto a las mismas, como queriendo oponerse al empuje lateral de la cubierta. Yo no había visto jamás arcos con las jambas, pilares o columnas, en posición no vertical. [12.17].

Por otra parte, las paredes, las cubiertas, y otras superficies de la construcción, se curvaban y alabeaban caprichosamente. La arquitectura, en su conjunto, y también



Img. 12. 20

Gaudí. La Sagrada Família  
Foto: Google.



Img. 12. 21

Gaudí. Casa Batlló. Tejado.  
Foto: Google.



Img. 12. 22

Gaudí. Casa Batlló. Ventanales.  
Foto: Google.



en muchos pequeños detalles, se inspiraba claramente en formas de la naturaleza. Esto era el *Organicismo*. Algo parecido se puede encontrar en otras obras como la *Sagrada Familia*, o la *Casa Batlló* entre otras [12.17] a [12.22].

Después de aquel primer encuentro han sido muchas las veces que he visualizado obras de Gaudí, así como arquitecturas más o menos próximas a estas tendencias organicistas. En algunos casos en directo, en distintas ciudades, aparte de Barcelona, como París o Viena, pero las más de las veces a través de fuentes indirectas como fotografías.

También he de citar a la ciudad de Melilla, que frecuento bastante y en la que hay una importante cantidad de edificios modernistas realizados por el arquitecto *Enrique Nieto*, que aparte de sus proyectos más conocidos<sup>18</sup> tiene muchos otros repartidos por las calles de la ciudad. [12.23]. Más tarde recordaremos de nuevo su figura.

La Cámara del Tiempo muestra un poco esta tendencia organicista. Cuando estaba modelándola, se me abombaban las paredes, se me inclinaban las jambas de los arcos, se me curvaban y aplastaban las aristas. Las formas se deformaban, en parte, involuntariamente, pero de una forma tan *natural* que lejos de molestarme, empezaron a interesarme, pues le daban una apariencia muy *orgánica* al conjunto. Las formas surgían casi solas y empezaron a recordarme a algunos elementos de Gaudí, en especial los arcos y otros vanos.

Esto me ayudó a entender mejor al arquitecto, y en paralelo a interesarme más por su obra. Ahora esta se me revelaba menos artificiosa y más natural que como yo la había entendido antes. Era, en realidad, pensé, la consecuencia lógica de observar y recrear las *formas*, las *estructuras* y las *texturas* de la naturaleza. Estamos tan acostumbrados a convivir con la línea recta en nuestras ciudades y pueblos que lo vemos como cosa natural, y sin embargo, reflexioné, tal vez lo más natural esté representado por lo curvilíneo, lo sinuoso.

En definitiva, al contrario de lo que ocurría en los primeros dibujos del proyecto, en los que predominaban las rectas, en la fase de modelado todo empezó a curvarse.



Img. 12. 23

*Algunas de las muchas casas modernistas que se conservan en la ciudad de Melilla. Probablemente de Enrique Nieto. Foto de A. Salas.*



Img. 12. 24

*Henry Moore. "Two Large Forms". (1966-69). Centro de Escultura Henry Moore" Toronto. En el centro mi mujer. Foto: A. Salas.*

<sup>18</sup> "Nació en Barcelona en 1883. Allí estudió Arquitectura y trabajó junto a Gaudí el estilo modernista. En 1. 909 llegó a Melilla la ciudad en la que construyó sus mejores obras: edificios modernistas primero, más tarde clásicos o barrocos y finalmente Art-decò. Hizo más de 457 proyectos: 'La casa de los cristales', 'La casa Tortosa', el 'Palacio de la Asamblea...' murió en Melilla en 1954." Fuente: blog del IES Enrique Nieto, Melilla.

Estas deformaciones que estuvieron propiciadas por la propia técnica del modelado se contagiaron después a los dibujos, que empezaron a curvarse por algunas líneas, que antes eran rectas. Esto ocurrió también de manera muy natural y sin demasiada premeditación debido a otra circunstancia y es que de los primeros dibujos que se hicieron con regla, escuadra y cartabón, se pasó a la realización de otros bocetos, realizados a mano alzada, con más soltura, y adoptando formas cada vez más caprichosas.

Obsérvese, por concretar algunos detalles, el contorno de la cresta de la casa Batlló, o sus ventanales [12.21] y [12.22] o la forma de los arcos y molduras de las demás fotografías.

### Henry Moore: Toronto 1993.

Aunque ya había visto algunas piezas de Henry Moore, se puede decir que la primera vez que me impactó su obra fue en 1993, en el "Centro de Escultura Henry Moore" de Toronto. En este museo se conserva una de las colecciones monográficas más importantes del mundo del escultor británico. Ya en la entrada, en el exterior, nos recibe una escultura de bronce de gran tamaño [11.24]. En el interior, aparte de muchas otras grandes esculturas de bronce [11.25] se pueden ver algunas maquetas, bocetos, dibujos y una serie de elementos naturales que el autor coleccionaba y utilizaba como fuente de inspiración. Entre estos objetos predominaban los huesos, aunque también había piedras, conchas y otros objetos. Esta colección de elementos me ayudó a entender mejor su obra, especialmente las piezas que podríamos denominar como *orgánico-abstractas*; es decir, que parecen inspiradas en algún organismo vivo, pero que no resultan totalmente identificables.

Me sentí, por otra parte, plenamente identificado con el autor, ya que a mí también me ha encantado siempre, desde pequeño, recolectar y coleccionar elementos naturales como rocas, minerales, fósiles, conchas, insectos, mariposas, maderas, etc. así como los cantos rodados de vidrio, o ladrillo, que arroja el mar a las playas, nidos de pájaros, etc.

Como suele ocurrirme, tras ese primer intenso encuentro he mirado con ojos más atentos las obras de este escultor, partiendo de otras fuentes, generalmente bibliográficas [12.26].

Su obra creo que es también un referente de obligada mención en el contexto de esta fase organicista de nuestro proyecto, aunque en menor medida que la de Gaudí. En ambos casos no es tanto el parentesco de las formas lo destacable -que también en algunos detalles- como las



Img. 12. 25.  
Henry Moore. *Vertebrae*.  
Bronce, 1968. Centro de Escultura Henry Moore" Toronto. Foto: A. Salas.



Img. 12. 26.

Henry Moore. "Large Arch",  
Huk Beach, península de  
Bygdøy Oslo, Noruega. Foto  
de Brian Zinnel 2009. Google.  
Panoramio.com



Img. 12. 27  
Frisos de Picasso en el Colegio de Arquitectos de Barcelona grabados con arena por Carl Nesjar. Se ubican orientados cada uno a una calle "Friso de los niños" sobre la calle dels Arcs, el "Friso de los gigantes" sobre la Plaza Nova y el "Friso de la bandera" sobre la calle dels Capellans.



fuentes de inspiración comunes, sacadas de la naturaleza.

### **Dibujos de línea simple: Matisse, Picasso y algunos amigos y compañeros**

Sobre la superficie del barro fresco de la Cámara del Tiempo, se realizaron una serie de dibujos, grabados (esgrafiados) cuya factura es de una línea sencilla de contorno, sin sombra ni color. Algunos de estos dibujos son los que todavía quedan en la pieza terminada, pero muchos otros se hicieron y se borraron a lo largo del proceso. Esta forma de dibujo, de línea pura, se manifiesta también en muchos otros bocetos, sobre papel, de los que componen este proyecto.

Aunque esta es una forma de dibujar muy utilizada hoy en día, e incluso forma parte de los ejercicios de aprendizaje de cualquier estudiante de dibujo, para encontrar la primera referencia importante, en mi caso, una vez más tenemos que trasladarnos al viaje a Barcelona en 1977. Precisamente enfrente de la catedral, de la que ya hemos hablado, se encuentra el edificio del Colegio de Arquitectos de la ciudad, en el que destaca un friso-mural que se extiende por tres de sus fachadas. Se trata de un dibujo de Pablo Picasso grabado sobre la superficie plana de mortero gris [12.27]. Constituye, pues, un claro referente, ya que no solo lo es del estilo de dibujo, de línea esquemática, sino de la propia técnica del *esgrafiado*; y en este caso, sobre una arquitectura de verdad, no solo sobre una pequeña maqueta.

Pero no es este el único ejemplo de Picasso, referido a esa línea expresiva, valiente y *aparentemente* desordenada. Son muchos los dibujos en los que la utiliza, desde bocetos rápidos, sin pretensiones de obra terminada, hasta grabados, posteriormente editados, como el de la imagen [12.28] por poner un ejemplo entre cientos.

Otro artista que es ineludible mencionar, ya que su influencia se puede decir que abarca a varias generaciones de artistas del siglo XX, entre las que yo me encuentro, es Matisse. “*El platanero*”, o “*Vista desde la ventana*” son dos ejemplos válidos del tipo de dibujos a los que nos estamos refiriendo. En ambos casos la línea desnuda es el único recurso expresivo que se utiliza. [12.29] y [12.30]

La lista de artistas conocidos por mí, que podría citar, por utilizar este tipo de línea en sus obras, podría ser interminable, y debería incluir a algunos de mis propios compañeros de estudios, así como a algunos amigos pintores. Mencionaré solamente, a modo de ejemplo, a mis propios directores de tesis: los doctores *Jesús Martínez* y *Carlos Villalobos*. Ambos han utilizado en ocasiones, y yo lo he visto, este recurso expresivo del que estamos



Img. 12. 28

Grabado. Pablo Picasso. Uno de los doce aguafuertes de la carpeta. “El entierro del conde de Orgaz”. 1966, 1967. Fundación Picasso.



Img. 12. 29

Le Platane, 1951. Tinta china s/papel, 150 x 150cm Museo Matisse, Niza.



Img. 12. 30

Dibujo realizado por Matisse de la Alhambra, llamado “Vue de la fenêtre” que recuerda el paso del pintor por Granada. Foto: Google.

hablando. [12.31]

Por último, quiero mencionar a otro artista que marcó, en su momento, algunas pautas en mi trayectoria: *Raoul Dufy*. Siempre sobre unas manchas de color independientes del dibujo, suele utilizar una línea de contorno sencilla pero rica en grafismos. Baste como ejemplo la obra anexa *Nice Casino*. [12.32] En el mismo sentido pero en menor medida, también podemos citar a Fernand Leger [12.33].

### Pequeñas ventanas oscuras

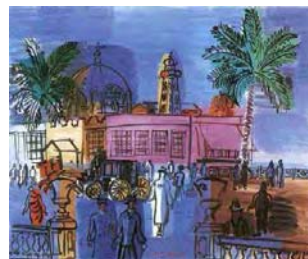
Otro elemento plástico que se utiliza en la escultura de *La Cámara del Tiempo* es la inclusión de pequeñas ventanas rectangulares y triangulares, en su parte inferior [7.3] [7.6]. Primero se hicieron en esta zona unos vanos con forma de arcos grandes, con objeto de poder acceder al interior de la pieza y poder así ahuecarla, antes de su cocción. Así aparecen en las fotos que muestran las primeras etapas del proceso de modelado, en el capítulo 2 [2.38] y [2.39]. Una vez ahuecada la pieza, se cerraron los referidos arcos y se dejaron en su lugar unas pequeñas ventanas testimoniales que fueron evolucionando en su forma. Primero se usaron de dos tipos: unas, estrechas y alargadas, en sentido horizontal, parecidas a buzones; y otras, con forma de arcos, parecidas a algunos desagües de aguas pluviales que habitualmente vemos en las calles de nuestras ciudades [12.34], [12.35]. Ver [3.12] y [3.13]. Estas, a la larga, no me parecieron convincentes por lo que, más adelante, se sustituyeron por las diminutas ventanillas triangulares y rectangulares, que ya se mantuvieron hasta el final de la obra, tanto en la escultura original de barro como en sus distintas versiones de bronce. Además, las mismas ventanillas sirvieron como modelo de referencia para las que se hicieron en la peana de piedra que se diseñó después, ya pensando en el parque de Santa Fe. Se ve claramente en [6.9], [9.18] [9.21], entre otras.

De nuevo estamos hablando de un elemento cuya abundancia en el entorno cotidiano es frecuente, no ya como elemento plástico sino como elemento funcional, que sirve generalmente para evacuar o drenar aguas o como orificios de ventilación. Entre las muchas construcciones que se pueden citar cabe mencionar en primer lugar los propios muros de algunas construcciones cercanas a mi estudio, en Archidona, por las que pasaban a menudo o los desagües de saneamiento de muchas ciudades o pueblos. [12.34] y [12.35].

Pero si queremos referenciar la primera vez que tuve yo alguna visión de este tipo de elementos con cierta relevancia artística, habría que ir de nuevo a la Alhambra,



Img. 12. 31  
Carlos Villalobos. Dibujo de línea. Por cortesía del autor.



Img. 12. 32

*Raoul Dufy. 1877-1953. Nice Casino. Oleo s/tela. Foto: Google.*



Img. 12. 33  
Fernand Leger. Mujer con niño. Foto: Google.

muchos años atrás.

En este contexto, el de un *antiguo castillo*, este tipo de aberturas puede tener otras utilidades aparte de las ya mencionadas de desagüe (de canalizaciones y zonas huecas) o drenaje (de zonas macizas como eras o muros de contención): pueden servir también para uso de defensa y vigilancia, o ser simplemente el residuo de antiguas estructuras de andamiaje, ya retiradas, como ocurre en algunas de las torres de la Alcazaba. [12.36].

Entre la Alhambra de los años 70 y los muros cercanos a mi estudio, contemporáneos a este proyecto, hay un sin fin de ocasiones en las que he visto estas formas a las que nos estamos refiriendo, en los lugares más dispares. Obligada es la cita de las ruinas de los alrededores de Archidona visitadas a lo largo de tantas excursiones de las que ya hemos hablado, y de las que volveremos a hablar, así como la mención de otros viajes o paseos culturales de los que igualmente hablaremos más adelante. Baste por el momento destacar, como ejemplos, algunas construcciones de la denominada Ruta de las *kashbash*, en Marruecos, o algunas de las numerosas iglesias románicas y prerrománicas de la Península Ibérica [12.85], [12.88].

### Ventanas de luz

Aparte de estos huecos que se ven oscuros desde fuera, también hay otros tipos de vanos que se ven iluminados. Para ver este efecto se tienen que dar alguna de las siguientes posibilidades: la primera es que miremos desde un interior hacia un exterior. Esto solo se consigue desde un espacio habitable, arquitectónico. La segunda posibilidad es que el objeto visto desde fuera tenga zonas interiores iluminadas artificialmente. Y la tercera posibilidad es que coincidan los vanos de un lado y otro del objeto con la dirección del rayo visual del espectador.

Esto último es lo que ocurrió: tras observar en los pequeños vanos de la escultura, destellos ocasionales de luz, producidos al alinearse casualmente dos de estos con el punto de vista, apareció un efecto de transparencia interesante, que después traté de mantener y potenciar. De forma muy natural se mantiene este efecto en el bronce, ya que al ser una pieza hueca de pequeño espesor, menor que la capa de arcilla, es más fácil la alineación ocasional deseada, que produce el mencionado efecto. También en la peana de piedra de la Fuente de los Paseos, se consiguió ese efecto, ya de forma más consciente, en el segundo y definitivo proyecto, mediante las referidas aberturas pequeñas triangular y cuadrada, que en realidad son cortes que atraviesan todo el bloque, como hemos visto en [9.21]. Estas aportan un punto de transpa-



Img. 12. 34  
1999 Agujeros triangulares en un muro. Archidona. Foto: A. Salas.



Img. 12. 35  
Boca de desagüe para aguas pluviales.. Foto: A. Salas.

rencia y ligereza al bloque de roca maciza si se miran desde determinadas posiciones en las que los vanos de caras distintas de la pieza, se alinean con el punto de vista, observándose un punto de luz que viene de la otra cara del bloque. Algo parecido podemos ver en algunos edificios como [12.20] o [12.21].

### Una escultura con aspecto ruinoso.

Ya hemos mencionado cómo la escultura, a lo largo del proceso de modelado, fue sufriendo deformaciones de sus elementos geométricos. Estas deformaciones concretadas en torsiones, alabeos, agrietamientos, etc. debidas a la forma de trabajar, de forma artesanal, y a las propias tensiones del material, dieron como consecuencia un aspecto a la pieza, como una construcción en ruinas. En parte encontrado, y en parte buscado, o al menos tolerado, este aspecto me fue llevando al mundo de la *ruina*, como elemento iconográfico y simbólico, conectando con algunas referencias muy cercanas en el espacio y el tiempo, como son las visitas a las distintas ruinas de los alrededores de Archidona. De no haber integrado las imágenes en el capítulo 4, este sería el momento de hacerlo, por lo que remitimos al lector a repasar las fotos [4.20] a [4.32]. Volveremos, no obstante de nuevo al tema de las ruinas, ya que incumbe no solo a esta pieza, sino a muchas otras obras, y en general al concepto general del proyecto.



Img. 12. 36

*Pequeños ventanucos y huellas de andamiajes en una torre de la Alhambra. Granada. Foto: A. Salas*

## REFERENCIAS SOBRE ELEMENTOS ESPECÍFICOS DEL CASTILLETE

### De la cámara al patio

A lo largo del proyecto se va produciendo una transición que va pasando de considerar el concepto de *cámara*, o habitación cerrada, al de *patio*, un espacio más amplio y abierto. Esta tendencia ya se puede percibir tímidamente en algunos dibujos del principio [2.13] [2.14], pero es en la terracota de *El Castillete*, donde se manifiesta más clara y rotundamente, hasta el punto de constituir esta nueva versión una seria alternativa frente a la idea inicial.

Al realizar una primera indagación sobre los referentes de este elemento arquitectónico que es *el patio*, compruebo que no sería capaz de recordar todos los patios que he visto en mi vida, por su número y por la variedad de tamaños y estilos. Es un espacio arquitectónico tan habitual, que forma ya parte de nuestra vida cotidiana, habiéndose



Img. 12. 37

*Patio de los Naranjos, anexo a la Catedral de Sevilla.*



convertido en un arquetipo de nuestro *hábitat*, como lo es el concepto de *casa*, o como lo sería, en su momento, el concepto de *cueva*. No afecta para esta consideración el hecho de que sepamos o no cuáles sean sus remotos orígenes; el que ya lo utilizaran los romanos en sus casas particulares; el que estos ya contaran con un estanque central (*el impluviun*) o el que los árabes continuaran utilizándolo durante siglos. Trataremos también este tema más adelante.

Encontrar mis primeras referencias sobre el concepto de patio, aparte de la mención del de mi propia casa natal, o del de la casa de mi abuela, que hasta tenía una fuente, requiere volver de nuevo a la Alhambra de muchos años atrás. Ya hemos mencionado en páginas precedentes algunos de los patios más conocidos de este conjunto monumental, así que no los reiteraremos. También hemos mencionado el Claustro de la *Catedral de Barcelona* de un estilo bien distinto a los anteriores. Por citar algunos ejemplos más, he seleccionado el *Patio de los Naranjos*, de Sevilla, ya que lo conocí en directo, y ya que está surcado también, al igual que el nuestro, por canalillos que recorren el suelo [12. 37]; el *Patio del Yeso*, [12. 39] también en Sevilla; o el de una de las numerosas mezquitas que hay en Estambul, en la que yo mismo aparezco. [12.39]. Solo son unas muestras de los muchos patios que he visitado en casas, palacios, mezquitas, etc., a las que habría que añadir las no menos numerosas que puedan provenir de fuentes bibliográficas.

Tras ver los patios como forma arquitectónica, los trataremos de nuevo en el contexto del estudio de los jardines en general, en el capítulo 15.

### Los relojes solares del Castillete y de algunos dibujos

Hay muchos relojes solares por el mundo, de tipo mural, trazados sobre paredes; de tipo escultórico o arquitectónico, erigidos en plazas y solares; e, incluso, los hay portátiles, como los que se pueden comprar en algunas tiendas especializadas o en mercadillos. Algunos son complejos y precisos, verdaderas joyas de la artesanía; otros, no tanto. Sin embargo, salvo algunas excepciones, las principales referencias que he tenido sobre este tema a lo largo de mi trabajo, en este proyecto, son de origen bibliográfico.

El primero de los libros que me llevó a conocer por encima el misterio de los relojes de sol es un volumen de Geometría Descriptiva que manejé hace tiempo como consulta para mis clases (de dibujo técnico). Al final del libro se incluye un breve tema de introducción al trazado de relojes solares. Se trata del conocido texto de Izquier-

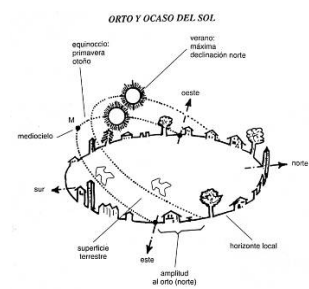


Img. 12. 38  
Alcázar de Sevilla. Patio del Yeso. Foto: Google.



Img. 12. 39

Estambul, primavera 2000, Armando en el patio de mezquita. Foto: A. Zapata.



Img. 12. 40  
"Orto y ocaso del sol",  
Explica los puntos de orto (salida) y ocaso (puesta) de sol en función de la declinación del sol.  
Fuente: "Relojes de sol."  
Opus cit. Pag.66.



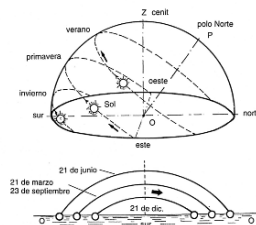
do Asensi.<sup>19</sup>

Pero, sobre todo, el referente principal ha sido un segundo texto -monográfico en este caso- de *Gian Carlo Pavanello y Aldo Trincheri*<sup>20</sup>. En este manual se tratan desde unas breves referencias históricas sobre la medición del tiempo y los ingenios para hacerlo -Antiguo Egipto, Civilización Maya, antigua China, India, etc.- hasta las instrucciones para la realización de distintos tipos de relojes solares: verticales, horizontales, oblicuos, etc.

Para concretar, se incluyen algunas ilustraciones del libro (realizadas por Aldo Trincheri) sobre los fundamentos teóricos de la cosmografía, cuyo estudio, acompañado de los textos correspondientes, inspiró algunos de los dibujos que hemos visto en capítulos anteriores. En concreto, el boceto que aparece en la imagen [2.22] ha sido realizado a consecuencia de las explicaciones que se expresan en los dibujos [12.40] y [12.41]. En ambas imágenes se explica el recorrido del sol a lo largo de la bóveda celeste: de este a oeste, cada día; y a distintas alturas, o *declinaciones*, en función de cada época del año. En ambos esquemas aparecen tres alturas diferentes -máxima, mínima y media- que se corresponden con los momentos de los *solsticios de verano e invierno* y con los *equinoccios de otoño y primavera*, respectivamente, coincidentes estos últimos en la línea central, o *equinocial*. Es decir: esas tres líneas serían los recorridos de los puntos de sombra del extremo del gnomon, a lo largo de esos cuatro días tan particulares del año, un día para cada solsticio y dos días para la única línea equinocial.

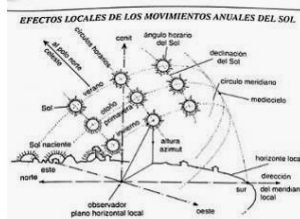
El dibujo [5.33], por su parte, está inspirado sobre todo en el esquema de *Aldo Trincheri* [12. 43]. En este se explica cómo se comporta la sombra del gnomon tanto en los relojes de planos verticales como horizontales en los distintos momentos del año. Se expresa claramente que en verano, cuando el sol está alto, la sombra se acorta en el caso del reloj de superficie horizontal (arriba en el dibujo) mientras que se alarga en el de plano vertical (abajo). Por el contrario, en invierno con el sol bajo, se alarga la sombra en el plano horizontal (arriba) mientras que se acorta en el vertical (abajo). Este esquema, que representa un perfil es el que se interpreta en vista axonométrica en el dibujo -mío- mencionado [5.33]. Al estar este en perspectiva, se hacen visibles los planos (que en el perfil no se ven) en los que se trazan las líneas de medición, tanto *horarias* como *estacionales*, de ambos relojes. Esto, en parte, también se puede ver en el siguiente dibujo

MOVIMIENTO DIURNO DEL SOL VISTO POR UN OBSERVADOR



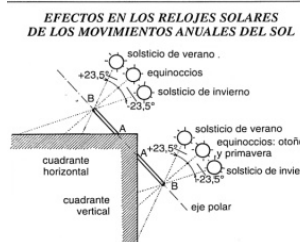
Img. 12. 41

"Movimiento diurno del sol visto por un espectador. El Sol recorre (en su movimiento aparente) la esfera celeste con trayectorias diversas según la declinación: en la figura se indican las trayectorias de los equinoccios y los solsticios". Fuente: "Relojes de sol." Opus cit. Pag.69.



Img. 12. 42

Efectos locales de los movimientos anuales del sol. Explica el recorrido del sol, y la altura de este a lo largo del año. Fuente: "Relojes de sol." Opus cit. Pag. 73.



Img. 12. 43

"Efectos de los relojes solares de los movimientos anuales del sol". El esquema de arriba se refiere a relojes horizontales y el de abajo a verticales. Fuente: "Relojes de sol." Opus cit. Pag.73.

<sup>19</sup> IZQUIERDO ASENSI, Fernando, *Geometría descriptiva*. Ed. Dossat, Madrid 1979, 12ª ed.

<sup>20</sup> PAVANELLO, Gian Carlo y Aldo Trincheri, *Relojes de sol, historia funcionamiento y construcción*. Ed. de Vecchi, Barcelona 1998.

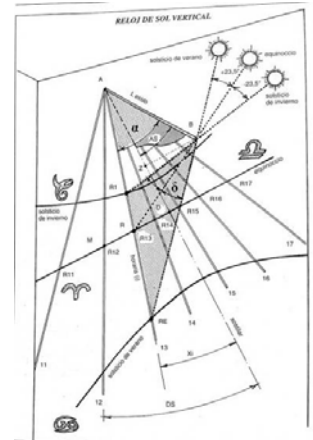
jo de Trinchero, que se incluye [12.44] en el que se aprecia el aspecto que tendrían las mencionadas líneas, aunque solo en el caso del reloj vertical, no en el horizontal.

Con respecto al Castillete -y también a otros dibujos del proyecto- hay que decir que aunque el trazado del reloj surge espontáneamente en un determinado momento, esto ocurre tras haberme familiarizado con el tema, después de la atenta lectura del mencionado libro. Podemos decir, por tanto, que está inspirado principalmente en esas páginas (aunque también en algunas otras imágenes) tanto en las que presentan esquemas, como los que acabamos de comentar, como en otras, que incluyen fotografías de relojes históricos. Solo se incluyen aquí unas cuantas, a modo de ejemplos [12.45] a [12.49].

Al igual que en los dibujos [5.33] y [12.43] el Castillete tiene un tiene un doble reloj, ya que tiene un trazado en un *muro* exterior y otro en el *suelo* del interior (ver la pieza de barro en [5.44] y [5.54] así como su réplica en bronce en [7.10] para el exterior y [7.12] para el interior). Sin embargo, pese a ser doble, solo tiene un gnomon, al contrario que en estos dibujos mencionados, en los que hay dos (uno que apunta hacia arriba, destinado al reloj horizontal y otro que apunta hacia abajo, destinado al vertical). El único gnomon de la escultura situado en el exterior y que apunta hacia abajo está destinado de forma natural al trazado exterior; y para que también sirva para el interior, se ha realizado un agujero en el muro, un óculo.

Sin embargo, a pesar del agujero y salvo que las paredes del patio fueran tan finas como una hoja de papel, sería difícil que la sombra del gnomon exterior se proyectara eficazmente sobre las líneas trazadas en el interior del patio. En efecto, el grosor del tabique dificultaría la llegada de los rayos solares al interior del recinto, con la excepción de las horas centrales del día; y siempre que el sol estuviera bajo, es decir: en invierno. Esto se podría solucionar, aunque solo parcialmente, de varias formas: añadir un gnomon hacia arriba, por encima de la tapia; abrir el óculo por su parte superior; alabea convenientemente el tabique; o como se ha hecho ya en parte, rebajar el grueso de algunos bordes del óculo (superior-interno e inferior-externo) buscando la inclinación previsible de los rayos solares en cada momento y periodo.

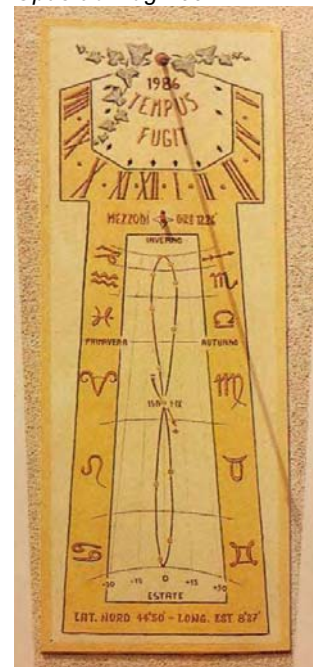
Pese a todo lo dicho, la realidad es que las líneas de medición están trazadas por el interior del patio, extendiéndose hasta zonas en las que es improbable que puedan tener alguna utilidad práctica referida a la medición del tiempo. El motivo es que estas líneas no solo tienen una finalidad funcional sino también estético-simbólica. Es decir, que al tiempo que son decorativas, nos inducen a reflexionar sobre el movimiento del astro rey y su relación



Img. 12. 44

"Reloj de sol vertical."

Fuente: "Relojes de sol." Opus cit. Pag. 166.



Img. 12. 45

"Reloj solar de tiempo medio de Europa central que se haya en Bergamasco (Alessandria). Fue trazado en 1986 (...) Este reloj solo señala el mediodía. El recuadro está decorado con los signos zodiacales. La localización viene dada por las coordenadas grabadas en el cuadrante". También tiene grabada la "Lemniscata o ecuación del tiempo" Fuente: "Relojes de sol." Opus cit. Pag.94

con el paso del tiempo. De no ser así, por otra parte, no tendría sentido prestar atención a estos ingenios, desde el punto de vista del arte, y más nos valdría dejar el asunto en manos exclusivas de la ciencia. Pero es innegable que algunos de estos trabajos, además de instrumentos científicos, son verdaderas obras de arte.

Para ilustrar estas reflexiones se incluyen algunas de las imágenes que aparecen en el libro de Pavanello y Trincherero. Solo se han seleccionado unas cuantas, entre muchas, considerando varios criterios: en primer lugar, teniendo en cuenta la cuestión estética, dando por hecho que todas son aceptablemente eficaces en su función medidora; en segundo lugar, en cuanto a que cada ejemplo responda a una tipología determinada (simétricos, asimétricos, planos, tridimensionales, etc.) y en tercer lugar, en cuanto a su relación con nuestro proyecto, es decir, según su relevancia como referente.

La primera foto [12. 45] responde a un tipo de reloj cuyo trazado es simétrico, con respecto a un eje axial que coincide con la 12ª hora (del mediodía). Esto solo es posible en relojes cuyo plano está orientado exactamente hacia el sur (el mediodía). Por ese motivo, el cálculo y trazado de sus líneas es más sencillo: si el gnomon tiene la inclinación correcta con respecto a la latitud del lugar (es decir, que apunta hacia la estrella polar, en el hemisferio norte) bastaría con dividir la semicircunferencia trazada desde la base del gnomon, hacia abajo, en doce partes iguales, correspondiéndose estas con las doce horas del día. Los extremos serían las horas 6 (de la mañana y de la tarde). Estas horas extremas, a veces, no se trazan, como es el caso, ya que solo son útiles en determinadas condiciones, dependiendo de la latitud del lugar, de la época del año, y de que entre los horizontes, del este y el oeste, no se interpongan obstáculos a los rayos del sol. En este ejemplo, la línea equinoccial es una recta completamente horizontal.

El caso de la imagen siguiente responde a un reloj cuyo muro no está orientado exactamente al sur. Esto obliga a realizar un trazado asimétrico y complejo de calcular [12.46]. Obsérvese que la línea equinoccial, en este caso, está inclinada.

Si nos fijamos ahora en el grafismo de ambos casos, veremos que frente a la tipografía formal y destacada del primer ejemplo y las líneas de medida cortas y enmarcadas; el segundo ejemplo presenta una tipografía más discreta y unas líneas que se extienden libremente, ocupando más espacio.

Por lo que se refiere a todos nuestros relojes, elaborados a lo largo del proyecto, incluidos los que citaremos a continuación, se ha optado por la versión más sencilla,



Img. 12. 46  
*“Reloj de sol realizado en Venecia en la pared exterior del arsenal, (...). El autor de este cuadrante es el famoso capitán de marina Enrico de Albertis (...). Fuente: :”Relojes de sol.” Opus cit. Pag. 94.*



Img. 12. 47  
*“Gigantesco cuadrante solar ecuatorial de cemento armado (...) islas Canarias. El gnomon es un palo inclinado según la dirección del eje terrestre.” Fuente: :”Relojes de sol.” Opus cit. Pag. 96*



Img. 12. 48  
*Yantra Mandir, templo de instrumentos, más conocido como Jantar Mandar. Dehli. Un observatorio astronómico construido en 1724 por Sawai Jai Singh, que fue el rey Rajput. Foto: Carlton Browne, viajeporindia.com*

la simétrica; teniendo en cuenta que en ningún caso han estado previstos para muros ya existentes, con una determinada orientación. Por el contrario, siempre han estado pensados para el supuesto de una obra erigida expresamente, pudiendo orientarla a voluntad, hacia el sur.

En cuanto al estilo del grafismo, nuestros relojes están, por el contrario, más cerca del segundo modelo con la extensión de las líneas de medida y la discreción en la tipografía.

Entre los relojes que aparecen en el proyecto, recordemos que, aparte de los mencionados, están los siguientes:

- [7.17]. *Castillete de dobles muros transitables y esquinas curvas.*
- [7.20] y [7.24] *Ocurrencias(...)* y detalle
- [7.44] *Doble muro-puente con reloj solar.*
- [7.49] *“Plancheo-ducto.”*
- [9.28] *2002 12. Boceto construcción con reloj solar.*

A continuación se incluyen varios ejemplos más del libro de Pavanero, que representan grandes relojes arquitectónicos: dos de ellos en la India [12. 48], [12.49] y otro en Canarias [12.47]. Se trata de construcciones públicas en las que las personas pueden transitar bajo arcos, o sobre escaleras y pasarelas. Algo parecido a nuestra idea. Por tanto, podemos considerarlas como referencias, de la faceta constructiva de nuestro proyecto, con independencia de cuestiones estéticas. En el caso de los observatorios de la India, las fotos que se incluyen están sacadas de internet, ya que las que aparecen en el libro mencionado de estos mismos lugares, están en blanco y negro.

### Los óculos del castillete y de otras obras

Otro de los elementos formales, relacionados con la arquitectura, a destacar en *El Castillete* [7.1], así como en algunos dibujos [4.35], [4.37] es el *óculo*, o los *óculos*, situados en sus *muros*. En realidad hay dos, aunque uno de ellos sea ciego.

El óculo que está abierto en el Castillete, es en cierto modo, parte de uno de los dos relojes solares que hay en el patio (el del interior). Por ese orificio deberían pasar, como hemos visto, algunos rayos solares para indicar las horas y las estaciones en las marcas grabadas en el suelo. El otro óculo, por su parte, es una réplica del primero que aporta simetría al conjunto, pero que al no tener ninguna función y también para que sea diferente, se mantiene ciego. Simbolismos aparte, lo cierto es que este elemento es muy frecuente en edificaciones de distintos periodos y estilos.

Como primeros referentes, por proximidad, hay que citar la Catedral de Granada, así como el Palacio de Carlos



Img. 12. 49  
*“Observatorio astronómico encargado en el siglo XVIII por el rajá Sawai Jai Singh II en Jaipur, India. Está dotado de gigantescos instrumentos astronómicos, (...) la escalera es un gigantesco gnomon”. Aunque la misma construcción aparece en el libro de Pavarello y los comentarios son literales, la foto ha sido sacada de: [arquitecturamashistoria.blogspot.com.es](http://arquitecturamashistoria.blogspot.com.es)*



Img. 12. 50  
*Catedral de Granada. Portada renacentista. Foto: Google.*



Img. 12. 51  
*Palacio de Carlos, en el recinto de la Alhambra, Granada. Foto: Google.*



V, en el recinto de la Alhambra [12.50] [12.51]. En ambos edificios renacentistas se pueden ver grandes ventanas circulares que se combinan con otros vanos de diversas formas y con otros elementos arquitectónicos.

Otro importante referente de este elemento lo constituye el óculo del Panteón de Agripa, en Roma, en este caso cenital [12.52]. Este elemento, aparte de que aparece en multitud de publicaciones, como corresponde a un hito de la arquitectura universal, es que también tuve ocasión de conocerlo in situ, años atrás, habiendo constituido una experiencia difícil de olvidar.

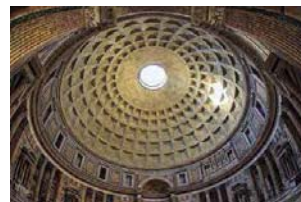
Otras referencias directas que se pueden citar son algunas iglesias mudéjares de Sevilla, como la de la foto [12.53] con tres óculos en la fachada principal, muy destacados sobre el blanco de la pared encalada, tan frecuente en la arquitectura popular andaluza. Habré pasado también en incontables ocasiones por delante de esta y otras iglesias similares de Sevilla.

Hay, además, una infinidad de construcciones que sin ser habituales, sí que he visto en alguna ocasión. Es el caso de las fotos siguientes, que representan construcciones de estilos, fechas y lugares bien distantes: *Pabellón de Colombia, de la exposición de Sevilla de 1928* [12.54] o el detalle de la muralla de la ciudad marroquí de *Eshaouira*, probablemente de la época en que era colonia portuguesa (antigua ciudad de *Mogador*) [12.55]. En estos ejemplos el óculo aparece con mayor o menor tamaño y función.

Si incluimos también las referencias exclusivamente bibliográficas habría que remontarse, incluso, al antiguo Egipto y a otras culturas no menos antiguas, no tanto para referirnos al óculo como elemento funcional sino al círculo, como elemento simbólico relacionado con el sol. Esto es de sentido común, por otra parte, teniendo en cuenta la forma del astro, con independencia de las particularidades de cada cultura o creencia. [12.56]

A estos ejemplos, tan lejanos en el espacio y/o el tiempo, habría que añadir, finalmente, algunas construcciones modernas del entorno cotidiano, ya que el óculo, como hemos visto no es ya un elemento exclusivo de ningún estilo sino un elemento formal de dominio público.

No nos olvidemos tampoco de los óculos que presentaban algunas de las ruinas cercanas a Archidona que yo frecuentaba en mis paseos. Ya hemos hablado de ello en el capítulo 4: nos referíamos, por ejemplo, al *Tejar de Toribica*, con su óculo cenital [4.26]; así como a otros agujeros abiertos en los muros por la propia naturaleza, a lo largo del tiempo. También hay que recordar a Arcadio Blasco, (de quien volveremos a hablar) que incluye óculos en algunas de sus obras [4.7]. [12.63] [12.64].



Img. 12. 52  
Panteón de Agripa. Roma.  
Foto: Google



Img. 12. 53  
Sevilla: Iglesia mudéjar  
Foto: Google.



Img. 12. 54  
*Pabellón de Colombia de la Exposición Ibero-Americana de Sevilla (1928). Detalle de libélula, óculo y arcos sobre columnas toscanas. Foto: Google*



Img. 12. 55  
Muralla de la ciudad marroquí de Eshaouira. Foto: Google.



### Muros escalonados

Otro de los elementos iconográficos que destaca en el Castillete es el contorno escalonado de las fachadas. Uno de los principales motivos de esta forma aparece como consecuencia de la construcción de la estructura de los falsos arcos. Recordemos que para la construcción de estos, a los bloques que sobresalen progresivamente a los dos lados del vano (que acaban encontrándose en la zona superior, cerrando el hueco) había que contrapearlos por las partes macizas del muro, superponiendo más hiladas de bloques por encima de la cota de la clave del arco, pero evitando a la vez añadir demasiado peso sobre esta [4.1] a [4.3]. Esto daba como consecuencia una elevación progresiva del muro, a medida que se alejaba del vano. En el caso de haber dos arcos próximos, entre ambos se formaba una cresta elevada, flanqueada por dos rampas que, al estar construidas con bloques (ladrillos o sillares) formaban escaleras. Ver también [2.32]. Recordemos también que en las esquinas al no haber espacio para estas rampas, se acumulaba el material de peso en vertical, formando incipientes pináculos [4.1].

Aparte de este determinante técnico hay antecedentes de esta forma en diversos edificios de distintos periodos históricos. Una vez más tenemos que volver a la Alhambra, por cronología; no tanto por la antigüedad del monumento, que en parte también, como por la antigüedad de mi primer contacto con las formas referidas. En los zócalos de algunas de las salas del palacio hay un motivo decorativo consistente en *almenas escalonadas*, que se repite tanto en alicatados como en yeserías [12.57] y [12.58]. La forma de estos elementos podría describirse como derivada de un triángulo isósceles, apoyado en su lado desigual, en el que sus otros dos lados, laterales e iguales, se han sustituido por dos líneas quebradas similares a escaleras. Estas dos *escaleras laterales* son simétricas entre sí con respecto al eje vertical del triángulo, por lo que las líneas horizontales de los peldaños homólogos, son coincidentes. Todos los peldaños, además, tienen la misma altura.

Las líneas no horizontales, por otra parte, que unen cada peldaño al siguiente, no son verticales sino inclinadas, teniendo cada una la misma inclinación que la pendiente de la escalera opuesta. Es decir: son paralelas al lado opuesto del primitivo triángulo isósceles. Las hay que tienen más o menos niveles o peldaños: las de los ejemplos adjuntos tienen cuatro y nueve peldaños respectivamente.

Normalmente estas formas se encuentran alineadas sobre una horizontal, dejando entre una y otra un espacio



Img. 12. 56  
Akhenatón, Nefertiti y sus hijas recibiendo las bendiciones de Atón, Dios Sol. Era representado por un disco del cual salen rayos que terminan en forma de manos. Akenatón llegó a instaurar una religión mono-teísta en torno a este dios durante un periodo de unos 20 años. Foto: Google.



Img. 12. 57  
Pieza cerámica con forma de almena escalonada. Alhambra. Foto A. Salas.



Img. 12. 58  
Alhambra: Decoración geométrica rematada con almenas escalonadas. Foto: A. Salas.

que es igual a la propia forma descrita pero invertida y de otro color. Se trata pues de módulos que encajan entre sí, de forma alterna, tras sufrir un giro de 180°. Obsérvense las formas de la foto [12.58] en las que los azulejos aparecen vidriados en blanco y negro alternativamente.

Almenas con estas formas escalonadas tan características aparecen también en muchos otros edificios árabes, tanto anteriores como posteriores a la Alhambra. Como ejemplo de los primeros podemos citar la *Mezquita de Córdoba* [12.59]. Al parecer el origen de estas almenas viene de oriente, como lo atestigua la presencia de las mismas en la legendaria puerta babilónica de *Inhstar* cuyos restos fueron restaurados y reconstruidos en el *Museo de Pergamo de Berlín*. [12.60].

Ambos monumentos, los he conocido en directo, en viajes ocasionales -a Córdoba y Berlín- y después los he vuelto a ver en fotos. Sin embargo, su visita, en ambos casos, ha sido tan específica, que no puedo considerarlos como referentes directos de mi obra. Si los menciono es como antecedentes históricos de otros edificios que sí han podido inspirarme. Este sería el caso del edificio de la *Mezquita Central de Melilla* (diseñado por Enrique Nieto a principios del siglo XX) otro ejemplo importante debido a que mis frecuentes estancias en esa ciudad han permitido familiarizarme con sus formas. En la parte superior de sus fachadas se pueden observar almenas como las que acabamos de describir [12. 61].

Además de este edificio de Melilla, hay que mencionar, también algunos edificios occidentales de la misma época en los que podemos encontrar ejemplos de estas formas escalonadas, aunque no como almenas sino como forma general de las fachadas. Un claro exponente sería el del antiguo *Mercado Central* de la misma ciudad de *Melilla* [12. 62] también de Nieto. Conozco igualmente algunos ejemplos de edificios modernos, en algunos casos tan corrientes como naves de polígonos industriales, que presentan esta estructura de fachadas.

El mejor ejemplo de los que se exponen aquí, no obstante, lo constituyen un edificio de Marruecos llamado El *Hotel Chaluca*, así como otras construcciones musulmanas a las que nos referiremos más adelante. [12.85] a [12.91]. Es una construcción aislada en el desierto del Sahara, en una llanura pedregosa situada a mitad de camino entre las últimas localidades habitadas antes del desierto, al norte, y el inicio de las primeras grandes dunas de arena, al sur. Parada obligada, por tanto, para cuantos quieran descansar y resguardarse por un tiempo del implacable calor. Este singular complejo constituye un claro y directo referente de nuestro proyecto, ya que lo visité precisamente en las fechas en que estaba más ensi-



Img. 12. 59  
*Mezquita de Córdoba. Puerta de San Ildefonso segunda mitad del s. X.*  
Foto: [artecordoba.com](http://artecordoba.com)



Img. 12. 60  
*Puerta de Ishtar (575aC) de la ciudad de Babilonia, restaurada y reconstruida en el Museo Pergamo de Berlín.*  
Foto: Google.



Img. 12. 61  
*Melilla. Mezquita Central. Edificio de Enrique Nieto. Principios del S.XX.*  
Foto: A. Salas.

mismado con el presente trabajo.

Además, no solo es un ejemplo del tema que estamos tratando en estos últimos párrafos: de los contornos escalonados; también constituye un ejemplo del propio concepto genérico de patio, de la integración de arcos ojivales en un entorno en absoluto gótico; y, además, nos abre el camino para el siguiente tema a tratar, que versará sobre la arquitectura construida a partir de módulos (bloques, ladrillos, sillares, cantos, etc.) El “hotel”, además, estaba en obras, con estructuras a medio hacer y bloques de adobe amontonados por los rincones.



*Img. 12. 62  
Melilla. Antiguo Mercado  
Central de principios del  
SXX. Foto: A. Salas.*

### REFERENCIAS (3) SOBRE UNA ARQUITECTURA MODULAR

En este subcapítulo vamos a prestar atención a las referencias relacionadas con la idea de realizar una obra de mayores dimensiones que la terracota de la Cámara del Tiempo mediante piezas modulares. Este objetivo empieza a barajarse a partir del capítulo 4, con el deseo de poder ampliar el tamaño de las formas ideadas con anterioridad (en los capítulos 1 al 3).

#### **Recuerdos de Arcadio Blasco, Sargadelos 1992**

Uno de los principales referentes de esta fase del proyecto es la obra Arcadio Blasco. Ya mencionamos en el capítulo 4 las circunstancias en las que conocí al ceramista alicantino, en el *Seminario de Sargadelos*, en 1992.

Dicho *seminario* consistía en que la reputada fábrica de porcelana de la provincia de Lugo, ofrecía cada año la utilización de sus instalaciones durante un mes, agosto, a un número determinado de ceramistas y otros artistas plásticos, seleccionados tras una convocatoria. Las condiciones de participación establecían una serie de facilidades para los participantes en cuanto al uso de instalaciones, gratuidad de material, asesoramiento técnico, etc. Además, había una serie de actividades complementarias (conferencias y mesas redondas) y la oportunidad de conocer de cerca de algún artista de reconocida trayectoria, que participaba en el Seminario como *“artista invitado”*; y que en aquella ocasión era don Arcadio.

Él estaba realizando allí una obra de unos 6 a 8 metros de larga, por 1 de alta y 1 de ancha, aproximadamente, consistente en un muy peculiar banco para sentarse, con su correspondiente respaldo. La obra estaba en parte ya montada, y en parte descompuesta en piezas, que estaban sueltas por el suelo. En total, ocupaba una amplia sala, por lo demás, completamente vacía. La imagen que me viene a la memoria es la de una especie de columna vertebral gigante, petrificada, con forma de “s”, extendida por el suelo; una mezcla de objeto arqueológico y hallazgo paleontológico.

Tenía, además, otras cuantas obras, ya acabadas e instaladas en distintos emplazamientos de la empresa. Una de ellas era un banco-mural, adosado a un paño de pared flanqueado por dos pilares. La obra, compuesta también por módulos cerámicos, ocupaba todo ese espacio entre los dos pilares, el suelo y el techo.

Otra de las obras estaba erigida, exenta, en una zona de jardín de aspecto bastante salvaje. Representaba una puerta con forma de arco, que daba paso a un camino. También estaba realizada por módulos.



Img. 12. 63  
Arcadio Blasco. Fotografía capturada de: *“Cerámica mediterránea”*. DVD rodado en 16mm durante 1996 y 1997 en Muchamiel, Alicante, Elche, Teruel y Valencia. Javier Diez 1997. [www.manises.com/diez](http://www.manises.com/diez)



Img. 12. 64  
Arcadio Blasco. Fotografía capturada de: *“Cerámica mediterránea”*. Opus cit.



Img. 12. 65  
Arcadio Blasco. El monumento al pescador de El Campello. Alicante Foto: Google.



El propio Arcadio nos mostró y comentó estas obras, así como unos videos sobre intervenciones suyas en otros espacios públicos, en colaboración con diversos colectivos y entidades.

### **Tiempo sin contacto, con excepciones**

Dicho esto, hay que decir que tras conocer a Arcadio, no volví a tener contacto visual con obras suyas hasta poco antes de las fechas en las que redacto este capítulo (2013) con la excepción de una escultura que tiene en una calle de Alicante, que pude ver cuando estuve haciendo el curso de fundición.

No he podido conseguir hasta la fecha, pese a haberlo intentado, imágenes de aquellas obras de Blasco que yo conocí en Sargadelos. Por tanto, para documentar estas líneas he decidido incluir estas otras, muy similares a aquellas [12.63] a [12.68], que, además, tienen bastante que ver con el proyecto.

Allá por 1999, por consiguiente, fecha en la que empecé a realizar las piezas que se refieren en el capítulo 4, solo contaba con los “recuerdos” (Por eso, el epígrafe se titula: “*Recuerdos de Arcadio Blasco*”). Pese a todo, la referencia es inequívoca, especialmente en lo tocante a la técnica a partir de módulos.

### **Arcadio, dovelarios y dibujos modulares**

La forma de trabajar de Arcadio, a partir de módulos que se van encajando hasta convertirse en verdaderas arquitecturas, inspiró en su momento todo un trabajo de investigación de formas y materiales que, en parte, se ha concretado materialmente en lo que hemos denominado *dovelarios*. Estos eran muestrarios de arcillas de diferente tipo y procedencia, que al mismo tiempo tenían diferentes formas intencionadamente *encajables* entre las que predominan las formas de dovelas.

Estos *dovelarios* estaban compuestos de una serie limitada de piezas, a partir de las cuales se hicieron varias sesiones fotográficas mostrando distintas combinaciones. Eran arquitecturas efímeras, ya que se desmontaban una vez finalizada la sesión. A estos conjuntos, más adelante les hemos puesto el título de *dovelarios móviles*, para distinguirlos de los que hemos titulado como *dovelarios fijos*.

Los *dovelarios fijos* son una serie de composiciones realizadas con estas mismas piezas mencionadas, pegadas definitivamente sobre unos soportes de madera. Estos *dovelarios fijos* responden a la intención de conservar estas piezas de forma definitiva, preservándolas del deterioro, a la vez que se quedan montadas para su exhibición, en una posición de las infinitas posibles, que haga intuir las posibilidades de combinación. Antes de estos



Img. 12. 66  
Arcadio Blasco "Font de la Torre Vigia" en Mutxamel.

Fotograma capturado de: "Cerámica mediterránea".  
*Opus cit.*



Img. 12. 67  
Arcadio Blasco "Diálogos" en la Universidad de Alicante. Foto: Google.



montajes, tras las sesiones fotográficas mencionadas y después de tres mudanzas, las piezas estaban guardadas en unas cajas de madera.

Podemos decir, por tanto, a estas alturas, que la influencia de Arcadio en cuanto a lo que se refiere al presente trabajo se distribuye en dos apartados:

Por una parte, todo este tema de los *dovelarios*, que en realidad es un tema inconcluso, ya que no se ha llegado a utilizar esta técnica modular para la realización de ninguna pieza definitiva de gran tamaño, más allá de los muestrarios mencionados.

Pero, por otra parte, su influencia ha llegado a formar parte de muchos de mis dibujos. A partir de un determinado momento del proyecto, hay un interés específico en diseñar formas que fueran desarrollables modularmente en el espacio. En estos dibujos se ve claramente la intención de definir, o al menos insinuar la estructura modular de los diseños, con un mínimo de coherencia con las leyes físicas que intervienen en el arte de la construcción.

### **Pedrarios, dovelarios y craquelados**

Si Arcadio Blasco fue el inspirador de mis primeras intenciones de realizar una arquitectura modular, mediante el recuerdo de la experiencia de Sargadelos, este no me llevó directamente a los dovelarios, sino que me indujo a realizar una mirada hacia Micenas, en un intento de aprender de la forma más sencilla y, por tanto, asequible para mí (que no soy arquitecto) la manera de poner *bloque sobre bloque* sin que la construcción se callera. En esa intencionada mirada, ya traducida en consulta bibliográfica, allá por la primavera de 1999, no solo me encontré con lo que buscaba, el Micenas que conocí años atrás en directo, sino con un detallado relato (a cargo de H. Porthon, incluido en el capítulo 4) sobre la hipotética construcción de las primeras estructuras de piedra realizadas por el ser humano. Esto, que según parece ocurrió en el paleolítico, constituyó, pues, el nacimiento propio de la arquitectura.

Volveremos de nuevo sobre las palabras de Phorton, que dieron lugar a aquellos experimentos con piedras, en mi estudio, pero veamos antes cómo describe Ayllón el momento previo al que nos estamos refiriendo:

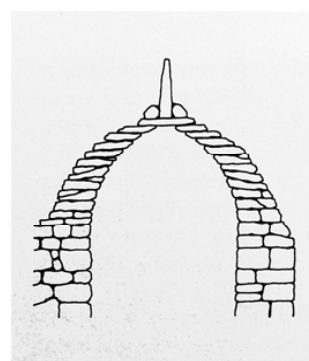
*"(...) después del principio, el mono loco se bajó del árbol tentado por el esplendor de las verdes praderas de África y cambió su techo enmarañado, tan cercano y tan vegetal, por el cielo raso de éter y de estrellas. Vivaqueó en las grutas, en las cavernas, en cualquier hendidura hospitalaria de la tierra. Luego urdiría una palloza, acaso un tipi de ramas y follaje. No había, todavía, arquitectura pero se sentía la necesidad de pernoctar al albur de los relentes y*



Img. 12. 68  
Arcadio Blasco. Fotograma capturado de: *"Cerámica mediterránea"*. Opus cit.



Img. 12. 69  
*"Hogar de la edad de piedra"*. Ilustración extraída de Porthon, H. Opus cit. Pág. 9.



Img. 12. 70  
*"Cúpula escalonada"*, esquema. Ilustración extraída de Porthon, H. Opus cit. Pág. 16.

los rayos. Puesto que había puesto pie a tierra, el australopiteco hubo de construir su residencia en la tierra.”<sup>21</sup>

### Hogar paleolítico y su continuidad

De la lectura de aquellos relatos de H. Phorton, que se comentaron en el capítulo 4, referidos a la invención del hogar en el paleolítico<sup>22</sup> y que venían acompañados de la imágenes anexas [12.69], [12.70] entre otras; y de mis propios recuerdos de la forma de construcción de las falsas bóvedas y falsos arcos de Micenas y Tirinto, [12.77] [12.80] surgieron los experimentos con piedras de pizarra, en la playa y en mi estudio [4.1] a [4.6].

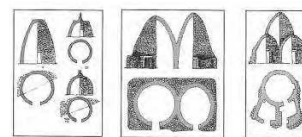
Pero Phorton mencionaba también otros eslabones de la historia de la arquitectura, que siguieron a estos hogares primitivos: cita, como ejemplos, las “cabañas circulares de Khirokitia, en Chipre” o los “trulli de Alberobello [Bari, Italia]; definiendo el “truyo [como] cúpula con escalones en disminución hacia arriba, sobre planta cuadrada”.<sup>23</sup>

En realidad todas estas fábricas se basan en el principio básico de hacer las cubiertas (o parte de ellas) mediante la técnica de “falsa bóveda” [12. 70] consistente en la aproximación progresiva de hiladas de bloques (piedras naturales, sillares, ladrillos cocidos, bloques de adobe, bloques de hielo, de madera, etc.). El principio es tan básico, tan intuitivo, que no ha de extrañarnos que se siga utilizando todavía en contextos rurales. Así que, sin necesidad de trasladarnos a Chipre, a la Ampuria italiana, o a excavaciones arqueológicas lejanas, podemos encontrar ejemplos cercanos, apenas rebuscamos un poco. Veamos a continuación algunos ejemplos.

En el monte de la Ciesma, en el término municipal de Grisel, Aragón, hay más de una veintena de construcciones que han sido catalogadas en un interesante estudio monográfico <sup>24</sup>[12.71]. Los autores proponen el término de “casillas de pico” al ser esta la denominación popular más frecuente en la zona. Todas ellas están hechas por esta técnica denominada de “piedra seca” consistente en la aproximación de hiladas de piedra sin mortero, en falsa bóveda, pero con algunas particularidades propias de la zona, que explica el propio autor del artículo: (...)” para su mayor consistencia y sencilla fabricación, se componen de dos capas paralelas y separadas entre las que queda



Img. 12. 71  
Casillas de pico de La Ciesma, Grisel, Aragón. Casilla nº 24, Diámetro 3,4 m. Fuente: [pedraen-sec.uji.es](http://pedraen-sec.uji.es)(Ilustr. 34)



Img. 12. 72  
Bombos castellanos de varios tipos: simple, doble y triple. La escasez de agua derivó en la técnica constructiva de la “piedra seca”. El material constructivo, la piedra del terreno, sin coste de mercado ni de transporte. Fuente: Google.



Img. 12. 73  
Bombo castellano. “Casillas de pescadores y cangrejeros de otros tiempos en los humedales manchegos. Fuente: [foroscastilla.org](http://foroscastilla.org)

<sup>21</sup> AYLLÓN, Manuel, *Arquitecturas. Papeles críticos sobre el oficio más viejo del mundo*. Madrid, Editorial Noesis. 1996. Pag. 67

<sup>22</sup> PHORTON, Herbert. Opus.cit. Pag. 9, 10 y 12

<sup>23</sup> PHORTON, H. Opus cit. Pág. 10.

<sup>24</sup> “Joaquín Marco & Felix A. Rivas. “Las casillas de pico de La Ciesma en Grisel”. Enlace: [casillas de pico - Arquitectura de piedra en seco pedraen-sec.uji.es/docs/casillasdepicoLaCiesmaenGrisel.doc](http://casillasde-pico-Arquitectura-de-piedra-en-seco-pedraen-sec.uji.es/docs/casillasdepicoLaCiesmaenGrisel.doc)

*un hueco que se va rellenando de tierra y cascotes de pequeño tamaño.(...)*

*“debió de utilizarse como guía un palo o barra de hierro clavado en el centro del suelo de tal manera que, con la ayuda de una cuerda o una caña de medidas fijas, se fue marcando el avance interior de los muros conforme progresaban en altura sin perder la forma circular de la planta”<sup>25</sup>*

También nos ofrece el autor “seis” características que definen la técnica y la diferencian de otras similares: “(...) En primer lugar, es una técnica microlítica, es decir, que opera salvo excepciones siempre explicables con unidades pétreas de un peso y una dimensión que un solo hombre puede ser capaz de manejarlas. Es esencialmente individual (...) una única persona puede encargarse de la realización íntegra de la construcción (...). Es local, pues siempre hace uso de los materiales presentes en el entorno más cercano. Es autónoma ya que no precisa de la realización de trabajos previos de preparación de los materiales (...) Y, por último, no necesita en principio ninguna herramienta aparte de las manos y la habilidad humana. Resumiendo, podría calificarse esta técnica o tecnología como 'radicalmente autosuficiente'.”<sup>26</sup>

A continuación, el autor nos advierte que esta técnica de construcción no es exclusiva de la comarca:

*“Esta solución de la falsa cúpula por aproximación de hiladas está muy presente en casetas de parecidas características técnicas y funciones a las de Grisel en gran parte de Aragón y, en general, en toda el área mediterránea.”*

En efecto, no muy lejos, en la comunidad autónoma de Castilla-la Mancha podemos encontrar todavía algunos de los denominados “bombos” castellanos que, en algunos casos, incluso, están siendo rehabilitados. La técnica de construcción tiene la misma denominación específica de “piedra seca”.

A diferencia de las “casas de pico” aragonesas, que son pequeñas y están casi siempre situadas en laderas, los “bombos” castellanos suelen estar en llano y suelen ser de mayor tamaño. Los hay, incluso, dobles y triples, aparte de los simples, que se suelen denominar también “capuchetes” [12.72] y [12.73]. También en este caso se usan rocas del lugar, e igualmente se realiza un doble muro, uno interior y otro exterior, rellenándose el espacio intermedio de tierra y cascotes. Una vez terminada la construcción, parece haber un muro único de un grosor considerable, frecuentemente, de más de un metro. Normalmente el orificio superior se cierra con una gran piedra



Img. 12. 74  
Chozo cacereño. Foto: Carlos Izquierdo



Img. 12. 75  
Chozo en las Ventas de Alcolea (Villarrobledo)  
Fuente: wikimedia.org



Img. 12. 76  
Dolmen de El Romeral, Antequera, Málaga. 1800 a.C. Cámara en falsa bóveda. Foto: Google.

<sup>25</sup> Joaquín Marco Y Felix A. Rivas. Opus cit. Pág.4.

<sup>26</sup> Joaquín Marco y Felix A. Rivas. Opus cit. Pág.5



que hace de *clave*.

*“Las formas, volumen y elementos los impone el uso, la necesidad, la sensibilidad y el tiempo. Es la más pura evidencia del conocimiento natural y capacidad de adaptación de la arquitectura a las leyes geográficas por parte del hombre de la tierra, conocedor singular de la naturaleza y sus efectos.*

*El uso de la piedra seca es una antiquísima tradición que se remonta a las primeras culturas urbanas y campesinas y que ha pervivido a lo largo de los siglos. Esta técnica depurada, pese a lo elemental de sus recursos, es el ejemplo claro de la optimización de estos en busca de una efectividad utilitaria.”<sup>27</sup>*

Podemos encontrar también otros ejemplos en Extremadura donde se denominan “*chozos*”, como este “*chozo*” cacereño de la imagen [12.74] en el que la cubierta, que forma un tronco de cono perfecto, y los muros laterales, verticales, están diferenciados por una pequeña cornisa. En este caso, el óculo superior queda abierto para permitir la salida de humo, a diferencia de los anteriores que quedaban sellados por la *clave*. Este otro *chozo* de la provincia de Albacete [12.75], sin embargo, forma una cúpula cuya curvatura arranca directamente desde el suelo.

Parece claro que aquellas construcciones líticas prehistóricas, pese a la gran evolución que ha experimentado la arquitectura hasta nuestros días, todavía tienen vigencia en algunos contextos. En ello debe influir, sin duda, lo que el autor del mencionado artículo afirmaba: “*podría calificarse esta técnica o tecnología como 'radicalmente autosuficiente'*”

Cierto es que estas construcciones no las conocía yo en los momentos en que hice los experimentos con las piedras de pizarra en mi estudio. Sin embargo, responden a la perfección a la descripción que Pothorn hacía en su libro, que sí que leí, y del que se hace referencia en el capítulo 4. Es más, ni siquiera llegué a conocer en su momento, pese a tenerlo tan cerca de casa, el *Dolmen del Romeral*, en Antequera (aunque sí conocí el *Dolmen de Menga*). Este monumento megalítico, a diferencia de los otros dos similares que hay en la zona, es el único que utiliza la técnica de la falsa cúpula en las dos cámaras que tiene, tras el pasillo de acceso [12.76].

### **Micenas: falso arco y falsa bóveda**

Como ya hemos comentado, lo que en realidad yo buscaba al consultar aquella bibliografía, era recordar los característicos falsos arcos y falsas bóvedas de Micenas, que, tras haberlos estudiado en la facultad, tuve la suerte de conocer en directo. En esta cultura, pese a que los



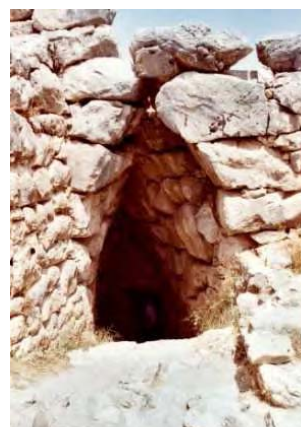
Img. 12. 77

*Micenas: falso arco en la Puerta de los Leones. Foto: Google.*



Img. 12. 78

*Micenas. Entrada del Tesoro de Atreo. Falso arco. Fuente: “Guía de los sitios arqueológicos de la Argólida Micenas-Epidauro, Tirinto-Nauplia.” Papajatsis, N. (arqueólogo). Ed. Clío Atenas 1985. Pag.75.*



Img. 12. 79

*Micenas. Acceso al pozo de la ciudadela. “Guía de los sitios arqueológicos de la Argólida” Opus cit.*

<sup>27</sup> Fuente: <http://foroscastilla.org/foros/index.php?topic=15111.10>

principios constructivos son muy sencillos, los bloques están ya tallados en algunos casos, de forma que presentan algunas caras planas para que estas encajen entre sí. [12.77] a [12.80]

Si combinamos esta sencilla técnica de la *falsa bóveda* con el uso de los ladrillos, de fácil fabricación –más que la talla de sillares- nos encontramos con una arquitectura tan simple, que podemos decir que está prácticamente al alcance de cualquiera, incluso de alguien que no es arquitecto. Estas fueron las ventajas que yo intuí y estudié en aquellos momentos, en los que lo que intentaba era encontrar formulas sencillas que me ayudaran a llevar a cabo mi proyecto.

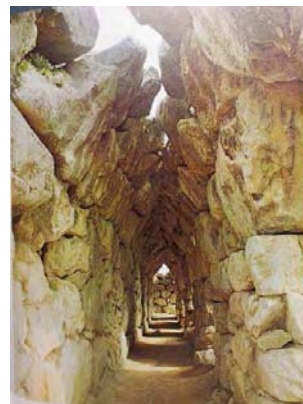
La cuestión era, entonces, combinar estas técnicas sencillas de construcción con ladrillos *simples* para algunas partes del proyecto, con el uso de *dovelas* y piezas a *medida*, para otras partes destacadas del mismo. Este uso combinado de bloques sencillos con otros más elaborados, ya se da a entender en algunos dibujos desde el capítulo 2. Por ejemplo, el [2.12] o mucho más claramente en [2.25] y [2.32]. En el dibujo [2.46], incluso, se plantea la colocación de ladrillos iguales en tres posiciones distintas para tres zonas del tabique con tres grosores diferentes, coincidentes con el largo, ancho y grueso de los bloques, que aparecen detallados en la parte de abajo del dibujo. En el dibujo *Ocurrencias para una arquitectura lúdica* [2.57] que es un trabajo más elaborado, también se plantea esta misma cuestión.

En cualquier caso, la arquitectura micénica fue en un momento determinado del trabajo un referente importante, estudiado conscientemente y, por tanto, digno de mención.

### Mundos de ladrillo

Nunca me llamaron la atención tanto las construcciones de *ladrillo visto* (con algún que otro adorno peculiar) como durante aquella época y los años que vinieron después. Cada vez que iba a Madrid, por ejemplo, observaba los detalles constructivos de la estación de Atocha y de otros edificios del mismo material, como nunca antes lo había hecho. Cuando iba a Écija a ver a unos amigos, por poner otro ejemplo, me pasaba lo mismo con algunas de sus iglesias en las que los ladrillos estaban puestos, haciendo verdaderos *encajes de bolillos*.

Si pretendiera ser exhaustivo en este tema, no cabría en este trabajo la relación de construcciones de ladrillo de todo estilo y periodo que existen en el mundo, dado lo extendido de su uso. Desde las antiguas culturas de Egipto o Mesopotamia, a la arquitectura contemporánea; o desde la antigua muralla de China a las también milenarias cul-



Img. 12. 80  
Tirinto. Detalle del interior de la muralla con una bóveda ojival. Fuente: "Guía de los sitios arqueológicos de la Argólida". Opus cit. Pag.123



Img. 12. 81  
Plaza Ochavada de Archidona, Málaga. Detalles en esquinilla y nacela típicos mudéjares. Foto: A. Salas.



Img. 12. 82  
IES Luís Barahona de Soto. Edificio del s. XVIII. Archidona, Málaga. Foto: A. Salas



turas de Mesoamérica, el ladrillo ha tenido una capital importancia. Mencionaré, no obstante, solo aquellas culturas con las que he tenido un mayor contacto.

Desde este prisma hay que mencionar en primer lugar a aquellas culturas de origen árabe, que poblaron el sur de España (Almorávide, Almohade, Nazarita, etc.) a continuación, las que se inspiraron en estas: mudéjar, mozárabe, barroco de ladrillo; los neos que surgieron en el s. XIX y XX, al hilo de la revolución industrial; el modernismo y art decó, el estilo internacional y, finalmente, la arquitectura contemporánea.

Sin entrar en más detalles sobre este laberinto de periodos y estilos que giran en torno al uso del ladrillo, pues nos interesa el aspecto visual y estructural más que el histórico, baste como botón de muestra, la mención de varios ejemplos cercanos, que por ese motivo se pueden considerar como referentes.

En primer lugar, hay que mencionar el entorno de Archidona empezando por su *Plaza Ochavada* [12. 81] de estilo *barroco de ladrillo*, así como a algunos edificios de la misma época y localidad. Hay que destacar el edificio de las antiguas *Escuelas Pías* (actualmente *IES Luís Barahona de Soto*) ya que entre sus pasillos abovedados he trabajado durante quince años (no se me ocurre referencia más persistente). Al igual que en la *Plaza Ochavada*, los muros de esta enorme construcción alternan paños de ladrillo visto, con otros encalados. [12.82]. Dicho edificio, además, bien puede considerarse como referencia, no solo del aspecto del uso peculiar del *ladrillo visto*, que estamos tratando ahora, sino de otros conceptos que ya hemos mencionado, como el *uso de arcos* o el concepto de *patío* (tiene dos patios tipo *claustro porticado*, uno de ellos con fuente central).

Tampoco se nos pueden escapar algunas de las construcciones cercanas a Archidona, como las de la zona de la *Peña de los Enamorados* o las del Tejar de *Toribica*, ya mencionadas, que fueron objeto de diversos paseos.

De ladrillo visto, y haciendo algunas filigranas, también hay buenas muestras en Sevilla, donde viví unos años. Por una parte, están los edificios de época árabe o mudéjar, como el *Patio de los Naranjos* y la *Giralda* [12.83]. Por otra parte, hay construcciones más recientes, como *La Plaza de España* [12.84] y algunos pabellones de la *Exposición Universal de 1929* (Portugal, Perú, Chile, etc.) de principios del siglo XX.

Si nos vamos todavía más hacia atrás en el tiempo, una vez más tendremos que mencionar la *Alhambra*. En este caso, más que referirnos a las fachadas, que casi siempre están enfoscadas, habría que hablar de los suelos, ya que a veces están pavimentados con ladrillos dis-



Img. 12. 83

*Giralda, Sevilla. Alminar de la antigua mezquita.*



Img. 12. 84

*Plaza de España de Sevilla. Principios del s. XX.*



Img. 12. 85

*Hotel Chaluca (o del francés). Marruecos, Sahara, cerca de Merzouga, terraza. Foto: A. Salas, 1997 08.*

puestos en forma de *espigas*, *sardineles* y otros dibujos modulares, especialmente en algunas zonas ajardinadas como *El Partal*. Aquí de nuevo las referencias al tema del ladrillo, que estamos viendo, van ligadas a otros conceptos como el de *patio-plaza-jardín*, al que nos referiremos más adelante

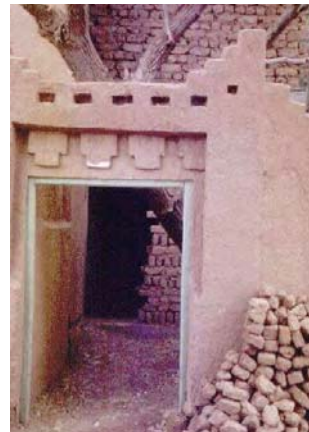
### **Ruta de las Kashbash, puertas del Sahara y otras experiencias marroquíes**

Todos los años paso unas semanas en Melilla, al norte de África, y es frecuente que desde esa ciudad haga algunas excursiones a diversos lugares de Marruecos. Es de destacar especialmente un viaje realizado en agosto de 1997 cuyo objetivo principal era llegar hasta las primeras dunas del desierto del Sahara, y recorrer la región peri-desértica que se conoce como “*La Ruta de las 1000 Kasbahs*”.

En la misma línea que referíamos en el párrafo anterior, son muchas las construcciones que en el vecino país utilizan el ladrillo, no solo como material estructural para sus muros, sino como elemento decorativo, jugando con la disposición de las piezas. Pero en esta región, no solo abunda el ladrillo cocido, sino los bloques de adobe. El barro sin cocer, mezclado con fibras vegetales, es un material que se utiliza por sus muchas cualidades, en lugares donde la lluvia, por su escasez, no supone un problema, ya que el barro crudo es soluble al agua, y en tales casos necesita tratamientos específicos.

La facilidad con que los bloques de adobe se pueden pegar entre sí, y enfoscar posteriormente usando el mismo material, barro con agua, debe ser una invitación a jugar con la disposición de los bloques formando diseños geométricos, ya que no es la única cultura que los hace<sup>28</sup>. El resultado es un “*tres en uno*” ya que *bloques, mortero y revoque* forman una unidad indisoluble y por tanto compacta y resistente.

Una de las primeras construcciones que pude observar de cerca, y con detenimiento, fue un remoto lugar conocido por aquel entonces como “*El Hotel del Francés*”, que ya hemos mencionado, donde paramos a tomar un refrigerio, para sobrellevar los casi 50 grados de temperatura al sol, ya que no había sombra que hacía por aquellas latitudes, en el mes de agosto. Después, investigando en los recuerdos, he sabido que se trataba del *Hotel Chaluca*, a unos 50 km al sur de Erfoud y a unos 6 km al norte de la pequeña localidad de Merzouga; poco antes de que la carretera N13 llegue a término, convirtiéndose en



*Img. 12. 86*  
*Hotel Chaluca. Marruecos, Sahara, cerca de Merzouga. Puerta auxiliar. Foto: A. Salas, 1997 08.*



*Img. 12. 87*  
*Hotel Chaluca. Marruecos. Sahara, cerca de Merzouga. Puerta principal. Foto: A. Salas, 1997 08.*



*Img. 12. 88*  
*El autor en la Kasbah Taourirt, Ouarzazate, Marruecos, agosto de 1997. Foto: Soria.*

<sup>28</sup> Hay muchas otras culturas que usan adobe y es frecuente la decoración geométrica basada en el mismo sistema modular que se usa para la estructura. Antigua Persia, Perú (más tarde hablaremos de la ciudad de Canchán), Marruecos, China, etc.

una pista de arena, a las mismas puertas del desierto de dunas, y cerca ya de Argelia. [12.85] a [12.87].

La casa (por aquel entonces parecía más bien eso, aunque ahora sea como un verdadero hotel, que incluso tiene piscina) estaba construida con ladrillos de adobe, que formaban algunos sencillos motivos decorativos. Entre estos destacaban unas almenas escalonadas de las que ya hemos hablado, que en realidad se parecen mucho más a las de nuestro castillete que aquellas otras de la Alhambra, la Mezquita de Córdoba, o la puerta de Isthara de Babilonia. Viendo los bloques amontonados junto a una de las puertas que presenta almenas de este tipo –al parecer estaban de reformas- parece clara la forma en que estas están realizadas: mediante el escalonamiento de bloques que cabalgan unos sobre otros. Después, las superficies de los muros están enfoscadas, con el mismo material, de forma que las juntas entre las piezas quedan ocultas y el conjunto adopta el color de la arcilla cruda.

Por otra parte, no son las almenas los únicos motivos decorativos que presentaba esta construcción. Como se puede ver en las fotos, también había otros elementos geométricos en relieve, unos hacia fuera y otros hacia dentro del muro, siempre muy sencillos y realizados, sin duda, mediante una intencionada y particular disposición de los bloques por parte de los albañiles.

A diferencia de las almenas de aquellos monumentos históricos mencionados anteriormente, esto era una arquitectura viva, recién hecha, incluso inacabada. Sin embargo, la fábrica artesanal tradicional y el propio material tan rústico, le conferían un aspecto plástico, a mis ojos, mucho más interesante que los muros corrientes de cemento que se hacen en la actualidad.

Más adelante, en aquel mismo viaje, tras pisar las dunas de arena, nos adentramos en la denominada *Ruta de las 1000 kasbash*. Aquella imagen de la arquitectura de adobe se multiplicó por mil, ya que lo que se abrió a nuestros ojos no eran solo casas aisladas, sino pueblos enteros, del color del barro, mimetizados con la tierra del paisaje, y destacando entre los verdes de la escasa vegetación. En cuanto a los motivos decorativos que cubrían, o atravesaban los muros, siempre de tradición bereber, también se abrió el abanico de formas, aunque siempre contenidas, sin excesos, y sometidas normalmente a la ley de la ortogonalidad; es decir, con muchas líneas horizontales y verticales; con pocas muestras de líneas oblicuas -siendo estas en realidad líneas quebradas en escalera- y ausencia casi total de curvas, salvo en algunos arcos.



Img. 12. 89  
*Kasbash de Tamir. Marruecos con decoración bereber.*  
Foto: Google.



Img. 12. 90  
*Ksar de Mhamid. Marruecos*  
Foto: Google



Img. 12. 91  
*Terracota que representa la torre de la Koutubia, de Marraqués. Procedente de Marruecos. 35 cm. de altura. Foto: A. Salas.*



Entre las kashbas -y los ksar<sup>29</sup>- aparte de las que no recuerdo su nombre, que son la mayoría, cabe destacar la *kashba Taurit*, la *kashba Ait Benhadou*, la *kashba de Tamir*, y el *ksar de Mhamid*, [12.88] a [12.90]. Y entre las ciudades más importantes en las que se pueden encontrar las “mil kashbas” se pueden citar las siguientes: *Ouarzazate*, considerada una de las puertas del desierto, desde la que parten la mayoría de las rutas (nosotros lo hicimos a la inversa); *Agdz*, desde donde se accede al valle del *Draá*, oasis que se extiende sobre una estrecha franja de casi 200 kilómetros de largo, hasta la ciudad de *M'Hamid*; *N'Kob*, con 52 kasbahs; *Tinghir*, dominada por una kasbah de enormes dimensiones; *Chigaga*, donde empiezan las grandes dunas; *Er-Rashidia*, *Tinfou*, etc.

Aparte de este importante viaje, centrado en el tema que nos ocupa ahora, hay que mencionar, al menos, otros viajes anteriores a Marruecos (Fez, Marraqués, Mekinés, etc.) de los que podríamos entresacar algunas otras referencias. Pero estas estarían en la línea de las ya mencionadas, centradas en la Alhambra, y otros monumentos musulmanes: arcos, patios, ventanucos, decoración geométrica, etc. Por lo tanto, no reiteraremos lo ya comentado.

Sí que es digna de mención la cerámica artesanal que se puede encontrar por los muchos mercadillos urbanos y de carretera, en la que se reproducen entre otras cosas, algunos edificios emblemáticos de la arquitectura marroquí. Es el caso de la réplica de la torre de la Koutubía que preside el salón de mis familiares políticos de Melilla [12.91].

### Esgrafiados, dovelas y arte precolombino

En esta fase del trabajo, de *arquitectura modular*, que estamos ahora analizando, hubo un momento en el que empecé a producir dovelas de barro, a partir de moldes, de una forma más o menos eficiente. Eran aquellas que denominábamos, en el capítulo 5, como de *tercera generación*. Conforme salían del molde empecé a trabajarlas con incisiones lineales que, a veces, se quedaban tal cual y, a veces, servían de guía para ahuecar o rebajar la pieza. Los sencillos motivos se iban repitiendo en cada nueva dovela, salvo ligeras variaciones. Estas fueron derivando poco a poco hacia una serie de módulos diferentes que denominamos como *dovelas peculiares*. [5.21] a [5.25].

Ya comentábamos en dicho capítulo (5) cómo casi si-



Img. 12. 92  
1992 Ocarina comprada en la Expo-92 de Sevilla. Terracota. Vista anterior y vista posterior-invertida. Fotos: A. Salas.



Img. 12. 93  
Plato de cerámica realizado por A. Salas. Sevilla 1992. Decorado con engobe esgrafiado. El dibujo representa el proceso geológico de formación

<sup>29</sup> Los *ksour* (*ksar*, en singular), son pequeños pueblos fortificados rodeados por altas murallas. Similares a las *kashbas*, a diferencia de estas, son de origen más antiguo, el aspecto defensivo es algo más evidente y suelen ser más pequeños que aquellas. En ambos casos están contruidos de adobe.

multáneamente estaba yo trabajando en el instituto, con mis alumnos, a partir de un centenar de imágenes de arte precolombino, procedentes en su mayoría de un libro-catálogo<sup>30</sup>. Dicho volumen, que contiene cerca de 200 fotos de gran formato y calidad, entre sus 370 páginas, supuso para mí un *antes* y un *después* con respecto al conocimiento de estas antiguas culturas americanas.

El *antes* viene configurado, en primer lugar, por un conocimiento superficial, de origen académico, de las tres culturas más importantes (Inca, Azteca y Maya). También hay que contar con una visita a la Expo 92 de Sevilla, en la que ya me interesaron algunas piezas de cerámica que pude ver en alguno de los pabellones latinoamericanos. Había algunas piezas originales antiguas, así como otras de nueva factura, inspiradas en sus antiguas técnicas e iconografía tradicionales. Incluso compré en la tienda de "souvenir" una ocarina de cerámica [12.92]. Lo gracioso de esta expresiva pieza, y de otras similares, es que representa tres animalillos diferentes según la posición en que se mire. Es, además, un instrumento musical, lo que me atrajo también, ya que en aquel curso, tuve que dar clases de música (en 3º de BUP) aparte de dibujo. En homenaje a aquel encuentro con Iberoamérica y a aquellas simpáticas figurillas de barro, hice una pequeña pieza de terracota, también con vocación de ocarina, que vista de frente representa la silueta del mapa de Sudamérica [12.94]. La figura está recubierta de un engobe marrón oscuro, sobre el que se ha grabado a punzón, un dibujo que deja ver el color del barro de la base. El motivo se compone de grafismos lineales que simbolizan la textura del follaje vegetal, de las selvas del continente; así como haces de líneas sinuosas que representan las corrientes de agua y la orografía del terreno, a modo de *curvas de nivel*. También incluye algún elemento figurativo como una pequeña puesta de sol tras un horizonte montañoso.

En los mismos días y con la misma técnica está hecho un plato [12.93] cuyo dibujo representa el proceso geológico y de uso de la arcilla: al principio (arriba) un volcán cuyo magma ocupa el centro del plato, expulsa las rocas magmáticas. A continuación (en el sentido de las agujas del reloj) estas rocas se convierten en metamórficas y posteriormente en sedimentarias, es decir, en arcillas, que son transportadas por el río (abajo). Este, por su parte, es alimentado por la lluvia que cae desde las nubes (a la derecha). Al *á* *æ* un ceramista, modela las *pellas* o *á* [ *æ* ] de barro, dándoles forma de vasijas (cuencos, ja' *æ* *æ* ánforas, etc.). *Á* Estas se cuecen después en un horno (a la izquierda) alimentado por el fuego que proviene del

de la arcilla, que se prolonga por las manos del alfarero. Vista en planta. Foto: A. Salas.



Img. 12. 94  
Terracota de Armando Salas titulada "Ocarina Sudamérica", Sevilla 1992. Decorada con engobe esgrafiado. El dibujo insinúa los accidentes geográficos. Anverso y reverso. Fotos: A. Salas.

<sup>30</sup> "El Cuarto Continente, Arte Precolombino", 1991, Fundación "La Caixa", Barcelona y Musée Barber-Mueller, Ginebra.



magma interior de la tierra, en el centro del plato, donde el ciclo comienza de nuevo. También, alguna de estas jarras vierte agua sobre cauces fluviales que recorren el plato, tanto por encima del fuego como por pequeños resgueros de laberíntico trazado, difícil de identificar. Esta pieza representa uno de los ejemplares de una colección de dibujos que tienen bastante que ver con la serie de *esferas*, que veíamos al principio, en el capítulo 1. Es, sin embargo, el único dibujo de la serie que está hecho sobre barro. Los demás están hechos con óleo sobre papel, utilizándose en algunos de ellos la técnica del grabado a punzón sobre el óleo fresco, dejándose ver en las líneas el color del papel, o de un color puesto con antelación. En cuanto al estilo de dibujo, de grafismo de línea, que persigue la representación de materias en movimiento como el agua, debe algo también a autores como *Hokusai* y su famosa *Gran ola de Kanagawa*.

El “*después*”, volviendo al libro del “*Cuarto Continente*”, viene determinado por el conocimiento más a fondo de parte de este centenar de fotos extraídas del catálogo. Como ya comentábamos anteriormente, mis alumnos debían *analizar* y dibujar fielmente algunas de las piezas (cada uno diferentes) con objeto de hacer después una interpretación en arcilla, ya más libre, añadiendo detalles mediante distintas técnicas (engobes, aplicaciones, imprevistas, esgrafiados, etc.). De esta forma, corrigiendo una y otra vez los dibujos (lo que obliga a prestar atención especial a los detalles y a buscar soluciones a la medida de las habilidades de cada alumno, de las características de cada pieza y de otras circunstancias) llegué a aprenderme algunas figuras casi de memoria, y a descubrir detalles que no se ven al primer vistazo. A veces, la pregunta no era un “¿cómo se hace esto?” sino un “¿qué es esto?”. Entonces la respuesta tenía que ser del tipo “¡es una serpiente!” o “¡es una rana!” en vez de “esto es más claro” o “esto es más oscuro”...

Tras varios años utilizando estos materiales gráficos mi conocimiento visual de las imágenes se fue completando poco a poco con una serie de nombres que para mí antes eran totalmente desconocidos: *Olmeca, Colima, Jalisco, Nayarit, Teotihuacan, Huasteca, Chavín, Chimú, Mochica, Nazca, Paracas, Quimbaya, Santaren, Marajó, etc.* solo son algunos ejemplos. Pero de entre este laberinto de culturas, periodos y estilos, naturalmente, hay algunos que hicieron en mí más meya que otros, desde el punto de vista de ser inspiradores de elementos formales en mi propia obra. Por este motivo solo destacaremos algunos de ellos.

### Los muros de Chanchán y Cerro Sechín

En primer lugar hay que citar la ciudad de Chanchán



Img. 12. 95  
Ciudad precolombina de Chachán. Detalle de La ciudadela Tschudi con una escultura de piedra junto a una entrada y relieves sobre los muros de adobe. Foto: Google.



Img. 12. 96  
Chachán. La ciudadela Tschudi. Detalles de peces en relieve sobre la superficie de adobe. Foto: H. Stierlin. *El Cuarto Continente*. Opus cit. Pág. 165.



Img. 12. 97  
Chachán, centro ceremonial Huaca del Dragón. Fuente: H. Stierlin. *El Cuarto Continente*. Opus cit. Pág. 165.

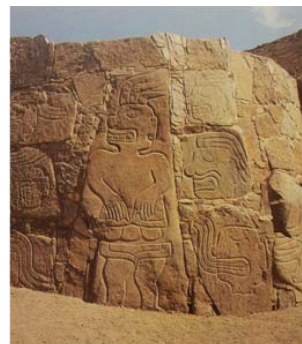
(Perú), no por sus piezas de cerámica (Chimú) de una calidad excepcional, sino por la estructura y decoración de sus muros de adobe (conectando así con los párrafos anteriores en los que hablábamos de las construcciones africanas, también de adobe).

*“El reino Chimú, es uno de los más poderosos estados regionales constituidos después de la decadencia del imperio Huari, hacia el año 1000 d.C. Su capital Chanchán, es, hacia 1250, una metrópolis de más de 20 km<sup>2</sup>, completamente edificada con adobe. (...) comprende nueve ciudadelas, cada una de las cuales encierra barrios residenciales, palacios, almacenes e, incluso, cisternas y numerosos templos (...) La ciudadela Tschudi, una de las mejor conservadas, (...) y el centro ceremonial de la Huaca del Dragón, (...) todavía conservan paredes adornadas con bajorrelieves moldeados sobre arcilla aún fresca y que representan a seres míticos y animales –sobre todo aves y peces- admirablemente estilizados.”<sup>31</sup> Ver [12.95] a [12.97].*

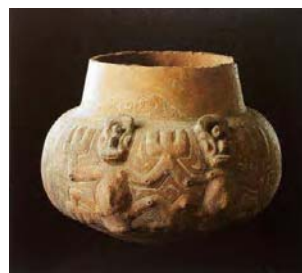
Si comparamos estos relieves con los de Marruecos que veíamos párrafos atrás, podemos comprobar la similitud de la fábrica, estructurada en dos niveles prácticamente planos, que nos permiten establecer nítidamente la relación figura-fondo. Iconografía local aparte, lo cierto es que, además, en ambos casos la *figura*, se limita a unos motivos muy estilizados hacia la simplificación, a partir de la geometría (formas repetidas por traslación, rotación o simetría, retículas modulares, etc.). Algo de esto se da también, aunque muy discretamente, en algunas de las dovelas del capítulo 5 que -iconografía nuevamente aparte- se estructuran asimismo, en dos niveles planos. Ver [5.23] y [5.24].

Para el caso del Castillete hay que decir que faltó poco para ser acabado trabajado así, a dos planos, e incluso los tiene en algún pequeño detalle, como la fuentecilla central. Sin embargo en su mayor parte se quedó con un esgrafiado casi estrictamente lineal [5.39] a [5.56]. Lo mismo le ocurrió a la terracota de la Cámara del Tiempo, y a otras piezas pequeñas, como algunas de las dovelas.

No faltan. Sin embargo. Referentes entre las diversas culturas precolombinas sobre dibujos de línea sencilla incisa, tanto sobre muros, como sobre piezas pequeñas de distintos materiales (barro, piedra, madera, etc.). Entre los primeros cabe citar los muros del templo de Cerro Sechín [12.98] del primer milenio a.C. que podríamos considerar como antecedentes, no solo de algunos ejemplares de mi propia obra sino de los murales de Picasso, en el Colegio de Arquitectos de Barcelona, ya mencionados. En este



Img. 12. 98  
Cerro Sechín, mediados del primer milenio a.C. Inspirados en el arte de Chavín. Fuente: El Cuarto Continente. Opus cit Pág.149.



Img. 12. 99  
Brasil. Isla de Marajó. 400-1350 d.C. Terracota. (...) recipiente con finas incisiones de atrevidos motivos geométricos, enteramente recubierto de engobe marrón rojizo con restos de pigmento blanco (...) Figuras antropozoomorfas emparejadas. Las complicadas formas y ornamentación, reservada sin duda a uso ceremonial (...) Fuente: El Cuarto Continente. Opus cit. (fig. 135, p.333 y 366)

<sup>31</sup> El Cuarto Continente, Opus cit. Pág. 165

caso, no solo por la técnica de grabado de línea pura, sobre muro, sino por la propia simplificación de las figuras (con esto no quiero afirmar que Picasso conociera en concreto estos murales).

### Terracotas de Marajó

Entre las obras de pequeño tamaño, solo he seleccionado unas cuantas, como ejemplos, de entre las que considero que tienen una relación más clara con mi propio trabajo, siempre en el contexto del presente proyecto. En este sentido es -entre todos los estilos que componen el mosaico cultural precolombino- la cultura de la isla de Marajó, la que tiene más relevancia. [12.99] a [12.104].

Situada en la desembocadura del Amazonas, la ocupación humana de esta isla parece que data desde el 1100 a.C.<sup>32</sup>. Sin embargo, las piezas que aparecen representadas en el libro datan de la denominada “fase marajoara”, que se extiende desde el 400 al 1350 d.C.

En la mayoría de estas piezas, el esgrafiado tiene un gran protagonismo, casi siempre realizado sobre la superficie de arcilla previamente tratada con engobe. A veces se trata de un dibujo de línea pura pero, a menudo, también incluye el rebaje de ciertas zonas o la adición de algunas formas en relieve.

Fue el hecho de utilizar estas fotos con fines didácticos lo que motivó que encontrara, en el caso de estas piezas *marajoaras*, lo que a mí me pareció un patrón de trabajo. Dicho de otra forma: fueron los reparos de los alumnos, del tipo “*jesto es muy difícil!, ¿Cómo se hace?*”, los que me llevaron a un reiterado análisis del diseño de las piezas, en busca de una respuesta apropiada, a tan frecuente consulta. Al final, llegué a encontrar una sencilla fórmula con la que pude, a duras penas, contrarrestar la *queja*. Se trataba de un aparente *patrón*, que parecía adaptarse, más menos, a casi todas las piezas.

La fórmula (con todas las reservas y excepciones) consiste en lo siguiente: se empieza poniendo unas formas diseminadas por la superficie del objeto. Estas pueden ser orgánicas (animales, plantas, personas, etc.), geométricas cerradas (círculos, óvalos, polígonos, etc.) o abiertas (espirales, cruces, meandros, segmentos, etc.); a continuación se rodea cada una de estas formas con una o varias líneas, de forma parecida a las “*curvas de nivel*” de los *mapas topográficos*, pero a una distancia más o menos constante. Algunas de las líneas que rodean a alguna de las formas iniciales, se encontrarán en su recorrido con las líneas de otras formas, cerrando áreas *residuales* de fondo, como si fueran islas. En estas áreas, que



Img. 12. 100  
Brasil. Isla de Marajó.  
400-1350 d.C. Terracota.  
“Recipiente cubierto de engobe marrón-rojo (...) aparecen incisas dos volutas en espiral, flanqueadas por meandros y cruces. (...) Estilo Araní rojo con incisiones.”  
Fuente: *El Cuarto Continente*. Opus cit. (fig.140, p.338 y 366).



Img. 12. 101  
Recipiente de la Isla de Marajó. 400-1350 d.C. Altura 14,3 cm. Terracota.  
“Recipiente con engobe marrón-rojo. Cuerpo globular adornado con cuatro espirales que se alternan con reptiles estilizados. (...) Estilo Araní rojo con incisiones.”  
Fuente: *El Cuarto Continente*. Opus cit. (fig. 144, p.342 y 367).

<sup>32</sup> “*El Cuarto Continente*”. Concepção Gentil Corrêa (coautora) “Entre el 1100 y el 200 a.C. algunos grupos de agricultores constituyeron la primera fase de ocupación (...)”. Opus cit. Pág. 180.



suelen ser pequeñas, se pueden añadir nuevos elementos gráficos, o seguir aplicando la fórmula hasta el final.

Aparte de este proceder, también es muy frecuente la aplicación de la simetría axial, con uno o varios ejes; así como la eliminación de franjas de material (arcilla con engobe) entre unas líneas y otras. Entre las piezas de las que se adjuntan fotos, prácticamente se cumplen estas normas, salvo algunos matices, que destacaremos brevemente.

En la primera figura, por ejemplo [12.99] las formas iniciales están en relieve y son claramente figurativas. Las incisiones son lineales y finas. En cuanto a la simetría, es bastante rigurosa respecto a varios planos verticales: uno pasaría por el centro de la *mano* de tres dedos, compartida por las dos figuras, que son mutuamente simétricas; otros dos ejes pasarían por las cabezas de las dos figuras, ya que cada una es simétrica en sí misma; y a su vez, todo el conjunto tendría su réplica simétrica, supuestamente, en la cara oculta del cuenco, lo que implicaría un plano más (de simetría) en posición frontal al espectador.

En la siguiente figura [12.100] los motivos inaugurales son unas figuras geométricas abiertas (espirales) que no sobresalen de la superficie del cuenco; las incisiones son profundas y gruesas; hay zonas rebajadas entre líneas; y la simetría, no demasiado rigurosa, se limita a un solo eje.

Muy parecida es la siguiente pieza [12.101], salvo que ahora hay dos ejes de simetría, que son perpendiculares entre sí. En cuanto a los motivos iniciales, se alternan los geométricos con los figurativos. Sin embargo, estos últimos están tan estilizados, que son difíciles de identificar, más allá de que nos sitúan en el contexto de la exótica fauna y flora de aquellas latitudes.

Dos ejes de simetría perpendiculares tiene también la pieza [12.102] de complicados diseños geométricos. En este caso las incisiones, aunque son poco profundas, se distinguen muy bien debido al mayor contraste de color entre el engobe rojo y el barro ocre de la base. Además, las incisiones no son meramente lineales, sino franjas con cierta anchura. Tal vez sea esta una de las piezas en las que la supuesta *fórmula o patrón* de trabajo se observe con más claridad. Cada uno de los motivos *primeros* está rodeado por un número de líneas más o menos similar; y además, las franjas que se forman entre líneas consecutivas se alternan rigurosamente en cuanto a relieve-hueco, formando una textura bastante homogénea sobre toda la superficie. Pero no por ello monótona. Hay, en todas estas obras, en general, y especialmente en esta, en particular, un permanente diálogo entre lo geométrico y lo orgánico –y es esto lo que me gusta– que nos remite a un mundo poblado de formas perfectas, pero todas ellas en



Img. 12. 102  
Brasil. Escudilla de la Isla de Marajó. 400-1350 d.C. Terracota. Alt. 23.3 cm. "Recipiente cubierto con engobe marrón-rojo. (...) aparecen incisas dos volutas en espiral, flanqueadas por meandros y cruces (...) líneas onduladas, bandas horizontales (...)  
Estilo Araní rojo con incisiones". Fuente: *El Cuarto Continente. Opus cit.* (fig. 140, p.339 y 367).



Img. 12. 103  
Brasil. Isla de Marajó. 400-1350 d.C. Terracota. (Alt. 11.5 cm.)  
"Recipiente bilobulado de fondo plano completamente recubierto de engobe color crema y finalmente grabado con motivos geométricos concéntricos.(...). Estilo Araní rojo con incisiones y doble barnizado."  
Fuente: *El Cuarto Continente. Opus cit.* (fig. 137, p. 335 y 366).

continuo movimiento, en incesante estado de transformación. Y siendo esta una obra de calidad artística excepcional -al menos así me lo parece- no podía faltarle el remate final: obsérvese como está ribeteado todo el perímetro del cuenco, mediante un delicado dibujo lleno de ritmo, sobre una base de engobe blanquecino (también frecuente en esta cultura). No menos delicadas son las dos asas, apenas perceptibles, arriba y abajo.

En el siguiente objeto también podemos encontrar las habituales simetrías y demás patrones ya descritos, en mayor o menor medida [12.103]. Sin embargo, lo que siempre me ha asombrado de esta pieza, es su enorme parecido con los típicos botijos de nuestras tierras, pese a lo distantes que están ambas formas en cuanto al espacio -miles de kilómetros- y el tiempo -varios cientos de años-. Esto, y el propio material tan ancestral como es la propia tierra es para mí un motivo de reflexión sobre la propia naturaleza del arte y del ser humano. Conservo, por cierto, una réplica muy bien hecha de esta pieza, regalo de un antiguo alumno.

Hoy en día, en distintas partes de la Amazonia, como en algunos otros lugares del mundo, se sigue manteniendo un estilo de vida arraigado en la naturaleza, protagonizado por diversas tribus indígenas. No es de extrañar que algunas tradiciones culturales perduren con los años; a veces por la propia inercia de los modos de vida de algunas comunidades aisladas; y en ocasiones, por parte de algunas personas, desde una actitud reivindicativa, del valor del legado de los antepasados, amenazado a menudo por el modelo de vida moderna. Si las formas que son eficaces son capaces de perdurar, como le ha ocurrido al humilde botijo, es normal que ocurra lo mismo con algunos estilos artísticos. Este es el caso de alguna ceramista marajoara, que ha encontrado en sus ancestros, un motivo de inspiración. En la foto se observa su trabajo de esgrafiado, sobre una pieza con engobe blanco. [12.104].

Sin entrar en valoraciones sobre hasta qué punto la obra de esta señora es copia literal, o incluye cierto grado de interpretación personal -su labor es válida en cualquier caso- lo cierto es que para el arte contemporáneo, el estudio de las obras antiguas siempre ha sido una sabia benefactora.

Por lo que a mí respecta, a estos indios de hace mil años, he de agradecerles su aportación, a que mis clases hayan sido algo más divertidas y eficaces. Sus formulas decorativas han convertido lo que parecía una dificultad insalvable para mis alumnos, en un *juego de niños* (en sentido casi literal). Estas fórmulas, además, se pueden aplicar a obras de libre creación, partiendo de formas con toda libertad y rompiendo los patrones a voluntad. En al-



Img. 12. 104

*Ceramista actual, recrea técnicas de Marajó de hace más de 1000 años. Fuente: Google.*



Img. 12. 105

*México, Olmeca, 1150-550 a.C. Terracota Fuente: El Cuarto Continente. (p.205).*



Img. 12. 106

*Guatemala. Maya, 550-950 d.C. Terracota. Fuente: El Cuarto Continente. Opus cit. (p. 249)*



guna de mis dovelas esto es más o menos lo que hice, aunque el trabajo posterior haya ocultado los primeros trazos, salvo en algunas excepciones [5.23] y [5.24].

### Otras piezas precolombinas

Aunque fueran las marajoaras las piezas más relevantes como referentes, de entre las piezas precolombinas, no son las únicas. Hay que mencionar, al menos, las culturas de Santaren y Baja Amazonia, con similar iconografía o con rasgos estilísticos parecidos: en el primer caso, destaca la permanente presencia de la fauna local amazónica, con carácter más realista; y en el segundo, la decoración geométrica de patrón similar al de Marajó, pero realizada a pincel, en vez de grabada, incluso tatuada sobre la piel humana.

Son muchas las culturas, por otra parte, que utilizan el esgrafiado sobre engobe como técnica habitual u ocasional. He aquí dos ejemplos más, consistentes en dos vasos de origen Olmeca y Maya, respectivamente [12.105] y [12.106]. El primero es de línea gruesa sin rebajes mientras que el segundo es de una línea más fina, pero con rebaje de algunas zonas (parte del fondo detrás de la figura).

He aquí otro ejemplo, para terminar esta sección, [12.107] en el que el esgrafiado se utiliza para texturizar una zona de la pieza, que hace de *fondo*, a base de grafismos hechos a punzón. Dicha zona hace destacar las formas abstractas brillantes, que hacen de *figura*, que están bruñidas. El bruñido consiste en aplastar suavemente la superficie de la arcilla, con o sin engobe, cuando esta tiene la *dureza de cuero*, mediante un objeto romo, duro y muy liso, tal vez un canto rodado bien pulido -actualmente se puede hacer con el reverso de una cuchara-. Con esto se consigue este suave brillo apomazado, diferente del que se obtiene con esmaltes vítreos.

Las técnicas combinadas del engobe bruñido y esgrafiado son muy habituales en la mayoría de las culturas precolombinas y en general en muchas culturas primitivas. Probablemente tenga que ver en esto la sencillez de la obtención de los materiales. Frente a la complicada fabricación de los esmaltes y barnices vítreos, el engobe no es más que arcilla, teñida con colorantes minerales, que se pueden obtener directamente de la tierra (óxido de hierro rojo, o amarillo, óxido de manganeso negro, etc.). Se trata, en definitiva, de trabajar con arcillas de distintos colores, uno para la forma y otro para el recubrimiento. Además, se trata de una técnica de mono-cocción, frente a la de doble cocción (y además muy controlada) que requieren los vidriados.

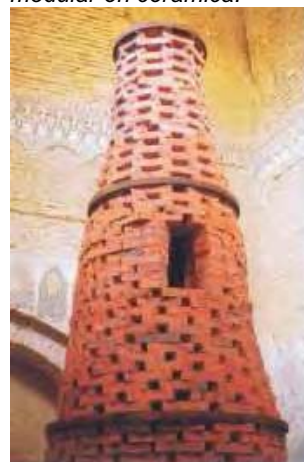
Concluimos aquí este subcapítulo, ya que aunque,



Img. 12. 107.  
Perú. Cupisnique., 800-400 a.C. Terracota. Fuente: *El Cuarto Continente. Opus cit.*



Img. 12. 108  
Agustín Ruíz de Almodóvar Muro, 2006. Muro celosía, 1990, modular en cerámica. Puerta 3, 2005, Muro, 2002, modular en cerámica.



Img. 12. 109  
Benjamín Menéndez. *El vientre de la vida.* 2003. Técnica mixta.

como hemos dicho, son más de un centenar las obras con las que estuve trabajando con los alumnos, no en todos los casos se pueden establecer una relación clara con respecto al proyecto que nos ocupa.

### Algunas piezas de cerámica contemporánea española

Como colofón a esta sección, quiero añadir algunas imágenes de piezas de ceramistas contemporáneos con las que me he topado, con cierta conexión con mi propia obra, ya que utilizan formas que tienen que ver con la arquitectura. [12.110] a [12.113].

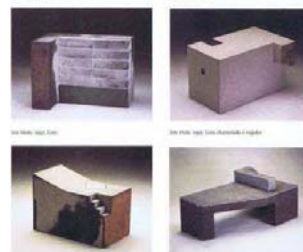
Hay que decir que, con excepción de Agustín Ruíz de Almodóvar, al que conozco personalmente, y que de hecho fue quien realizó la última cocción de la "Cámara del Tiempo" en su taller, no conocía la obra de los demás. Además, la fecha de publicación del catálogo en 2007 es posterior a la terminación de la Fuente de los Paseos, en 2003.

La torre chimenea, obra de *Benjamín Menéndez*, (que titula *El vientre de la vida*, de 2003, es muy similar a una que yo hice en el patio de mi casa en compañía de mis hijos, con pequeños fragmentos de ladrillos encontrados, y que después utilicé para completar los *dovelarios*. No es de extrañar la coincidencia, ya que es una forma muy usual de construir chimeneas de ladrillo -la versión de ladrillo de la *pedra seca*-. Las fotos de aquel momento, si es que las tomé, se extraviaron.

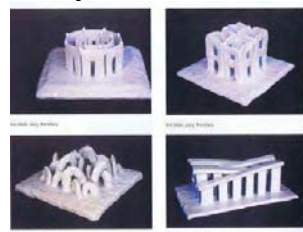
*Sergio Vicente* presenta unas piezas que se acercan a las de *dovelas*, e intenta dar sensación de monumentalidad con la introducción de un personaje. *María Bofill* exhibe unas formas similares a monumentos públicos, mientras que *Eric Mestre* se inspira más bien en pequeños detalles como escaleras, ventanas o encofrados.



Img. 12. 110  
*Sergio Vicente. Sin título. 2002 2006. Gres.*



Img. 12. 111  
*Eric Mestre. Seis piezas sin título realizadas entre 1992 y 1995. Gres.*



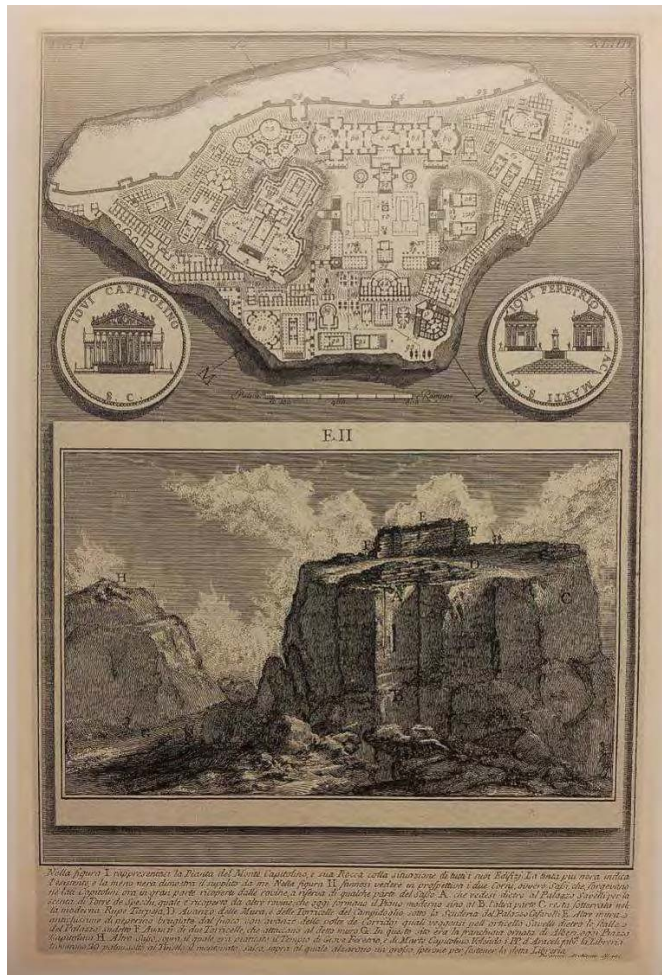
Img. 12. 112  
*María Bofill. Cuatro piezas sin título. 2003. Porcelana.*

## CAPITULO 13

### REFERENCIAS (4, 5 y 6) DE LA DE LA VISIÓN UTOPÍCO- ROMÁNICA AL PROYECTO SOBRE EL TERRENO

(...) las interferencias entre las artes no son extrañas desde la existencia de un aliento creador común a todas ellas, que se plasma lo mismo en arquitectura que en pintura o escultura (existen ejemplos a lo largo de la historia), hasta el reconocimiento de la primacía del diseño, donde la especificad de cada una se diluye”

Carlos Reyero<sup>33</sup>



Img. 13. 1

Piranesi.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> RAMIREZ, Juan Antonio (dir.) Opus cit. Texto de Carlos Reyero. Pág.199

<sup>34</sup> Plano del monte Capitolino. Colección de Antigüedades Romanas, 35 x 25. Fuente: Piranesi. Opus cit.



## REFERENCIAS (4) SOBRE ARQUITECTURAS UTÓPICO–ROMANTICAS

Tras la expulsión de la nave municipal por parte del Ayuntamiento de Archidona<sup>35</sup>, se fue produciendo un replanteamiento de los objetivos del proyecto, ya que la idea de realizar una construcción *real* con módulos, en colaboración con el propio Ayuntamiento se vino abajo. Tras esta desagradable eventualidad, hubo un tiempo de búsqueda de nuevo local; una primera instalación provisional, en el mismo; un curso de fundición en Alicante, en verano; un regreso del mismo que conllevó un periodo otoñal de terminaciones de esculturas, en el patio del nuevo estudio; un proyecto de reforma del local que incluía trabajos de albañilería; etc.

Ya entrado el invierno de 2000-2001, empecé de nuevo los trabajos sobre el caballete, tanto tiempo arrinconado. La primera misión consiste en terminar el dibujo “*Ocurrencias para una arquitectura lúdica*” [7.20] que llevaba muchos meses sobre el tablero de dibujo. La actitud hacia este trabajo ya no era utilizarlo como campo de experimentación de nuevas ideas, que se iban incorporando sobre la marcha. El nuevo propósito era destacar lo que ya había hecho -algunas ideas planteadas eran casi imperceptibles- mediante el color y el entintado de líneas, antes de que yo mismo me olvidara de las mismas y el trabajo quedara finalmente inacabado. Cerrar esta página, en definitiva, es lo que quería, y recuperar el tablero para nuevos trabajos.

A partir de ese momento las tareas en el estudio se centraron en dos líneas de trabajo: por un lado, está una sucesión de dibujos cuya temática será una serie de arquitecturas, asumidas de antemano como imposibles, salvo sobre el papel; y por otro lado, en una serie de modestos proyectos escultóricos en metal, piedra, o madera, (en algunos casos aprovechando retales de dichos materiales encontrados o conseguidos a precio de saldo). En ambos casos, obras terminadas sobre el soporte definitivo, sin más intención de ser realizadas en tamaño más grande o en otros materiales.

### Castillos suspendidos y arquitecturas imposibles

La primera de las líneas de trabajo mencionadas se inicia en los primeros meses de 2001 con los dibujos [7.29] *Personaje de roca*, [7.30] *Arquitectura flotante*, [7.31] *Paisaje onírico*, etc.

Para empezar, no se me ocurre mejor referencia con respecto a estos dibujos que el cuadro de Magritte, “*El castillo de los pirineos*”. [13.2]. Es como si el señor René me estuviera diciendo:

-¿Quién ha dicho que no se pueden levantar castillos en el aire? La imaginación, y el poder del arte te darán la libertad para superar cualquier fantasía o utopía: aquí tienes uno.

Y es que estos dibujos –ahora me refiero a los míos– están realizados, en cierto modo, como si fueran un conjuro contra la imposibilidad de llevar a cabo mi proyecto. Abandonada ya la idea de realizar una verdadera construcción en un *espacio real*, el paisaje sobre el que se asientan las arquitecturas, se convierte en un *espacio*



Img. 13. 2  
Rene .Magritte.  
*Le Chateau des Pyrenees*.  
Foto: Google.

<sup>35</sup> La primera noticia de la expulsión es la carta que se recibe en el estudio el 7 de octubre de 1999, tal como se describe en el capítulo 6.



*fantástico*, más elaborado que en trabajos anteriores (centrados en la construcción) en los que el entorno era meramente testimonial, cuando no un simple fondo plano.

Ya no importa si el motivo representado es coherente con el mundo físico real o no, si en cualquier caso, no saldrán del papel. En tal situación nos podemos permitir el pequeño lujo de un *más difícil todavía*, llegando incluso al extremo de hacer que las cosas casi leviten, como lo hace el castillo del cuadro de Magritte. Y es cierto que cuando hice estos dibujos me acordé de él, aún sin llegar a buscarlo en los libros, ya que no es solo la imagen en sí lo que me inspiraba, sino su significado, desde el mero recuerdo lejano de la misma. Esta violación de las leyes de la física -que, por otra parte, ocurre tantas otras veces en el arte- no es más que una alegoría de la utopía (desde mi punto de vista). Sin ir más lejos, he aquí otra idea muy similar, en el cuadro de Escher titulado precisamente *Castillos en el aire* [13.3].

No es necesario cambiar de autor para encontrar otro claro referente del siguiente dibujo de la serie *Arco con columna blanda* [7.32], versionado después en varias ocasiones como [7.52] *Arcolumna, boceto para un fresco*, o [7.57] *Columna curva*. En “*Columnas dóricas*” [13.4] Escher utiliza como tema dos columnas que se pliegan de una forma no demasiado convencional, algo que ocurre también en mis dibujos.

### Las ruinas como concepto romántico

La imagen de *las ruinas*, desde una visión romántica de las mismas, impregna muchas partes de este proyecto, y esta serie de dibujos en particular. Como hemos advertido, ahora especialmente, *la ruina* se abraza íntimamente al paisaje que la contiene convirtiéndose esta, en parte de aquel.

De toda la temática romántica hay que aclarar que solo se puede considerar como referencia de este trabajo la faceta que tiene que ver con el tratamiento del paisaje: la exaltación de la naturaleza como algo sobrehumano y sublime, la expresión de las emociones humanas a través del paisaje, la atracción hacia el abismo y, en este sentido, la consideración de las ruinas como nexo de unión entre el ser humano que deja su huella y la propia naturaleza, que a través del tiempo la va modificando, haciéndola suya.

Nada aparece en nuestro proyecto, sin embargo, que tenga que ver con otros aspectos de la temática romántica como pueden ser los temas históricos o los grandes acontecimientos violentos del tipo de *La Muerte de Sardanapalo*, o *La libertad guiando al pueblo*, de Delacroix.

En el capítulo 7 ya mencionábamos los paseos por



Img. 13. 3  
Escher  
*Castle in the Air*. 1928,  
xilografía.  
Fuente: Google.



Img. 13. 4  
M. C. Escher. *Columnas Dóricas*. 1945. Grabado en madera a tres tintas: negra, marrón y azul verdoso. Impreso con tres planchas.  
Fuente: Google.

Archidona y como estos incluían la visita a algunas modestas construcciones *en ruinas*. Hemos incluido en aquel capítulo algunas fotos de las mismas por no romper la cronología de los acontecimientos, considerando que aquellas fotos (al fin y al cabo obras mías) estaban realizadas en ese momento concreto. Sin embargo, es cierto que cada vez que hemos mencionado el tema hemos hecho referencia a este capítulo presente con la promesa de tratarlo nuevamente, ya que, aparte de esas ruinas visitadas en sincronía con el proyecto, hay otras que vienen de más atrás, tanto ruinas reales arquitectónicas, como ruinas representadas en dibujos y pinturas.

En primer lugar veremos la obra de Piranesi, en calidad de *pintor de ruinas*, aunque también por otros aspectos. A continuación repararemos en obras de algunos pintores-viajeros-románticos que he podido conocer en algún momento y que, por lo tanto, se pueden considerar como referentes. Finalmente hablaremos, de nuevo, de ruinas reales arquitectónicas, más o menos cercanas o lejanas en el espacio y en el tiempo.

### **Piranesi: proyecciones, perspectivas y ruinas [13.5] a [13.13], [13.1] y [12.1]**

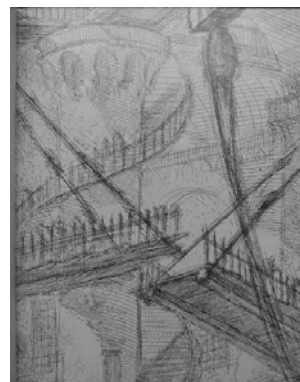
La primera vez que vi grabados de Piranesi (en diapositivas) fue en las clases del profesor Joan Sureda en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, allá por los primeros años de la década de los años 80. Al considerar su obra como uno de los referentes de la mía, específicamente para el presente proyecto, hay que destacar varios aspectos diferentes: por una parte, el uso de determinados recursos gráficos como la *perspectiva cónica* o las *proyecciones ortogonales* propias del *Sistema Diédrico* (tal y como lo denominamos hoy día) y, por otra parte, el tema de las ruinas arquitectónicas. Esto, aparte de otros detalles como el uso de la técnica de dibujo de trama lineal, tan habitual entre grabadores.

Giovanni Battista Piranesi (Venecia 1720, Roma 1778) fue dibujante, grabador, arquitecto y coleccionista de arte y antigüedades. El uso de los mencionados recursos gráficos tiene que ver sin duda con su condición de arquitecto y otras facetas de su formación de las que hace mención Luiggi Ficacci<sup>36</sup>:

Sobre el tema de las ruinas arquitectónicas se puede



Img. 13. 5  
Piranesi.  
"Escaleras", de la colección:  
"Primera parte de la arquitectura y las perspectivas"  
Aguafuerte, 25x37. (detalle)  
Fuente: Piranesi, *opus Cit.*  
Pág. 49.



Img. 13. 6  
Piranesi.:  
"Cárcel VII: Capricho con escalera y puente levadizo",  
De la serie "Cárceles".  
Aguafuerte (prueba de estado)  
55x41 (detalle)  
Fuente: Piranesi, *Opus cit.*  
Pág. 56.

<sup>36</sup> "Piranesi tenía veinte años cuando en (...) 1740 viajó a la ciudad de Roma por primera vez, (...) como arquitecto, escenógrafo y acuafortista. (...) combinaba las habilidades de la técnica con un interés por la teoría y la historia, (...) aprendió no solo dibujo arquitectónico, sino también los conceptos básicos de la cultura neopalatina, los retos de la construcción y los problemas de la ingeniería hidráulica. Así pues, su educación estaba basada en la aplicación práctica de la teoría y las fuentes históricas". PIRANESI: *Acqueforti, Grabados, Águas-fortes*. Ed. Taschen. GmbH Colonia 2001. Textos de Luiggi Ficacci, Instituto Nazionale per la Gráfica. Roma. Pág.11, 13 y 14.

decir que es el tema más abundante representado por Piranesi entre sus casi quinientos grabados al aguafuerte, distribuidos en varias grandes colecciones: “Primera parte de la arquitectura y las perspectivas”, “Imágenes fantásticas de cárceles”, “Las antigüedades de Roma”, “Las antigüedades de Albano y de Castel Gandolfo”, “Diferentes vistas de Pesto”, y “Vistas de Roma”.

Esta predilección por el tema de las ruinas romanas sitúa, en mi opinión, a Piranesi no solo como digno heredero de los artistas del Renacimiento, con la mirada siempre puesta en la Antigüedad Clásica (greco-romana) sino también como precursor de la *visión romántica* hacia el arte del pasado en la que no solo se valora la calidad de las obras *antiguas* por sí mismas, sino por las huellas que el tiempo deja sobre estas, desde las roturas en la fábrica hasta la invasión de los espacios por elementos vegetales.

Pero Piranesi no solo dibujaba las ruinas romanas como motivo pintoresco o como homenaje póstumo a una civilización ya extinta, tal y como harían los pintores románticos años más tarde. En la precisión de sus descripciones gráficas hay algo más: al parecer albergaba en su mente la idea, utópica, de restaurar la arquitectura de la antigua ciudad de Roma.<sup>37</sup>

Cuesta creer, sin embargo, que una mente tan lúcida no fuera consciente de la imposibilidad de llevar a cabo un proyecto tan ambicioso como el de restaurar la arquitectura de su ciudad ideal. En cualquier caso, es su obra dibujada y grabada (en comparación con su escasa obra realizada como arquitecto) la que ha llegado hasta nosotros impecablemente terminada. Tanto es así, que da la sensación de que él mismo era consciente de que lo que realmente perduraría en el tiempo serían solamente sus grabados.<sup>38</sup>

Los grabados de Piranesi van más allá, por lo tanto, de ser simples vistas pintorescas de las ruinas romanas que



Img. 13. 7  
Portada del tomo I de  
“Las antigüedades romanas  
por Giovanni Battista Piranesi,  
arquitecto veneciano,  
en cuatro tomos”. .  
Aguafuerte 46x68.  
Istituto Nazionale per la  
Gráfica. Roma.  
Fuente: Piranesi. Opus cit.  
Pág. 84.



Img. 13. 8  
Piranesi  
“Plano de Roma y fragmentos  
de la Forma Urbis”. De  
la colección: “Antigüedades  
romanas I”  
46x68 cm.  
Istituto Nazionale per la  
Gráfica. Roma.  
Fuente: Piranesi. Opus cit.  
Pág. 88.

<sup>37</sup> “(...) su máximo ideal artístico: [era] restaurar Roma con una arquitectura, es decir, una vida y una sociedad que se encontraba a la altura de su antigua gloria. (...) Opus cit. Pág.7”

“. Su prolífica producción de grabados no fue más que un artificio retórico mediante el que demostró la veracidad de sus ideas intelectuales y artísticas tanto en términos de conocimiento histórico como de su anhelo de construir transformando el presente. Sus teóricos y polémicos tratados, sus actividades como editor coleccionista, restaurador y vendedor de antigüedades (es decir, todo aquello en lo que se centran los historiadores modernos para comprender su grandeza como grabador) no eran más que los recursos y los accesorios que el arquitecto, el Palladio de su época, utilizaba para construir sus grandes obras que nunca llegó a realizar”. Opus cit. Pág. 8

“En realidad, la visión romántica de las antigüedades romanas y de la antigua ciudad de Roma derivaba del filtro visual creado por Piranesi. El concebía la antigüedad como un problema común que afecta a nuestra existencia. (...)” Opus cit. Pág.10.

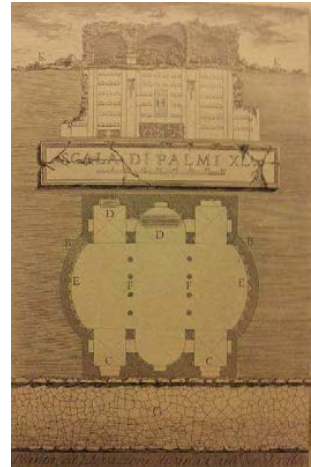
<sup>38</sup> “(...) más importante que la repercusión de las posturas teóricas de Piranesi y más incluso que (...) sus creaciones arquitectónicas originales, fue su poder imaginativo de sugestión lo que alteró de manera permanente en que las personas percibían el mundo antiguo y la ciudad que, en opinión de Piranesi, mejor lo representaba: Roma”. Opus cit. Pág.10.



salpican la campiña. Sus visiones son fruto de estudios rigurosos que no se detienen en la apariencia de las formas sino que profundizan en la esencia de las mismas, utilizando para expresarlas todo tipo de recursos gráficos más propios del científico, del arquitecto o el investigador, que del pintor de paisajes (secciones, vistas del subsuelo, textos explicativos, etc.). Y siendo sus obras fruto tanto del rigor científico como de un intenso apasionamiento por el tema representado, sus *vedute* se pueden considerar no solo como un anticipo de la visión de lo *sublime*, que ofrecerán años más tarde los pintores románticos, sino como un auténtico antecedente del dibujo científico (arqueológico en este caso) tal y como lo concebimos actualmente. Este tipo de dibujos descriptivos tan habituales hoy en día en libros científicos deben ser precisos en cuanto a los datos que aportan, pero también evocadores, de forma que el lector pueda entender o imaginar fácilmente lo que se describe, ya se trate del órgano de un insecto o de la estructura de una edificación. La propia técnica de dibujo de tramas lineales como recurso para la obtención de medias tintas no solo es frecuente en los grabados al aguafuerte (en parte, por imperativo técnico) también es habitual en ilustraciones científicas, ya que así es más fácil la obtención de copias de cierta calidad. Muchos dibujantes utilizan este recurso, incluyéndome yo mismo.

Que Piranesi se desarrolló en un ambiente propicio al estudio riguroso de la antigüedad romana queda patente en algunos datos de su biografía.<sup>39</sup>

Muchos de esos datos que Piranesi recopilaba, en efecto, encontraban su mejor forma de expresión además de en la perspectiva cónica, en otros recursos gráficos que ofrece el dibujo técnico, como hemos dicho (plantas, alzados, perfiles, cortes, secciones, detalles, anotaciones, etc.) sin duda conocidos por su condición de arquitecto. Pero da la sensación al observar estos *planos de arquitecto* que están más dirigidos al público en general que a



Img. 13. 9  
Piranesi. Planta y alzado de una cámara sepulcral. Antigüedades romanas II. Aguafuerte. 39'5x25'5. Istituto Nazionale per la Grafica. Roma.. Fuente: Piranesi. *Opus cit.* Pág.153.



Img. 13. 10  
Piranesi. Vista de una parte

<sup>39</sup> “Piranesi conoció al editor (...) arquitecto y topógrafo Giovanni Battista Nolli, quien había pasado tres años preparando un proyecto cartográfico de una precisión desconocida hasta entonces para la preparación de un nuevo plano de Roma (...).fue testigo de la Forma Urbis –los antiguos fragmentos de un plano de Roma en mármol (...).” *Opus cit.* Pág.15.

“Buscó ruinas realizando excavaciones y dibujando planos, alzados y contextos escénicos, llevó a cabo comprobaciones documentales y se reunió con arqueólogos eruditos y viajeros extranjeros de la Roma papal” *Opus cit.* Pág. 24 y 26.

“(...) la preparación de aquellos volúmenes había significado rastrear todas las reliquias existentes en Roma y sus alrededores, incluidos los menos obvios, en busca de restos ocultos (...) reconstruir la topografía de la antigua Roma y organizar sus descubrimientos fraccionarios (...) significaba ordenar todas las herramientas teóricas y prácticas (...):diseño arquitectónico y escenográfico para comprender la complejidad de los espacios monumentales y plasmarlos en dibujos; diseño pictórico para descubrir el contexto ambiental de las ruinas sin eclipsar su realidad natural y conocimiento literario e histórico para corroborar las ideas del momento con la observación directa (...) y examinar, medir y comprender la ingeniería de las estructuras in situ”. *Opus cit.* Pág. 27 a 29.

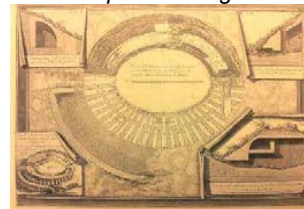
hipotéticos técnicos constructores [13.1], [13.9]. Es fácil advertir, en todo caso, lo clara que resulta su interpretación, incluso para personas poco familiarizadas con la lectura de planos. Son, por así decirlo, tremendamente didácticos ya que facilitan a cualquier persona imaginar, al detalle, la grandeza de la arquitectura romana. En muchos casos, además, las imágenes van acompañadas de textos.<sup>40</sup>

Pero aún hay más: detrás de esta intencionalidad documental, arqueológica, científica y didáctica destaca una clara preocupación estética que convierte sus trabajos en verdaderas obras de arte perfectamente terminadas y dispuestas para el deleite de la contemplación. Dibujo técnico y belleza artística armonizan aquí sin problema. Esto es algo que yo también he intentado reconciliar, no solo en algunos de los dibujos míos que aparecen en este trabajo, o en otros, sino también en algunas de mis clases (en secundaria y después en Bellas Artes) procurando hacer ver a los alumnos la parte más motivadora del recurso, tratando de convencerlos de que hasta una humilde lámina de dibujo técnico puede, y debe, contener elementos estéticos, e incluso puede convertirse en una verdadera *obra de arte* a condición de que exprese una creación personal. Los grados de éxito en este empeño han sido diversos, según los casos.

Con respecto al uso de la perspectiva cónica, que es otra de las constantes en la obra de Piranesi, la utiliza para dar realismo a sus escenas representadas, ya sea en el caso de reconstrucciones mentales de lugares que supuestamente existieron, ya sea en el caso de copias del natural, o en el caso de espacios totalmente inventados. Suele utilizar, además, puntos de vista bajos, para conseguir la sensación de monumentalidad que requieren sus temas habituales. A veces utiliza vistas frontales, tan frecuentes durante el Renacimiento, [12.1] y otras veces vistas *oblicuas* (o de “*dos puntos de fuga*”) como es el caso de sus famosas “*Cárceles*” [13.6].

A lo largo de su vida, Piranesi se fue consolidando como dibujante y grabador, con excepción de algún encargo como arquitecto. En este sentido, y con independencia de que sus temas preferidos le conviertan en un cronista de la antigua arquitectura romana, es en cuanto a

de los cimientos del Teatro de Marcelo. Colección: *Antigüedades romanas IV*. Aguafuerte. 59x39'5. Instituto Nazionale per la Gráfica. Roma. Fuente: *Piranesi. Opus cit. Pág. 209.*



*Img. 13. 11 Piranesi. Planta del anfiteatro erigido por Dominiciano. Colección: Antigüedades de Albano y Castel Gandolfo Aguafuerte. 35 x 52. Instituto Nazionale per la Gráfica. Roma. Fuente: Opus cit. Pág. 239.*



*Img. 13. 12 Piranesi. Vista interior del Templo de la Tosse, de la colección Vedute di Roma” (Vistas de Roma). Aguafuerte. 55 x 62'5. Instituto Nazionale per la Gráfica. Roma. Fuente: Piranesi. Opus cit. Pág. 310.*

<sup>40</sup> “ (...) confió en la palabra escrita y en los aguafuertes en un intento desesperado por conservar al menos el recuerdo de las ruinas.(...) ‘*Antichità Romane*’ es un tratado sobre arqueología unificado y orgánico, en el que los grabados (...) no pueden separarse de los textos –que fueron escritos también por Piranesi pero que revelan también contribuciones intelectuales de muchas personas- Los textos son concisos y exactos (...) [y de] un nivel de dignidad tipográfica sin precedentes excepto, quizás, el que se encuentra en códices renacentistas(...) que el autor probablemente había ojeado en bibliotecas (...)”*Opus cit. Pág. 29 y 30.*



su oficio, un digno representante de las artes plásticas de su tiempo. Y pese a tener un estilo personal inconfundible, también estuvo expuesto, como es natural, a la influencia de otros artistas plásticos anteriores y contemporáneos. Según Ficacci, tras la estancia de Piranesi en Roma, hasta 1743 sus influencias de Canaletto y Tiépolo se hacen evidentes<sup>41</sup>

En su obra, además, junto a sus reconstrucciones de ruinas no faltan obras de creación pura en las que se inventa espacios fantásticos que solo son fruto de su imaginación.<sup>42</sup>

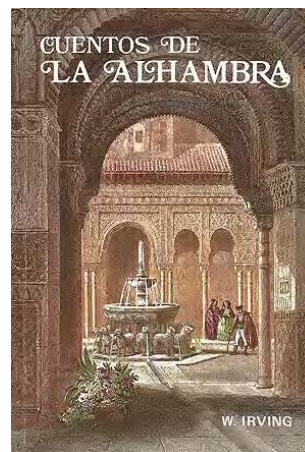
Se sabe, además, que la actividad de grabador constituyó su principal fuente de ingresos a lo largo de su vida e, incluso, tuvo una tienda-taller.<sup>43</sup>

Sé, por experiencia personal, que en las obras destinadas a la venta se suele cuidar más el acabado final, frente a las obras que se pueden considerar como bocetos y que forman parte, más bien, del proceso creativo que del resultado final. Esto es aún más riguroso en el caso del grabado -y de la obra gráfica en general- ya que el autor es consciente de que cualquier error, por pequeño que sea, será reproducido decenas o centenares de veces. Las planchas que se van a editar se suelen revisar con más cuidado que aquellas de las que solo se pretende imprimir algunas *pruebas de autor*. Según Ficacci : “A mediados de 1743 concluyó la estancia de Piranesi en la ciudad de Roma. (...) La víspera de su partida Piranesi envió a imprimir una serie de planchas que ilustraban sus fantasías arquitectónicas (...) ‘Prima parte di Architetture, e Prospettive’. (...) [También] dejó a la venta en el mercado de estampas numerosos aguafuertes pequeños (...)”<sup>44</sup>

¿Por qué esperaría Piranesi precisamente hasta el día anterior a su partida, para entregar las planchas al impresor? Como grabador me atrevería a decir que es probable -aunque no lo puedo asegurar- que estuviera repasando y retocando las planchas hasta el último minuto. Por aquel entonces, además, solo tenía 23 años.



Img. 13. 13  
Piranesi. Ruinas de una galería de estatuas de la Villa Adriana, de la colección Vedute di Roma. Aguafuerte. 45,5 x 58.. Instituto Nazionale per la Gráfica. Roma. Fuente: Piranesi. Opus cit. Pág.321.



Img. 13. 14  
Portada de Cuentos de la Alhambra. Washington Irving. Ed. Miguel Sánchez. Granada 1973.

<sup>41</sup> “(...) a su regreso a Venecia (...) se familiarizó con la extraordinaria libertad pictórica de los ‘Capricci’ grabados al aguafuerte que Giovanni Battista Tiépolo había empezado (...) en 1740.” (...) Piranesi realizó sus propios vedute (...). Estas planchas muestran (...) la influencia de Tiepolo y los recientes descubrimientos de Canaletto.” Opus cit. Pág.18 y19.

<sup>42</sup> “ (...) Piranesi realizó y vendió algunas fantasías extraordinarias sin tema aparente pero que estaban caracterizadas por una multiplicidad de interpretaciones(...). Luigi Rigacci se refiere a ellas con apelativos como (...) capriccio (...) capriccio vedute (...) groteschi. (...) Entre estos están las ‘Carceri’ que se convertirían en el paradigma de la especulación acerca de lo más recondito de la consciencia, eran producto de una variación creativa monumental (...)” Opus cit. Pág. 23 y 24.

<sup>43</sup> “Piranesi abrió una tienda en Roma en la Vía del Corso, principal calle de la ciudad para los turistas (...). Su taller estaba frente a la Academia Francesa, con cuyos miembros había mantenido mucha relación (...) ya que compartía su afición con la Antigüedad.” Opus cit. Pág. 19.

<sup>44</sup> Piranesi. Opus cit. Pág.16.

Pensando ahora en mi proyecto de la *Cámara del Tiempo* hay que destacar, en relación con lo expuesto, que fue durante el periodo que siguió a la ruptura de aquel “*acuerdo de mutua colaboración*” con el Ayuntamiento de Archidona cuando mi afán por terminar por completo los dibujos fue mayor, en comparación con periodos anteriores en los que solo *paría* bocetos y más bocetos sin preocuparme demasiado por el “*arte final*”. En esto influyó, sin duda la suposición de que al final solo serían los dibujos y maquetas lo que quedaría materializado de todas las propuestas de mi proyecto.

Es, precisamente, en esos momentos en los que uno mismo toma conciencia de lo inviable de sus propuestas cuando vuelve su mirada hacia las soluciones aportadas por estos otros autores de *lo imposible*, que han encontrado una solución positiva y valiosa como alternativa a sus propios, y también utópicos, proyectos. Si antes me inspiraba en la obra de Gaudí, de Arcadio Blasco, o de los arquitectos megalíticos de la Prehistoria, ahora son Magritte, Escher o Piranesi, entre otros, como pintores de utopías, los que me sirven de referencia temática, metodológica e, incluso, formal. Esto no quiere decir que yo estuviera por aquel entonces en mi estudio mirando grabados de este o aquel autor justo antes de ponerme a dibujar. Es más, la mayoría de las imágenes anexas (en concreto) eran por aquel entonces desconocidas para mí. Pero el bagaje de imágenes (en general) que tiene uno en la mente se acaba filtrando silenciosamente a través de la obra personal y solo el tiempo permite suponer la posible relación, especialmente cuando se acomete un análisis a posteriori como el presente texto.

Fue tan largo el camino que recorrió Piranesi en dirección hacia la utopía que al final la llegó a tocar, ejerciendo como arquitecto durante un tiempo: “(...) *pudo hacer realidad sus diseños arquitectónicos. Hacia 1763 recibió el encargo (...) para diseñar el ábside y la tribuna de San Juan de Letrán.*”<sup>45</sup>

La experiencia de sus trabajos como arquitecto, sin embargo, no se puede considerar como la culminación de un fin, sino como una nueva oportunidad para seguir profundizando en su pasión vital: el estudio arqueológico de la Roma antigua y la expresión y difusión de sus hallazgos a través de la edición de grabados al aguafuerte, que pudo estampar ya en un taller propio.<sup>46</sup>



Img. 13. 15  
Sala de Abencerrajes de la Alhambra. Ilustración del “*Cuentos de la Alhambra*”. Grabado a partir de un dibujo de David Roberts.



Img. 13. 16  
La Alhambra, según David Roberts (1835)  
Fuente: Google.

<sup>45</sup> Piranesi, *Opus cit.* Pág. 35.

<sup>46</sup> “(...) abrió un taller que contaba con una escuela de ayudantes entre los que se encontraba su hijo Francesco (...) crisol de su editorial (...) vendedor de obras impresas y anticuario (...). Continuó con los *Vedute di Roma* (...) y al mismo tiempo retomó los *Carceri* (...). Desde 1761 hasta su muerte acaecida en 1778 aprovechó su vasta experiencia como arqueólogo para emprender esplendidos tra-

Parece evidente pues, a la vista de los datos biográficos, que Piranesi, que no era el tipo de artista que se quedara en su estudio a la espera de que *le llegara la inspiración*. Viajó en busca de yacimientos arqueológicos<sup>47</sup>, estudió documentos, utilizó su dinero para profundizar en sus investigaciones<sup>48</sup>. Y gravó varios centenares de planchas a lo largo de su vida, muchas de ellas de grandes dimensiones, hasta el punto de padecer secuelas físicas debidas a las inhalaciones de los ácidos.<sup>49</sup>

### David Roberts, pintor, viajero, romántico

Recuerdo que allá por los años 70, en el contexto de la ciudad de Granada, todo el mundo conocía la figura del escritor Washington Irving, autor del famoso libro de los *“Cuentos de la Alhambra”*. Historiador, diplomático y viajero norteamericano, vivió en la misma Alhambra durante algún tiempo, episodio del que incluso queda constancia en una placa conmemorativa. Muchas menos personas, en el mismo contexto, habían oído hablar del pintor *David Roberts*, cuya obra, sin embargo, era bien conocida, ya que precisamente una de las más emblemáticas ediciones de dichos cuentos estaba ilustrada con reproducciones de dibujos suyos (o reproducciones de grabados y litografías realizados a partir sus dibujos). Incluso la propia portada, que estaba a la vista en muchas librerías y puestos de recuerdos, incluía uno de sus dibujos. Yo mismo, por aquellos años, tuve un ejemplar de aquella edición, que aparte de la lectura de los cuentos, me permitió admirar muchas veces las ilustraciones<sup>50</sup>. No reparé, sin embargo, en indagar, hasta años después, cuál era el nombre del autor de aquellas magníficas estampas. Curiosamente ni siquiera en la portada del libro aparece su nombre, pese a su



Img. 13. 17  
*“Granada. Puerta de la Justicia. Alhambra”*. Grabado de 1834 de un dibujo de David Roberts. Publicado en *Publicado en “Andalucía, España, vistas, mapas, Granada y Provincia.”*

---

bajos arqueológicos, muchos de los cuales llevaban años esperando para ser publicados. Dichos trabajos estaban compuestos por texto ilustraciones descriptivas y vedute”. *Opus cit.* Pág. 35.

<sup>47</sup> “(...) se sabe que viajó a Nápoles (...) con el gran escultor Antonio Corradini (...), es muy probable que quisiera conocer las excavaciones de Herculaneum.” *Opus cit.* Pág. 16.

En sus últimos años de vida, los informes de las excavaciones de Pompeya y Herculaneum y el emplazamiento arqueológico de Paestum suscitaron su interés y le llevaron a hacer una visita en persona a dichos lugares. En el año 1777 organizó una expedición a Paestum acompañado por su hijo y por el arquitecto Benedetto Mori. Su intención era reproducir los templos del lugar, (...) Sin embargo falleció el 9 de noviembre de 1778 cuando las planchas ya estaban grabadas y la edición probablemente lista, pero todavía inédita. (...) fue su hijo Francesco quien veló por la integridad de la colección. *“Opus cit.* Pág. 38.

<sup>48</sup> “Para acumular capital financiero que le permitiera dedicar todos sus esfuerzos al estudio de las antigüedades y a la realización sistemática de reproducciones, empezó a explotar las oportunidades comerciales que le brindaba su talento como aguafortista para realizar escenas de vedute.” *Opus cit.* Pág. 21.

<sup>49</sup> “Durante sus últimos años de vida Piranesi se vió afectado por los síntomas de una enfermedad aparentemente causada por la sobreexposición imprudente a los gases emitidos por los ácidos que utilizaba para los aguafuertes. Sin embargo, luchó contra su declive físico oponiendo la fuerza de su inspiración volcánica (...)” *Opus cit.* Pág. 38

<sup>50</sup> IRVING. Washinton. *Cuentos de la Alhambra*. Ed. Miguel Sánchez. Granada 1973. (1ª edición).



reconocimiento internacional [13.14].

*“En 1832, [D. Roberts] estuvo en España siguiendo un itinerario que ningún pintor había hecho antes que él. (...) Su viaje por España fue un triunfo financiero y, más importante todavía, se ganó fama internacional como paisajista y pintor arquitectónico.*

*Llegó a ser un excelente ilustrador y entre otras, realizó unas ilustraciones ‘Obras Moras de Granada’, de Wright, de las que veintiuna eran grabados al acero y diez en madera, todo lo cual tuvo lugar el año 1835.*

*Fue su obra ‘Pintorescos bocetos de España’, aparecida entre 1835 y 1836, la que le puso en contacto con el litógrafo belga Louis Haghe, que más adelante litografió a la perfección los dibujos de Roberts.*

*(...) el 14 de febrero de 1855 fue nombrado miembro honorario de la Real Academia de Ámsterdam (Holanda).<sup>51</sup>*

Aparte de las ilustraciones del libro de Irving recuerdo que por las mismas fechas estuvieron de moda, durante años, unas reproducciones fotográficas de tamaño mural (en blanco y negro o en sepia) que decoraban no pocos portales de casas de Granada, así como algunas salas de espera de médicos, dentistas y otros profesionales. Entre estos murales decorativos, aparte de las típicas fotos panorámicas de la Alhambra o Sierra Nevada, solía haber reproducciones de David Roberts y otros autores a condición, normalmente, de que los temas fueran locales (granadinos en Granada, o de otras ciudades en las mismas) [13.15] a [13.19]. En el portal de mi casa parental, sin ir más lejos, había una reproducción (de más de un metro de larga) de *“Granada of a Moorish Bridge on the Darro”* [13.18]. A menudo, mientras llegaba el ascensor, observaba el grabado que al estar tan ampliado dejaba ver cada detalle, permitiendo analizar tan minucioso trabajo. Estaba hecho, como otros de la misma época, mediante una técnica en la que predominaban los haces de líneas paralelas de distintas intensidades frente al entrecruzamiento de las mismas. Un grafismo que recuerda a las tramas de los grabados a buril, característicos de los grabados destinados a grandes tiradas, incluidos los del papel-moneda, generalmente realizados sobre planchas de acero.

En ocasiones he utilizado yo mismo esta técnica de dejar ver estas líneas en paralelo -usando los cruces de líneas en segundo plano y solo como refuerzo tonal- en algunos grabados al aguafuerte así como en algunos dibujos. [7.29] a [7.31]. Sin embargo, es sobre la temática y el tratamiento del paisaje sobre lo que están más en de-



Img. 13. 18  
*“Granada. of a Moorish Bridge on the Darro”. Grabado en plancha de acero de 1834 de un dibujo de David Roberts. Grabado por Robert T. Wallis. Publicado en “Andalucía, España, vistas, mapas, Granada y Provincia.”*



Img. 13. 19  
*“Tower of the Seven Vaults, Alhambra”. Grabado en plancha de acero de 1834 de un dibujo de David Roberts. Grabado por W. Radclyffe. Procede de la obra, Jennings Landscape Annual, Granada, Thomas Roscoe. Publicado en “Andalucía, España, vistas, mapas, Granada y Provincia.”*



Img. 13. 20  
*Fachada del pronaos del templo de Edfú. Fuente: “Las maravillas de Egipto” (opus cit. p.107).*

<sup>51</sup> Robert, Davis. *“Las maravillas de Egipto”* Traducción y adaptación Miguel Giménez Saurina. Ed. Ultram. Barcelona, 1999 (1ª edición).

da mis dibujos, con los grabados que estamos viendo en estas páginas.

Aparte de estas estampas, años más tarde, ya en los 90, pude ver otras obras de Roberts. En este caso, se trataba de la colección de *“Las maravillas de Egipto”*, publicadas en el libro que lleva ese mismo título y de las que hemos seleccionado una pequeña muestra [13.20] a [13.22]. Parece que Roberts hacía *in situ* los dibujos, que después usaba como bocetos para sus cuadros al óleo o sus grabados y litografías. Así parece describirlo en unas notas escritas en su diario, mientras navegaba por el Nilo, el 9 de diciembre de 1838:

*“Remando la noche entera y todo este día. Pasada la jornada repasando y corrigiendo mis bocetos, de los que tengo más de cien, todos ellos buenos temas para mis cuadros, lo que significa trabajo para más de un mes.”*<sup>52</sup>

Es de suponer, y es sabido, lo penoso que podría resultar un viaje por Egipto en aquella época. Es de admirar, por lo tanto, aparte de sus indiscutibles dotes artísticas (su destreza con el color y el dibujo) su determinación a llevar a cabo su proyecto de ilustrar los más emblemáticos lugares del antiguo Egipto. A su actitud valiente y aventurera hay que añadir su demostrado respeto y admiración hacia las obras de arte de la antigüedad -que aún destruidas se nos presentan como algo sublime- en muchos casos abandonadas a su suerte, cuando no destruidas deliberadamente por la mano del hombre.

*“Al cabo de ciento sesenta años de su viaje a Egipto, justo es reconocer que el trabajo de David Roberts en aquel país, sus dibujos y pinturas (...) forman parte de una tarea ingente, meticulosa y perfecta desde todos los ángulos. (...)”*

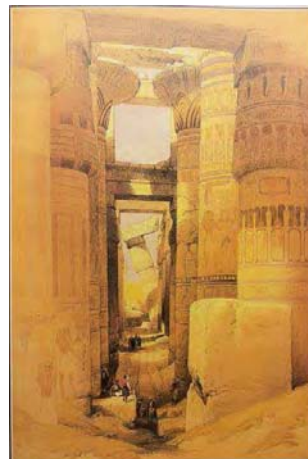
*Durante su viaje por los países árabes había realizado en total doscientos setenta y dos croquis, llevando además tres cuadernos atestados de bocetos junto con un panorama de la ciudad de El Cairo. Cuando desembarcó en Inglaterra, por consiguiente, le esperaba un trabajo casi inabarcable, aunque antes de poner manos a la obra preciso le fue curarse de las fiebres contraídas en aquel periplo, lo que le había impedido visitar Damasco y las ruinas de Palmira, uno de los objetivos más queridos (...).”*<sup>53</sup>

### Otras antiguas estampas pintorescas

Junto a las primeras estampas de David Robert que conocí allá por los años 70 hay que mencionar otras láminas de *lugares pintorescos y grandes monumentos* que circulaban por la España de las últimas décadas del



Img. 13. 21  
David Roberts. El dromos o atrio del templo de Karnak. Fuente: *“Las maravillas de Egipto”* (opus cit. p. 53).



Img. 13. 22  
David Roberts. Vista de la sala central columnada del templo de Karnak. Fuente: *“Las maravillas de Egipto”* (opus cit. p. 51).

<sup>52</sup> David Roberts. Opus cit. pág.8

<sup>53</sup> David Roberts. Opus cit. pág. 9



franquismo ensalzando la belleza de tantos rincones de *nuestra piel de toro*. En la mayoría de los casos el nombre del autor, frecuentemente extranjero, pasaba desapercibido cuando no era, incluso, declaradamente anónimo.

Uno de estos casos es el “anónimo”, con el título rotulado en alemán, de la imagen [13.23] que representa el “Tajo de Ronda”. Un claro ejemplo de la búsqueda deliberada de lugares peculiares, en este caso por su especial orografía y por las características, no menos espectaculares de algunos detalles arquitectónicos. Manifiestamente descriptivo, el dibujo está realizado procurando que se vean todos los detalles significativos aunque para ello haya que manipular (me atrevería a decir) el punto de vista, siendo este, en realidad, múltiple. Es decir, que para ver *simultáneamente* todos los detalles relevantes que se muestran hay que hacer una pequeña *trampa*, consistente en combinar detalles que se verían en realidad desde distintos puntos de vista, más o menos cercanos entre sí. Más que un dibujo *realista* es como un levantamiento en alzado de un mapa topográfico, en el que los accidentes del terreno se han exagerado un poco; pero no con la intención de engañar al espectador, sino para dar a la imagen una mayor *expresividad* con la que comunicar más eficazmente lo verdaderamente *sublime* del lugar. Es, sin duda, una muestra más, entre tantas, de esa *atracción por el abismo* propia de los paisajes románticos. Es posible que, en este caso, se tratase de algún pintor aventurero alemán que vino a España en busca de lo exótico, con la misma actitud que Roberts lo hizo en Egipto después de hacerlo en España. El número de la estampa, “972”, hace pensar, que no se trata de una obra suelta sino de una vasta colección.

He aquí otro ejemplo de los “*Recuerdos y Bellezas de España*” [13.24]. En este caso se trata de una litografía de otro lugar de especial orografía como es el caso de Guadix, con sus montañas *lunares* y sus características cuevas habitables y, todavía, habitadas. Es otra pieza, entre tantas, de alguna extensa serie. Estas grandes colecciones de estampas realizadas en una época en la que la fotografía solo daba sus primeros pasos, debía ser la única forma asequible para la gente, de conocer las peculiaridades del paisaje de lugares lejanos, sin necesidad de desplazarse. Al mismo tiempo, las imágenes del entorno cercano representaban un retrato amable de las maravillas de la propia tierra de cada uno.

El siguiente ejemplo que he seleccionado está sacado de un almanaque de pared de entre los que circulaban por Archidona entre bares, tiendas y talleres [13.25]. Lo conservo, ya despojado del resto de las hojas que llevaba anexas, por lo que no puedo dar la fecha exacta de su



Img. 13. 23  
Die Brücke von Ronda. nº 972. (Vista del Puente de Ronda) Anónimo, xilografía. hacia 1840. Publicado en “Andalucía, España, vistas, mapas, Málaga y Provincia.”



Img. 13. 24  
Guadix, Barrio de Santiago. Litografía hacia 1850, procede de la obra, *Recuerdos y Bellezas de España*, F.J. Parcerisa. Publicado en *Andalucía, España, vistas, mapas, Granada y Provincia.*”



Img. 13. 25  
“Archidona y La Peña de los Enamorados”. Grabado hacia 1600 en plancha de cobre y coloreado a mano, de un dibujo J.Hoefnagel. Publicado en *Andalucía, España, vistas, mapas, Málaga y Provincia*” Procede de la obra, *Civitas Orbis Terrarum*.

publicación (como almanaque) aunque sé que fue en fechas anteriores y cercanas a las de este proyecto. He encontrado, sin embargo, su ficha técnica, que es la que aparece a pié de imagen. Son visibles, además, en la propia lámina, algunas anotaciones grabadas, como: “Las sierras de Antequera”, “Camino para Granada”, “1564”, “Camino para Málaga” “Archidona”, etc.

Siendo este grabado mucho más antiguo que los anteriores, no varía demasiado en cuanto a su estilo, también muy descriptivo y poniendo el acento en las peculiaridades del terreno (Es sabido que algunos pintores del siglo XIX que simpatizaban con el romanticismo bebieron también de algunas fuentes del Barroco).

En el caso de esta estampa, aparte de las características comunes a las demás, que acabamos de ver, en cuanto a temática y estilo, se da la circunstancia de que representa precisamente uno de los lugares sobre los que discurrían mis *paseos arqueológicos*, descritos en el capítulo 7; y además, de forma sincrónica con los mismos. No olvidemos que la “Peña de los Enamorados”, aparte de ser una de las zonas por mí visitadas se veía, incluso, desde mi propio balcón. Se trata, pues, de una especie de *mapa del tesoro*, que cayó en mis manos en el instante preciso, y en el que casi se podrían señalar los lugares de mayor interés (desde mi punto de vista). En este sentido, observando ahora la imagen central, podemos decir que está tomada aproximadamente desde el cerro denominado “Las Lagunillas,” en el que se situaba “La Era Hueca”. A la derecha, tras la última loma de la Sierra de Archidona, estaría la zona del “Tejar de Toribica”, que también hemos mencionado.

#### **Gericault, Caspar David, Doré y otros**

Toca ahora el turno a una serie de pintores entre cuya temática está, de alguna forma, el paisaje romántico, bien como especialidad, o bien como tema ocasional entre otros. El conocimiento de estos pintores se ha debido, en algunos casos, a que son figuras de primer orden; en otros casos por haber tocado temas locales, habiéndose divulgado su obra en el entorno próximo (al igual que las estampas antes mencionadas) y en otros casos por simple casualidad, al haber visto su obra en algún museo o libro.

François Antoine Bossuet, sería uno de esos casos en que es conocido en Granada por los temas relacionados con la ciudad. Un ejemplo es la “Puerta de la Justicia” [13.26]. Un motivo que yo mismo he realizado en alguna ocasión en mis primeros tiempos de pintor. El tema está tratado al estilo romántico, aprovechando la hora del crepúsculo, y a contraluz, para dar a la escena una iluminación que contribuya a la creación de ese ambiente



Img. 13. 26  
François Antoine Bossuet.  
Puerta de la Justicia. Gra-  
nada. Fuente: Google.



Img. 13. 27  
Géricault, “Paisaje con  
acueducto”, pintado entre  
1817 y 1820.  
Museo Metropolitano de  
Nueva York. Fuente: Goo-  
gle.



Img. 13. 28  
Gaspar David Friedrich  
(1774-1840). El caminante  
sobre el mar de nubes  
(1817-1818).  
Museo Kunsthalle de Ham-  
burgo.  
Fuente: Summa Pictórica.  
Historia Universal de la Pin-

bucólico y misterioso.

Gericault sería el caso de un pintor de primera línea que, entre otros temas, también practica el paisaje. En esta obra, [13.27] *“Paisaje con acueducto”* conservada en el Museo Metropolitano de Nueva York, que tuvo la suerte de visitar hace años, nos da un auténtico recetario de la iconografía romántica referida al paisaje. No falta un detalle: en primer lugar *las ruinas*, que en permanente pugna con la naturaleza y con el implacable paso del tiempo aparecen invadidas por ramas y plantas trepadoras; más atrás una naturaleza inmensa que se extiende hasta el infinito y en la que solo unas diminutas figuras humanas nos permiten ser conscientes de la enorme escala; más ruinas, a lo lejos, se funden con el paisaje; y todo eso resaltado mediante un fuerte contraste de color y claroscuro. El efecto de contraluz, además, destaca algunos detalles que de otra forma pasarían desapercibidos, como los ojos del puente. También destaca el vano de la ventana del primer plano por donde se ve el cielo, para que quede bien claro que aquello que fue morada humana en algún momento, ahora ya está deshabitado.

*“El caminante sobre el mar de nubes”*, de Caspar David Friedrich, [13.28] ilustra mejor que ninguna otra obra la *atracción por el abismo*, tan genuinamente romántica, ya que nos muestra al propio ser humano, absorto ante la inmensidad de la naturaleza, inmóvil ante el precipicio. Una vez más el fuerte contraste de claroscuro, a contraluz, hace su trabajo, recortando la figura oscura sobre el fondo claro.

Caspar David era muy aficionado a pintar ruinas y así lo ponen de manifiesto varias de sus obras como *“Cloister Cemetery in the Snow”*, *las “Ruinas del Monasterio de Eldena”*, *“Soñador (Ruinas de un monasterio en el Oybin)”* etc. De estas, solo podemos poner algunos ejemplos [13.29] a [13.31]. En esta última obra encontramos de nuevo el personaje *soñador* absorto ante la belleza sublime de cuanto le rodea desde las formas geométricas de la arquitectura hasta los degradados cromáticos del cielo, que una vez más resalta las formas mediante el contraluz.

Otro pintor a destacar es Goussave Doré, ya que aunque casi siempre trabaja con figuras humanas como protagonistas de sus complicadas escenas, también tiene una forma de tratar el paisaje muy del gusto romántico exaltando siempre las formas y espacios. Un ejemplo de los pocos en los que el paisaje es el único protagonista de la escena -por eso lo he seleccionado entre muchos- es este trabajo titulado *“La creación de la luz. Génesis 1.1-5”* [11.32], una de sus ilustraciones para *“La Biblia”*. Una vez más el contraste y el contraluz se encargan de crear el ambiente buscado, inquietante y misterioso. En este caso,

tura. Tomo IX, pág. 128. Ed. Planeta. España 2002.



Img. 13. 29  
Caspar David Friedrich,  
*Cloister Cemetery in the  
Snow*, 1817-19. Fuente:  
Google.



Img. 13. 30  
Gaspar David Friedrich  
(1774-1840). *Ruinas del  
monasterio de Eldena*,  
1825, óleo sobre tela. Alte  
Nationalgalerie (Berlín)  
Fuente: Google.



Img. 13. 31  
Caspar David Friedrich. *Soñador (Ruinas de un monasterio en el Oybin)* (1835),  
Fuente: Google.



la fuente de mi conocimiento de las obras de Doré viene de mi amigo y compañero de estudio durante años, Luís Córdoba, poseedor de varias de las principales obras ilustradas por Doré, en ediciones especiales de gran formato ("La Biblia", "La Divina Comedia", "El Quijote", etc.).

Aparte de estas figuras universales del arte de la pintura y de aquellos otros autores menos conocidos, pero cuya obra sí que ha tenido gran difusión gracias a las técnicas como el grabado, la litografía, o la xilografía -de ambos grupos solo hemos visto una pequeña muestra- hay otros pintores menos conocidos, pero en gran número, que utilizan igualmente los elementos iconográficos del paisaje romántico como las ruinas, los accidentes naturales espectaculares, los pequeños personajes en la escena, etc. Y asimismo algunos trucos como la iluminación especial que se puede dar en momentos estelares del día (aurora, ocaso, días nublados) o incluso de la noche, como en la escena de Caspar Johan Nepomuk [13.33]. De estos autores poco conocidos, se pueden encontrar obras sueltas o pequeñas colecciones en exposiciones colectivas, museos, catálogos, internet, etc. Y es precisamente de estos eventos de donde yo he sacado, a veces, ideas (indistintamente de cada uno de estos tres grupos mencionados) que después han aparecido en alguna de mis obras, a veces después de años, y sin ser yo consciente de ello en el momento.

Mentiría pues, si elaborara yo ahora una larga lista de autores europeos y pretendiera dar a entender mi conocimiento específico de cada uno de ellos, y hasta qué punto tiene que ver su obra, individualmente, con la mía. Pero tampoco sería justo no hacer, al menos, una referencia genérica a estas ocasionales experiencias visuales con este grupo de pintores poco conocidos, pero seguidores de este espíritu romántico hacia el paisaje que hemos descrito a grandes rasgos. Con esta alusión *genérica* a los mismos, junto a los ejemplos antes mencionados creo que queda reconocida mi deuda para con los pintores románticos europeos en general (y con algunos en particular) con relación a determinados aspectos de mi obra, que es de lo que se trata.

### Algunos paisajistas americanos del s.XIX

Desde nuestro viejo continente siempre hemos tenido una mirada atenta hacia nuestros antecesores europeos (Edad Media, Renacimiento, Barroco, etc.) las antiguas culturas mediterráneas (Grecia, Roma, Islam, etc.) y apurando la mirada un poco más hacia nuestros más alejados horizontes culturales, hemos llegado hasta Egipto, Mesopotamia y poco más. A partir de ahí, nuestro conocimiento del arte del lejano oriente, del África subsahariana, de



Img. 13. 32  
Goustave Doreé (1832-1883). La creación de la luz Génesis 1.1-5.



Img. 13. 33  
Caspar Johann Nepomuk Scheuren (1810 - 1887) Ruinas de la catedral de Al-tenberg desde el suroeste a la luz de la luna, 1878.



Img. 13. 34  
Cole Thomas (1801-1848) Expulsión. Moon and Fire-ligh 1828. Museo Thyssen Bordemisza. Pintor estadounidense de origen británico.



Img. 13. 35  
Frederic Edwin Church Aegean Sea. The Metropolitan Museum of Art, New York. El Luminismo americano

Oceanía, o de las culturas americanas (salvo en el caso de los especialistas) ha sido bastante limitado. No debe entenderse esto como un juicio de valor: simplemente es la constatación de un hecho. Basta con comparar, en cualquier libro al uso, de Historia del Arte -adaptado a nuestros planes de estudios medios o, incluso, universitarios- la extensión de unos y otros temas. En el caso de las culturas americanas se produce un cambio de actitud, en este sentido, cuando tras el atento estudio de las vanguardias europeas, nuestra mirada se posa de nuevo en el arte de los Estados Unidos, con las últimas tendencias del *Arte Contemporáneo*. Aunque no podría afirmar categóricamente que esto sea siempre así, en términos generales, sí que puedo afirmar que ese ha sido mi caso y el de muchos artistas de mi generación. Así que cuando estuve en el año 93 en Canadá y Estados Unidos, me encontré, aparte de lo que ya conocía, con una serie de pintores, escuelas y movimientos, de los que no había oído hablar nunca, o muy poco. Entre estos hay dos grupos destacados en el contexto que estamos estudiando.

Por una parte están los del denominado “*Grupo de los siete*”, con *Tom Thomson* a la cabeza, de los que pude ver bastantes obras en directo. Son un grupo de pintores canadienses en la misma línea que algunos pintores impresionistas europeos, pero que pintan los paisajes propios de Canadá. Si no se incluyen imágenes de obras suyas, es porque no tienen demasiada relación con este proyecto en concreto, baste, por tanto, con su mención.

Por otra parte están algunos pintores estadounidenses del s.XIX., entre los que destacan algunos, fieles al espíritu romántico de la época. Abundan, sobre todo, los paisajes grandiosos y salvajes, apenas tocados por la mano del hombre (los grandes cañones, cumbres nevadas, bosques, cataratas, etc.). Pero también hay algunos pintores-viajeros que incluyen algunas ruinas entre sus temas.

Hay que citar, en primer lugar, a *Cole Thomas*, que tiene una obra en el Museo Thyssen Bordemiszsa [13.34]. Su enfoque del paisaje, en la línea del modelo romántico europeo, llegó a atraer a muchos seguidores, formándose la que se conoce como *Escuela del Río Hudson*.

Uno de los más interesantes representantes de esta escuela, desde mi punto de vista, es *Frederic Edwin Church* (1826-1900) que fue alumno de *Thomas Cole*. Fiel al espíritu de pintor-viajero-romántico, viajó por muchos países, especialmente por Sudamérica, Palestina y Europa, pintando muchos paisajes, buscando en ellos siempre lo sublime.

Sus focos de interés se orientan hacia tres elementos, dentro del paisaje: los lugares con formaciones geológicas peculiares, las ruinas antiguas y los efectos espectacular-

Fuente: Wikipedia.



Img. 13. 36  
Frederic Edwin Church  
*The Natural Bridge, Virginia*  
1852. University of Virginia  
Art Museum.  
Fuente: Wikipedia.



Img. 13. 37

Frederic Edwin Church  
*Moonrise* 1889. Santa Barbara  
Museum of Art California  
Fuente: Wikipedia.



Img. 13. 38  
Frederic Edwin Church  
1826-1900  
*Cross in the Wilderness*  
1857  
Museo Thyssen Bordemiszsa  
Fuente: Wikipedia



res de luz<sup>54</sup>. Normalmente se dan varios de estos elementos simultáneamente, como se puede ver en los ejemplos seleccionados de entre muchos otros. “*El Puente Natural de Virginia*” [13.36], *The “Moonrise”* [13.37] *Cross in de Wilderness* [13.38 ], o “*El mar Egeo*” [13.35]. Otras obras conocidas son “*Las Cataratas del Niágara*” (1857) y “*Las montañas Catskill*” (1852) o “*El Corazón de los Andes*” (1859).

Mi conocimiento de la obra de Church (aunque tiene algunas obras en el Museo Metropolitano de Nueva York, así como en el Museo Thyssen Bordemiszta de Madrid, museos que ya he visitado) proviene de la consulta de reproducciones, fundamentalmente, ya que su obra está muy dispersa.

Otro pintor interesante y que responde a todas las estrategias propias del paisaje romántico es Thomas Moran (1837-1926). Aficionado también a los espacios espectaculares e inmensos como los de las Montañas Rocosas, recurre a veces a la introducción en la escena de pequeños personajes para que nos den la idea de la escala [13.39] a [13.41]. Tampoco faltan entre su repertorio construcciones en ruinas, que destacan sobre escenarios con fenómenos atmosféricos y lumínicos peculiares, marcados por los fuertes contrastes, tanto de claroscuro, como cromáticos. A menudo, además, estas vistas están tomadas en sus viajes por países lejanos.

### Mi amigo Luís Córdoba y sus ruinas griegas

Tratándose de pintores de ruinas, y por cercanía, no puedo dejar de mencionar a mi amigo y compañero de estudio durante años, Luís Córdoba Granados. Empezamos a compartir estudio hacia el año 1995 o 96 y lo seguimos haciendo en varios locales diferentes hasta 2003, aproximadamente, año en el que yo fui destinado a Granada.

Luís es un apasionado de la antigua Grecia, de la que saca material para pintar detalles arquitectónicos, especialmente del Partenón y otras construcciones de la Acrópolis de Atenas. Tiene algo en común con algunos de los pintores que acabamos de ver, pero con dos diferencias. En primer lugar sus ruinas están en primer plano o, incluso, en *primerísimo* plano de detalle, siendo estas el único centro de atención, y no formando parte de un paisaje más amplio. Las formas están descritas con todo detalle, tras un trabajo lento y minucioso. En segundo lugar no hay personajes vivos que deambulen entre los rincones de la composición, que nos den una idea de la escala. Sin embargo, estudia en las figuras esculpidas (caballos, jinetes, mujeres, etc.) hasta el más mínimo detalle, incluyen-



Img. 13. 39  
Thomas Moran (1837-1926)  
*Rocky Mountains, Colorado*  
Foto: Google.



Img. 13. 40  
Thomas Moran's painting of  
the Mosquito Trail, Rocky  
Mountains, Colorado 1874  
Foto: Google.



Img. 13. 41  
Thomas Moran, *Rome, from  
the Campagna, 1867. Sun-  
set, (63.5 × 114.6 cm)* Tim-  
ken Museum of Art  
Foto: Google.

<sup>54</sup> También tiene relación con un movimiento denominado el “*luminismo americano*”.

do la expresión del rostro [13.42] y [13.43].

He convivido durante años, pues, con cuadros de columnas, cariátides, frontones con escenas de caballos y jinetes, capiteles, dinteles, etc. Todos ellos de la Grecia Clásica. Además, aparte de sus cuadros, siempre había en el estudio algún catálogo o libro abierto por determinada página, a veces durante meses, en la que podía verse una foto del Partenón o de cualquier otra obra. De hecho, el dibujo (mío) de la “*Columna Blanda*”, como ya comentamos en el capítulo 7, está inspirado directamente en uno de estos catálogos de Grecia, doblando supuestamente los fustes y el arquivitrabe de uno de los templos.

### **Recuerdos arqueológicos de ruinas de verdad.**

Aparte de las visiones de estas ruinas representadas por pintores, o vistas en fotos de libros y catálogos, yo también cuento con algunos recuerdos de ruinas verdaderas vistas en directo al cabo de la vida.

Cronológicamente, tras las ruinas de la Alhambra de la infancia, en las que no vamos a insistir más, habría que referirse a las que pude conocer en el año 1977 en Italia, en un viaje que ya hemos comentado con referencia a Barcelona y Aviñón.

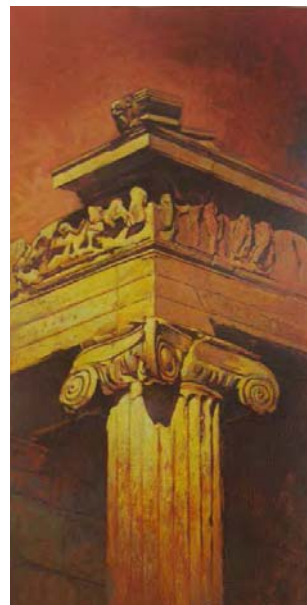
Roma supuso mi primer gran encuentro con las colosales ruinas de la antigüedad clásica. Recuerdo que aparte de los principales edificios conocidos de la civilización romana, como El Coliseo, o El Panteón, gigantescos elementos arquitectónicos aparecían en cualquier rincón de la ciudad, en cualquier solar simplemente vallado con alambradas: columnas, basas, capiteles, fragmentos de grandes esculturas, enormes sillares, etc. Estos elementos sueltos, diseminados por la metrópoli, me indicaban que aquello no eran solo unos cuantos monumentos emblemáticos erigidos en lugares escogidos en el espacio que ahora ocupa la nueva Roma, sino que hubo una ciudad entera, que todavía estaba enterrada en gran parte y de la que tan solo asomaban algunos de sus monumentos más longevos, como si cada uno fuera la punta de un iceberg, en un gran océano.

Ha habido muchas otras ruinas después de aquellas, que he ido conociendo a lo largo de mi vida, y que han ido abonando mi afición por los restos arqueológicos; pero esta fue la primera que dejó en mí una huella intensa. Esto se debió, sin duda, a la combinación de dos factores: las dimensiones excepcionales de los restos arqueológicos de Roma, por una parte; y por otra, mi juventud en aquel momento y, por tanto, mi predisposición hacia el asombro ante lo nuevo [13.44].

Pompeya, punto más alejado del trayecto realizado a lo largo de aquel viaje juvenil, también fue un gran impac-



*Img. 13. 42*  
*Luís Córdoba. El Erecteion. Pórtico del Olivo. 80x60cm.*  
*Foto: A. Salas.*



*Img. 13. 43*  
*Luís Córdoba. Templo de Atenea Niké. Columna.*  
*Foto: A. Salas.*

to. Mucho más abarcable que Roma, Pompeya te permitía imaginarte la vida cotidiana en una pequeña ciudad. Se podía entrar en las casas particulares, algunas pequeñas y modestas, otras más grandes y decoradas con mosaicos, y la mayoría con un patio –con su *impluvium* correspondiente- que me resultaba casi tan familiar como el de mi propia casa, o la de algunos amigos y familiares [13.45].

También habría que mencionar un viaje a Grecia (en 1986) en el que pude visitar los grandes centros culturales de la antigua civilización. De Micenas y Tirinto ya hemos comentado la importancia del falso arco y la falsa bóveda y por lo que respecta a Atenas, aparte de lo que ya se sabe sobre las características de La Acrópolis, hay que destacar el *museo arqueológico* y el de *cerámica*.

Mención especial merece Santorini, otro lugar emblemático en lo que respecta a mi repertorio *iconográfico-vivencial* personal. Se encuentra en pleno mar Egeo, a medio camino entre Atenas y Creta. Esta isla tiene forma de herradura, debido a que el centro de la misma desapareció en una enorme explosión volcánica, que algunas teorías relacionaban con la desaparición de la Atlántida.

Tuve allí la experiencia inolvidable de dormir (en un saco) en un antiguo palacio veneciano en ruinas, que había sido engullido en algún momento por la lava volcánica. Los muros eran de piedra, ya no tenía techo, y en las ventanas no quedaba ni rastro de madera. Algunas se abrían directamente al mar; así que al amanecer apareció, desde una altura de vértigo, la gran laguna, con su islote negro y desértico en el centro, último vestigio del cono volcánico central. Por otras ventanas se podían distinguir claramente las lechadas de lava que habían entrado en la casa. No conservo fotos, pero era algo parecido a lo que se puede ver en la imagen de la Casa-Fundación de Cesar Manrique, en la imagen del próximo capítulo [14.52].

A parte de anécdotas viajeras (aunque a menudo son las anécdotas de los viajes lo que mejor se recuerda con los años) se encuentran en esta isla las ruinas de la antigua ciudad de *Thera*, que tuvo un final parecido al de Pompeya. En aquella época los trabajos de excavación estaban en una fase incipiente, con partes ya visibles pero con mucho aún por desenterrar.

### **Recuerdos fugaces de ruinas distantes**

Ya que sería imposible enumerar todas las ruinas que se han interpuesto en mi camino, en directo, a lo largo de mi vida, por resumir, podemos decir que hay varios grupos:

Por una parte, estarían aquellas que son importantes



Img. 13. 44  
Ruinas romanas.  
Foto: Google.



Img. 13. 45  
Pompeya. Foto: Google.



Img. 13. 46  
Ruinas romanas de Volúbilis, Marruecos  
Foto: A. Salas.

desde el punto de vista histórico, que han tenido cierta transcendencia (por el momento en que las visité, o por otras circunstancias) y que, sobre todo, han aportado referencias concretas al proyecto, desde el punto de vista formal o conceptual. Estas son las que ya hemos mencionado en otros capítulos -precisamente por su relevancia en el proyecto- así como en los párrafos anteriores.

Por otro lado estarían las que, siendo importantes históricamente, solo han servido para alimentar y mantener vivo en mí el interés sobre los sitios arqueológicos en general. Entre estas sería muy difícil y rebuscado, salvo alguna excepción, establecer cuáles y en qué aspectos concretos del proyecto han podido influir, y en qué medida. Por lo tanto haremos la estricta mención de algunas de ellas, de entre las más destacadas que recuerdo, sin más detenimiento que el que pueda acompañar a alguna que otra imagen. Entre las ruinas romanas cabe destacar: Volúbilis (Marruecos) [13.46], Mérida, Itálica (Sevilla), Sexi (Almuñécar, Granada), Bolonia (Cádiz), Segovia, etc.; entre las musulmanas: Medina Azahara (Córdoba) Alcazabas de Málaga y de Almería, Castillo de Alcalá la Real, etc. A estas habría que añadir las que hay en muchas ciudades, regiones o enclaves con restos de varias culturas diferentes, mezclados o superpuestos. Sitios tan dispares como Estambul, Bali, Bretaña, Galicia, Cataluña y un largo etcétera compuesto por decenas de nombres que ni siquiera recuerdo, pero que ponen en mi mente centenares de fugaces imágenes. Destaca también una serie de visitas realizadas a algunos castillos del Valle del Loira, de los que hice algunas decenas de fotomontajes como el que se incluye, como ejemplo, del castillo de Chinón [13.48].

Finalmente, estarían aquellas otras ruinas que por su cercanía, en el espacio o en el tiempo, han tenido una especial transcendencia, tanto si son importantes desde el punto de vista histórico, como es el caso de Bovastro [13.47] o la Cueva de Menga (ambas en la provincia de Málaga, no muy lejos de Archidona) como si se trata de ruinas modestas, pero vistas muy frecuentemente, como es el caso de las del “Campo de Prácticas” del Instituto Luís Barahona, justo frente de mi último estudio, que veía casi a diario [7.27]. Junto a este caso, estarían las que ya hemos mencionado también en capítulos anteriores (*Tejar de Toribica, Hera Hueca, Entorno de la Peña, etc.*) que visité en los paseos descritos asimismo en páginas anteriores. A este último grupo habría que añadir algunas del entorno de Granada, que han sido también ocasionales destinos para salir a tomar apuntes del natural, como es el caso de la antigua mina de oro de Cenes o el entorno de la antigua azucarera de Granada [13.49] con su inconfun-



Img. 13. 47  
Ruinas de Bovastro. Ardales, Málaga. Es el complejo rupestre del s. IX más importante de Málaga. A pocos metros de lo que fue la fortaleza, se encuentran los restos de una iglesia rupestre mozárabe,  
Fuente: Google.



Img. 13. 48  
1992 07 Chinón Chateau  
Fotomontaje retocado con acrílico. A Salas.



dible chimenea, parecida a la del entorno de la Peña de los Enamorados. Finalmente, hay que hacer mención genérica de tantas otras que he visto diseminadas por la geografía española, a veces detenidamente, y en otros casos muy de pasada, como aquel humilde cortijo que vi fugazmente desde la ventanilla de un tren en movimiento y que quedó plasmado en el dibujo *Ruinas desde el tren* [7.51].

### **Recuerdos de ruinas y paseos por Archidona.**

Ya comentamos, en el capítulo 4, la importancia de los paseos por los alrededores de Archidona, con relación al proyecto en el que estaba trabajando; y cómo los hallazgos de pequeñas ruinas, singulares construcciones o determinados elementos naturales, eran un continuo estímulo para la creatividad en el momento en el que la realización de bocetos o el modelado de piezas era diario.

En aquel momento se planteó el dilema de si incluir aquellas fotos y sus comentarios, en el mencionado capítulo, siguiendo el criterio de la cronología o, por el contrario, incluirlas en esta sección dedicada a las referencias. En tal caso habría sido entre estas líneas, pero como optamos por la primera opción, nos limitaremos ahora a recordarlas, con la invitación al lector de repasar las páginas correspondientes del capítulo 4.



*Img. 13. 49*  
*Antigua industria azucarera*  
*en las afueras de Granada.*  
*Foto: A. Salas.*

## **REFERENCIAS (5) SOBRE ARQUITECTURAS ESCULPIDAS: MADERAS, PIEDRAS Y METALES**

Como ya dijimos, en el invierno de 2000-2001 se siguieron dos líneas de trabajo: por una parte haciendo los dibujos de arquitecturas y paisajes fantásticos a los que nos acabamos de referir, y por otra, realizando una serie de pequeñas esculturas, de diversos materiales, precedidas de una serie de bocetos. Entre estas están las tablas de madera coloreada tituladas *Tripticomuro* y *Plancheoducto*, [7.46] a [7.59]. A continuación vinieron las *Peanatorres*, [7.53] a [7.59] -una serie de dibujos que representaban posibles peanas de piedra para la pieza de *El Castillete*, pero que al final acaban independizándose del mismo, dando lugar a la pieza titulada *Torreferro-petrea* [7.61]. Finalmente, hay un relieve hecho al ácido sobre una plancha de mármol llamada *Plantapetrea* [7.72].

### **Jesús Martínez Labrador**

Hay que decir que todo lo que tiene que ver con la tercera dimensión, en este proyecto, tiene alguna deuda, grande o pequeña, según el caso, con mi vecino, amigo y primer director de tesis (por orden cronológico) Don Jesús Martínez Labrador [13.50].

Las dosis de ese *veneno adictivo* que es la escultura se pueden situar entre varias ubicaciones. En primer lugar, en sus diversos talleres (de los que he conocido varios) siempre atestados de obras suyas, acabadas o en proceso, así como de múltiples objetos relacionados con el oficio (moldes, bloques de piedra, herramien-



tas, máquinas, accesorios, sacos de productos, latas, bidones, alambres, elementos naturales encontrados, objetos varios, etc.).

En segundo lugar, en su casa, en la que también se podían encontrar obras suyas de los más variados materiales como bronce, madera, piedra, terracota, cuadros, dibujos, etc. Tenía además, entre sus libros y discos, pequeños bocetos y piezas experimentales realizadas en materiales distintos como pasta de serrín, alambre doblado o poliestireno expandido. Este último revestido con varias capas de papel de seda encolado y pintado, imitando las vetas de la piedra con gran acierto. Técnica, la de imitar la piedra, que según él me contó, aprendió de su padre viéndolo trabajar con estucos.

En tercer lugar, en el curso de verano de escultura de Alicante, adonde se trasladaba con su furgoneta cargada con todo lo necesario para la talla en piedra. Además, estaban sus inseparables colaboradores y amigos, *los canteros*, siempre con la fragua preparada, capaces de convertir a tenaza y martillo un muelle de la amortiguación de un camión en una colección de punteros, gradinas y cinceles, perfectamente afilados y templados. Haber tenido la ocasión de contemplar espectáculos como este -que solo es un botón de muestra de lo que se podía ver en cada uno de los cinco talleres<sup>55</sup>- es algo que también le debo a Jesús, y por lo que le estoy, entre otras cosas, muy agradecido.

### Referencias de las nuevas *nobles maquetas*

A pesar de que Jesús está especialmente volcado hacia la figura humana, y yo me inclino más bien hacia la geometría, el paisaje y las formas arquitectónicas -al menos, en lo que concierne a este proyecto- hay que considerarlo también un referente desde el punto de vista formal, ya que excepcionalmente tenía algunas piezas con más aspecto de arquitecturas que de esculturas. Este es el caso de la maqueta que aparece en la foto [13.50].

Por lo demás, dado que las mencionadas piezas más representan formas arquitectónicas, aunque sea en pequeño tamaño, las referencias formales de las mismas las encontramos también en arquitecturas. En este sentido, podemos decir que la obra *Torreferropetrea* [7.61], que representa una torre de formas cúbicas, tiene claros antecedentes en muchas otras torres cúbicas que he visto. Podemos empezar de nuevo con las de la Alhambra (una vez más) [13.51] y [13.52] seguir con la Giralda, la Kutubia y, tras un largo etcétera, acabar con los rascacielos cúbicos de tantas ciudades, poniendo el acento en al-



Img. 13. 50  
Don Jesús Martínez Labrador en su casa ante una de sus maquetas que imitan la piedra. Archidona. Foto: A. Salas. 2012 12.



Img. 13. 51  
Torre de la Vela. Alhambra de Granada. Foto: Google.

<sup>55</sup> Recordemos que los cinco talleres eran los siguientes: talla en piedra, talla en madera, bronce, cerámica y técnicas experimentales

gunos que por su tamaño impresionan más que otros. Es el caso de los que suele haber en ciudades como Nueva York, de los que hice algunos fotomontajes como el que se adjunta [13.53], que tantas veces hemos visto todos, aunque sea en la televisión.

Con respecto a *Plantapetrea* [7.72], aparte de que está trabajada con una técnica de grabado al ácido que me enseñó Jesús, formalmente, puesto que se trata de un dibujo en planta sobre un posible patio, hay que buscar los antecedentes en los mismos sitios que ya hemos comentado en páginas anteriores con respecto a los dibujos de otros patios (formas geométricas, fractales, mandalas, etc.)

### Materiales y objetos reciclados

Buscando en mi memoria referentes sobre las piezas hechas con maderas reutilizadas como *Tripticomuro* o *Plancheoducto* [7.46] a [7.59], recuerdo que ya en mis tiempos de estudiante algunos compañeros y yo mismo utilizábamos tablas recuperadas para pintar sobre ellas. Sin embargo, tras cubrir la superficie con pintura, el origen del soporte quedaba oculto. En otras ocasiones, sin embargo, el objeto recuperado y manipulado sigue delatando su origen con el expreso consentimiento del autor.

En el caso de estas piezas, no solo no se oculta la textura de la madera tras el dibujo (al fin y al cabo la madera *maciza* es un material bastante noble) sino que tampoco se pretende ocultar, en absoluto, su origen. Al contrario, en el caso de *Plancheoducto*, por ejemplo, es el propio título de la obra el que da la pista, por si alguien no se ha dado cuenta de que aquello fue en algún momento una mesa de planchar.

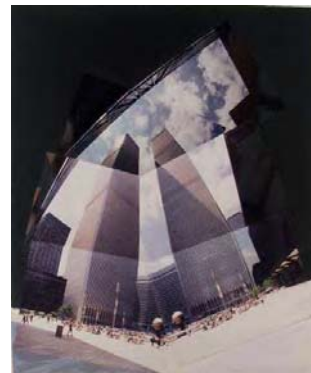
Esta actitud de recuperar objetos o materiales usados, por lo tanto (aparte de que pueda suponer un ahorro de dinero en algunos casos) tiene algo de ideológico, en el sentido de que supone un reproche a la conducta de “*usar y tirar*” tan extendida en la sociedad consumista en la que vivimos. Empatizamos pues, con algunos movimientos que apuestan por conductas *ecologistas* y por lo que hoy se denomina *sostenibilidad*.

Pero esto, que ahora está de moda, no es nuevo. Hace ya tiempo que algunos materiales que antes se englobaban dentro del término genérico de *basura*, han cambiado su consideración hacia el concepto, algo más elevado, de *materias primas*. Y en el caso del arte, también hace ya tiempo que la *basura*, en el buen sentido de la palabra, ha podido entrar en los museos.

Un clarísimo ejemplo de esto lo encontramos en el propio Pablo Picasso, capaz de convertir el manillar de una bicicleta en los cuernos de un toro, o de pegar en un



Img. 13. 52  
Alcazaba de la Alhambra desde la Torre de la Vela Granada. Foto: Google.



Img. 13. 53  
1993 07 Nueva York Torres Gemelas. Fotomontaje retocado con acrílico: A. Salas.

cuadro un retal de papel pintado, entre otras muchas cosas parecidas. [13.54].

*“Habrá que esperar a la década de 1950 para que Picasso retome los ensamblajes en los que une materiales de desecho con el modelado. Así utiliza una patineta sin ruedas para convertirla en un pájaro, incluye hojas de palmera para reproducir a una mujer embarazada, incluye una cesta en el vientre de una cabra o utiliza un coche de juguete como cabeza de un simio”*<sup>56</sup>

Otro ejemplo conocido y cercano de reutilización de materiales, en este caso concreto, la madera, es el caso de Lucio Muñoz [13.55] y [13. 56]. De su obra *Sitial*, conservada en el Museo de Arte Abstracto de Cuenca, nos comenta Juan Manuel Bonet:

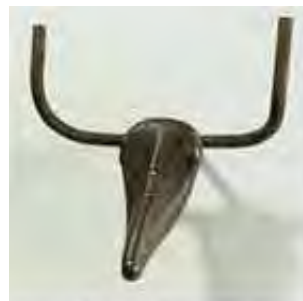
*“Sitial tiene, por otra parte, algo del objet trouvé. Como en varios más de sus cuadros de ese período, Lucio Muñoz parte aquí de una vieja moldura de madera. Ese elegir una pieza encontrada y conferirle presencia artística es una operación que podríamos calificar de arqueológica. Arqueólogos del presente más próximo han sido, de un modo u otro, algunos artistas de nuestro siglo: el Schwitters de los Merzbau, el Joseph Cornell de las ‘Cajas’, la Louise Nevelson de las grandes construcciones de madera o -más cerca de nosotros y de Lucio Muñoz- cierto Milares.”*<sup>57</sup>

De estos otros “arqueólogos del presente”, como los califica Bonet, por lo que a mí respecta, destacaría a Milares (muy conocido en mis años de formación) y a Cornell, que más adelante tendrá cierta relevancia como referente de obras mías posteriores [13.57].

He de hacer también una referencia, aunque sea breve, a la exposición de *Arte Póvera*, que hubo en Madrid hace años, ya que es la primera vez, que yo recuerde, que un colectivo -aparte de las individualidades como las que hemos referido- se vinculaba decididamente por la utilización de materiales pobres como uno de los principales valores de su trabajo creativo.

Y para concluir con esta faceta del trabajo, me gustaría hacerlo con una anécdota personal (otra) que creo que ilustra mi sentir con respecto a este tema del reciclaje de materiales con fines artísticos.

Estando en la expo 92 de Sevilla, en el Pabellón de Alemania, una colección de aviones de juguete hechos con latas reutilizadas, pendían del techo como si volaran. Aquello me sorprendió gratamente, por el contraste que



Img. 13. 54  
Picasso “Cabeza de toro sillín manillar”.  
Foto: Google.



Img. 13. 55  
Lucio Muñoz. 1997  
técnica mixta sobre tabla  
42 x 33 cm. Fuente: galer-  
iamalborough.com



Img. 13. 56  
Lucio Muñoz. Madrid,  
(1929–1998). *Sitial*, 1965.  
Museo de Arte Abstracto  
Español de Cuenca.

<sup>56</sup> [fundacionpicaso.es](http://fundacionpicaso.es)

<sup>57</sup> Texto de Juan Manuel Bonet que aparece en el Catálogo del Museo de Arte Abstracto Español (Fundación Juan March), Cuenca.

suponía aquella imagen con un escenario de relucientes acabados industriales. El impacto era tan fuerte que algunos visitantes esperando encontrarse en un contexto de aparatos de alta tecnología nunca vistos, y recién estrenados, no acababan de digerir aquello. Recuerdo con claridad como un niño, que estaba detrás de mí, en la cola, exclamaba con desprecio: “*¡esto es un monumento a la basura!*”. Aquello me molestó bastante, y más viniendo de un niño, porque yo estaba disfrutando del momento. Incluso, pensé contestarle (aunque al final me callé por prudencia) “*¡no, es un monumento a la imaginación!*”!

Aparte del material, por lo demás, con referencia a los antecedentes formales de estas piezas referidas (*Plancheoducto*, *Tripticomuro* o *Plancheoducto*) nos remitimos a lo que ya hemos comentado sobre arcos, muros, torres y demás elementos arquitectónicos, en páginas anteriores.



Img. 13. 57  
Joseph Cornell, *Aviary Parrot Box with Wire Drawers*, 1949. Foto: Google





## CAPÍTULO 14

### REFERENCIAS (6) INTERVENCIONES EN ESPACIOS ABIERTOS

*"(...) es en buena medida una arquitectura uterina, protectora: el esculteco margivagante suele actuar trazando una barrera entre su guarida y el mundo exterior. Pocas de estas construcciones poseen el rigor geométrico, la fría ortogonalidad de la arquitectura ordinaria, y de ahí la recurrencia a las referencias orgánicas o al naturalismo primordial de la gruta"*

Juan Antonio. Ramírez<sup>58</sup>



Img. 14. 1

Cesar Manrique. Los Jameos del Agua. Fuente: [www.sinirmuyejos.com](http://www.sinirmuyejos.com)

---

<sup>58</sup> RAMIREZ, Juan Antonio. (dir.) *“Escultecturas Margivagantes. La Arquitectura fantástica en España”*. Ed. Siruela, Fundación Duques de Soria. Madrid 2006. Pág.40.



## INTRODUCCIÓN

En este capítulo nos ocuparemos de los referentes principales de las fases del proyecto que se centran en el diseño y posterior realización del parque Ciudad de Briviesca, en Santa Fe; aspectos que se trataron en los capítulos 8 y 9 respectivamente.

Los referentes se pueden establecer de dos formas: por un lado, desde un análisis formal de los diferentes elementos que integran el monumento y, por otra parte, desde una visión de conjunto, con relación a creaciones de otros autores en espacios abiertos en general. Estos espacios pueden ser públicos o privados, urbanos o naturales; y la intervención estar realizada por iniciativa propia (como es frecuente en algunos artistas de *Land Art*, entre otros) o bien como consecuencia de algún encargo público previo (parques, jardines y otros proyectos).

Veremos, en primer lugar, una breve reseña sobre cada una de las partes del proyecto (bronce, peana, plataforma y glorieta); en segundo lugar una visión de conjunto con relación al *Land Art* y otras actividades afines (*escultectos margivagantes*); y, en último lugar -que por su extensión hemos situado en capítulo aparte- una breve historia de la jardinería. No debe extrañarnos que esta última la hayamos situado al final, contradiciendo la cronología histórica, teniendo en cuenta que el encargo para el parque de Santa Fe corresponde a la última fase de este proyecto, y que dentro de esta, solo al final (después de prestar atención a la escultura y a la plataforma) se habla de plantas y jardines, ya con relación al diseño de la glorieta y su periferia ajardinada.

## LAS CUATRO PARTES DEL PROYECTO

### El bronce

La escultura de bronce que corona el monumento es copia directa de la terracota original titulada "*La Cámara del Tiempo*", a la que tan solo se le han practicado dos pequeñas modificaciones destinadas a convertirla en una fuente (la adaptación del surtidor y la unión de los cuatro módulos para fundirla en una sola pieza). No vamos a reiterar, por tanto, lo que ya dijimos de aquella. Recordemos tan solo que hemos hablado de su *patio* central, de los *arcos*, de las *fuentecillas*, de los grabados, de las paredes, de sus pequeñas *ventanillas*, etc.; y que la hemos relacionado con las montañas, con las cuevas, con el gótico, con la Alhambra, con la obra de Gaudí, con los templos hinduistas y budistas, con los fractales, con los mandalas, etc.

Con respecto a la adaptación del surtidor central, tras observar distintos tipos de boquillas en diversas fuentes, generalmente de piedra, decidí integrar el pitorro en la misma escultura, aprovechando que esta era de bronce (y por tanto, se podía fundir todo en una pieza). Seguí en este caso el consejo de D. Jesús Martínez. La forma semiesférica convexa, rematada con un pequeño tubo del surtidor central, respondió a un criterio puramente técnico y de higiene, más que estético.



Img. 14. 2  
Teotihuacán, Calzada de los Muertos. Fuente: *El Cuarto Continente, Arte Precolombino*, Fundación La Caixa 1991. Barcelona. Pág. 92.

### La peana o pedestal

Con respecto a la *forma de la peana* ocurre lo mismo que con las *Peanatorres*, que ya hemos comentado: hemos señalado, en concreto, su clara relación con las formas arquitectónicas a las que alude su título, *las torres*. Torres de tipo *bloque* como las de la Alhambra o como las Torres Gemelas, ya mencionadas.

Por lo que respecta a su *función de peana*, responde también, *grosso modo*, a la forma habitual, tradicional, que tienen las peanas de tantas esculturas, antiguas o modernas, que se pueden ver en museos, exposiciones, o en la calle. Destacan, no obstante, algunos elementos que son los que la hacen peculiar. Estos detalles, como las pequeñas ventanillas triangulares y rectangulares, están inspirados, como ya hemos dicho también, en los vanos que presentan los muros de contención determinadas construcciones.

### Pirámide escalonada: bronce, peana y plataforma

Las dos piezas de la peana, con el bronce (por arriba) y la plataforma (por abajo) forman una estructura de pirámide escalonada. En cuanto a pirámides escalonadas, aunque no conozco México, ni Egipto, ni Camboya; si que he visto pirámides en numerosas ocasiones en fotografías (aparte de las de algunos templos de Bali). Como ejemplo se adjuntan fotos de las que aparecen en el libro-catálogo *El quinto continente*, ya comentado [14.2] y [14.3].

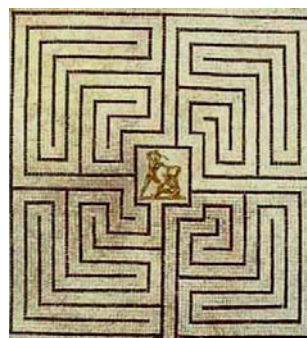
### La plataforma

Culturalmente estamos acostumbrados a considerar los espacios elevados como destinados a darle mayor visibilidad o importancia a aquello que se sitúa o realiza encima de estos, sea persona, animal, cosa o acción. Como ejemplo podemos pensar en las tarimas de las aulas, los estrados de los tribunales, los escenarios de los teatros y auditorios, los pódium de los estadios, los ring de lucha, los puentes de mando de los barcos, los altares, las tribunas, los tablados, incluso, los cadalsos y patíbulos... Los lugares así elevados tiñen de relevancia cualquier cosa que allí se sitúe, convirtiendo las palabras en discursos, las acciones corrientes en ritos y los objetos en monumentos.

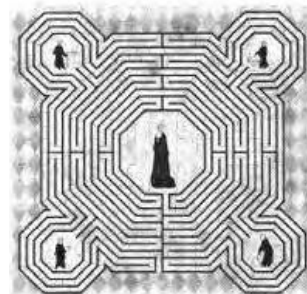
Con respecto a nuestra plataforma, en este sentido, cualquier espacio acotado, elevado y conocido, del tipo de los mencionados, podría considerarse como un referente cultural. Nuestras intenciones, además, no se alejan de lo dicho, pues situando la fuente sobre esta base, lo que pretendemos es que nuestra obra sea considerada,



Img. 14. 3  
Zona arqueológica de El Lagarero, Chiapas Mexico  
Foto: Google.



Img. 14. 4  
Laberinto con imagen de Teseo y el minotauro en el centro. Foto: Google.



Img. 14. 5  
Catedral de Reims..Laberinto de una vía, con los Maestros constructores en las esquinas. (destruido en el s. XVIII) Fuente: Google.

no solo como un objeto útil para beber, sino como un pequeño tesoro digno de ser contemplado, a ser posible, admirado y, cuando menos, respetado. A cambio ofrecemos al espectador la posibilidad de entrar en ese espacio elevado y trascendente (no siempre permitido a todos) que le permitirá convertir un acto trivial como beber, en un rito, una aventura, un juego. Podrá escalar, incluso, nuestra pequeña montaña.

Para este acceso la plataforma incluye también escaleras y rampas cuyo uso, como elementos arquitectónicos, es tan extenso que como referente se extiende a nuestras propias ciudades.

### El laberinto del pavimento

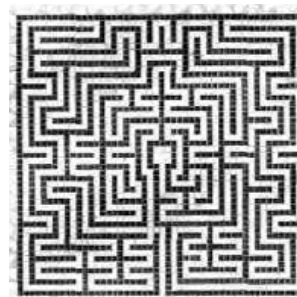
Ya se comentó en su momento la idea de representar en el esquema de colocación de las losas de la plataforma la idea de laberinto.

El referente del laberinto nos lleva, de entrada, irremediabilmente, a tantas representaciones de las leyendas cretenses, al palacio de Gnosos, al ingenio de Dédalo, que supuestamente lo ideó, al valor de Teseo, que fue capaz de entrar en él y vencer al Minotauro, a la astucia de Aracné, que ideó la argucia del hilo para indicar la salida al héroe, etc. [14.4]. En todo caso, como dice Tonia Raquejo:

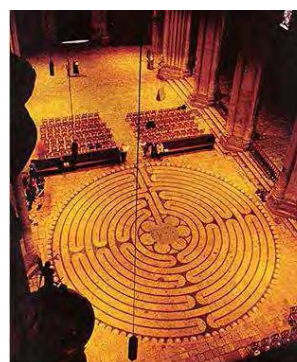
*“Fue en la Antigüedad clásica cuando las conexiones entre el laberinto y el hacer artístico se hicieron explícitas. Hipólito relacionó el laberinto con el grapheión, una especie de compás usado por los artistas para dibujar a mano alzada las líneas circulares en los vasos de cerámica. Más extendida es la historia de Dédalo, el constructor del laberinto en Creta, (...)”*<sup>59</sup>

También nos lleva el tema del laberinto a algunas catedrales góticas, en las que lo encontramos trazado en el suelo. Es el caso de las de Chartres, Reims o Amiens, entre otras. Distintos historiadores se afanan en aportar interpretaciones convincentes a estos dibujos, ya convertidos en *símbolos*.

Algunos defienden que eran como una especie de firma de los constructores. Hans Jatzten nos hace saber, por ejemplo, que *“Los constructores de las catedrales clásicas utilizan las más monumentales de las firmas para dar a conocer su participación descollante en la obra: es la forma del ‘laberinto’ que se inscribe en el piso de la nave central. (...) En los laberintos originalmente inscritos en la nave central de Reims y de Amiens, tal como ocurre en Chartres, figuraban los nombres de los maestros constructores que habían participado en la construcción de la*



Img. 14. 6  
Laberinto de encrucijadas.  
Abadía de San Bertín, Saint Omer. Dibujo Th. Vacquer.  
Fuente : Google.



Img. 14. 7  
Laberinto, Catedral de Chartres, Francia.  
Foto: Google



Img. 14. 8  
Suelo de la nave con laberintos. Catedral de Amiens, Francia. Foto: Google.

<sup>59</sup> RAQUEJO, Tonia. *Land Art*. Ed. Nerea. Arte Hoy. San Sebastián, 2007, Pág. 55



*catedral.*<sup>60</sup> [14.5] a [14.8].

Louis Charpentier nos hace reflexionar sobre el hecho de que algunos de estos laberintos medievales marcan un solo camino, aunque enrevesado, por lo que no es posible perderse en ellos.

*“Se ha hablado mucho de simbolismo a propósito de esos laberintos. Y está fuera de duda que sea un símbolo alquímico, pero no puede dejarse de notar que el laberinto de Chartres (como tampoco el de Amiens o, antaño, el de Reims) no es, hablando con propiedad, un laberinto, en el sentido en que es imposible extraviarse en él, pues no tiene más que ‘un camino’ que conduce al centro.”*<sup>61</sup>

Sin embargo, pese a ser único el posible recorrido, no parece por ello estar exento de ciertas dificultades. No es un camino recto sino enrevesado. Recorrerlo requiere caminar en distintas direcciones en cada momento. Es, en definitiva, una danza que responde a una coreografía previamente establecida, a un ritual que tiene probablemente algún objetivo.

*“(…)El hombre llegado al centro del laberinto, tras haberlo recorrido ritualmente, tras haberlo ‘danzado’, será un hombre transformado.”*<sup>62</sup>

Fulcanelli, por su parte, nos aclara un poco más la cuestión, proponiendo, sin contradecir lo anterior, lo siguiente:

*“La imagen del laberinto se nos presenta, pues, como emblemática del trabajo entero de la Obra, con sus dos mayores dificultades: la del camino que hay que seguir para llegar al centro (donde se libra el duro combate entre las dos naturalezas) y la del otro camino que debe enfilarse el artista para salir de aquel. Aquí es donde se necesita el hilo de Ariadna, si no quiere extraviarse en los meandros de la obra y verse incapaz de salir.”*<sup>63</sup>

Aún más tranquilos nos pueden dejar las palabras de Ayllón (si es que nos estamos preguntando sobre cuál será exactamente el verdadero significado del laberinto, sobre cuál de los autores se acerca más a la verdad) advirtiéndonos que los símbolos, por definición, pueden tener varios significados a la vez.

*“El símbolo es, por lo tanto, el medio adecuado para la pura transmisión de la Verdad metafísica. ‘Símbolo’ proviene del griego ‘symbolum’ y éste de la forma verbal ‘Symbállo’ (yo junto, hago coincidir), y quiere decir, por tanto, unir, sintetizar (‘sym’) varios significados, proyectándolos (‘ballo’) en una única representación sensible. El símbolo es algo que está en el lugar de algo. (...)*



Img. 14. 9  
Huella dactilar. Foto: Google.



Img. 14. 10  
Sección del cerebro humano  
Foto: Google.



Img. 14. 11  
Mapa de Tenochtitlan, 1524  
Foto: Google.

<sup>60</sup> JATZTEN, Hans. *La arquitectura gótica*. Barcelona, Ed. Nueva Visión, 1959. Pág. 92, 93.

<sup>61</sup> CHARPENTIER, Louis. *El Enigma de la Catedral de Chartres*. Ed. .1973. Pág. 241.

<sup>62</sup> CHARPENTIER, Louis. *Opus cit.* Pág.241.

<sup>63</sup> FULCANELLI. *El Misterio de las catedrales*. Editorial Rotativa, 1957 (1ª ed.) 1974. Pág. 59.

*La palabra símbolo es genuinamente polisémica. Precisamente un símbolo sostiene, en su estructura, varios sentidos y contenidos apreciativos, cuya superposición hemos de alcanzar a comprender. Consiguientemente, cada persona llegará más o menos profundamente a la asimilación de la totalidad sintética del símbolo, según el nivel en que se halle en cuanto a la facultad que se ha llamado 'horizonte intelectual'.*"<sup>64</sup>

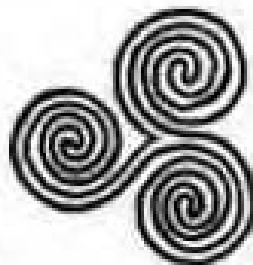
La forma laberíntica está fuertemente arraigada en la mente humana. Tal vez por el hecho de que aparece en muchas formas naturales, desde los albores de los tiempos, como las huellas dactilares, las espirales de los caracoles, las bifurcaciones de las cavernas, los pliegues del cerebro o el intestino, la estructuras de los corales, de los huesos, de las esponjas marinas, etc. La propia corteza terrestre no es más que un inmenso laberinto, atravesado por ríos, valles, cordilleras, etc. [14.9] a [14.13].

También encontramos formas laberínticas creadas por el hombre en muchas culturas diferentes: en los pasadizos secretos de la Alhambra, en los diseños celtas, en los alicatados árabes, en las terracotas de los indígenas de Marajó y Santarén, en las piedras de Stonehenge, en los Mandalas; en los jardines renacentistas, ingleses, franceses, italianos, japoneses, etc. En el trazado de tantas ciudades antiguas y modernas, a veces voluntariamente por motivos defensivos o climáticos y, a veces, como resultado de la acumulación desordenada de construcciones. Los laberintos están omnipresentes en la vida del ser humano, en los pasillos del supermercado, en el aparcamiento subterráneo, en los pasillos de los grandes edificios, en los parques temáticos, en el tren suburbano, en nuestras propias casas, etc. La propia vida del ser humano es en sí un laberinto de cuatro dimensiones, entre el espacio y el tiempo, y algunas más. Sus meandros son los sentimientos, los deseos, los éxitos, los fracasos, los proyectos, las pasiones, los designios del destino... Por eso, tal vez, dice el refrán: "La vida da muchas vueltas"

*"(...) el laberinto es de hecho, uno de los arquetipos culturales más antiguos. Parece como si el miedo a perderse en un espacio falto de referencias fuera ancestral, pues ya antes de que la cultura cretense elaborase el mito, encontramos representaciones del laberinto. Así, desde el neolítico tenemos constancia de laberintos graba-*



Img. 14. 12  
Esperal druida. Fuente:  
Google.



Img. 14. 13  
Triskele celta. Fuente:  
Google.



Img. 14. 14  
Plaza de S. Pedro en Roma  
Foto: Google.

<sup>64</sup> [continua]". (...) por razones subjetivas o individuales, la recepción del mensaje simbólico es apreciada de distinta manera, en virtud, en último término, de la propia disposición personal para el mensaje, de la personal densidad espiritual. La porosidad individual hacia los símbolos requiere una actitud activa y un trabajo solitario y constante con ellos que jamás debe cesar. Es el único modo de aumentar en la amplitud y profundidad de la captación, así como de preservarse de las contingencias externas disipadoras". AYLLÓN, MANUEL, *Arquitecturas. Papeles críticos sobre el oficio más viejo del mundo*. Madrid, Editorial Noesis 1996. (Págs. 20-21)

dos en piedra o inscritos en el suelo, cuyas estructuras consisten en la repetición simple de anillos concéntricos o espirales (...)”<sup>65</sup>

### El óvalo de la glorieta

La forma de huevo en la naturaleza se origina a partir de dos fuerzas: la primera, de dentro afuera, intenta llenar de materia un espacio como cuando se infla un globo o una pompa de jabón. Esta tiende a la esfera (que es la forma que contiene un máximo volumen en una mínima superficie exterior); la segunda, de fuera adentro, ya que tiene que transitar por un conducto tubular que la comprime, tendiendo a formar un cilindro.

En nuestro caso la equivalencia de estas fuerzas sería la búsqueda de un lugar en el que hubiera el mayor espacio libre en torno a la escultura, buscando el mayor radio posible alrededor de la misma, por una parte, y, por otra, la forma de la parcela disponible, que es estrecha y larga, como ya dijimos. El óvalo es, en otras palabras, un espacio redondo como el círculo, con todas sus cualidades pero, además, orientable longitudinalmente, lo que aún le aporta otros beneficios. La manera de caminar de las personas, por otro lado, tiende siempre a redondear las esquinas de forma instintiva, acortando los caminos. Por eso es preferible la forma ovalada, a la forma rectangular. Había criterios funcionales, por lo tanto, que sugerían la forma oval para la rotonda, sin relegar otros motivos estéticos.

No es difícil encontrar antecedentes en el entorno urbano actual de formas similares, quizás por los motivos expuestos, como tampoco lo es en monumentos de la antigüedad. Ejemplos destacados son los circos romanos, como el Coliseo de Roma. Semejante forma tienen los de Itálica o Mérida, en los que he asistido ocasionalmente a algún espectáculo escénico, así como los de Tarragona, Toledo o Segóbriga, en Cuenca. Otro ejemplo destacado es el de Plaza de San Pedro en Roma. [14.14] a [14.15].

Cierto es que nunca he sobrevolado ninguno de estos lugares para divisar su forma oval, pero no es menos cierto que es habitual hoy en día consultar mapas urbanos, sobre todo cuando se viaja, u observar en libros fotos aéreas como las que se adjuntan en estas páginas. A esto hay que añadir los dibujos como el que veíamos páginas atrás, de Piranesi [13.11].

Otro ejemplo lo constituyen tantas otras rotondas que se sitúan en algunos parques y que, incluso, incluyen fuentes [14.16].



Img. 14. 15  
Coliseo de Roma  
Foto: Google.



Img. 14. 16  
Fuente de "La Granja de San Ildefonso".  
Foto: Google.

<sup>65</sup> RAQUEJO, T. *Land Art*. Opus cit. Pág. 55, 56.

## LAND ART O ARTE DE LA TIERRA

Ya en la época en la que andaba yo buscando arcillas por el campo, en algún momento, imaginé mi construcción de bloques instalada en alguna de aquellas canteras, o en algún otro enclave natural. En cierta ocasión asocié esta idea con el remoto recuerdo que tenía, de cuando estudiaba Bellas Artes, de aquellos artistas que realizaban *Land Art*. Mi recuerdo, sin embargo, era tan fugaz, que apenas llegaba a recordar nombres de artistas, si acaso algunas imágenes como la conocida “*Espiral Jetty*”, y la idea de que el asunto consistía en intervenir en el paisaje, convirtiendo este en el soporte de la obra. Esta idea es la que me llevó más tarde (ya terminada la fase de trabajo de campo del proyecto y metido en la fase de búsqueda de referencias para este capítulo) a interesarme por el tema, encontrando una gran empatía con determinados artistas. El paralelismo entre algunas facetas de nuestro proyecto con algunas obras que encontré (en fotos), era tan evidente; y la sintonía entre mis propios pensamientos con los de algunos autores (no todos) tan amplia, que me ha parecido ineludible referenciar mínimamente el tema.

En primer lugar, el “*arte de la tierra*” tiene como principal característica la voluntad de desarrollarse al aire libre, en lugar de quedarse en espacios interiores. Así lo afirman, aunque salta a la vista, algunos especialistas como Michael Lailach o Thomas W. Leavitt: “(...) *si por algo se distingue el Land Art es por la materialización de las obras al aire libre*”.<sup>66</sup>

“*El arte de la tierra es una faceta de una tendencia generalizada entre los artistas jóvenes con la que renuncian a la creación de objetos de arte a favor de una experiencia artística en un entorno natural y social más amplio*”.<sup>67</sup>

Aunque se puedan generar materiales susceptibles de ser expuestos en museos o galerías, estos serán secundarios (bocetos, fotografías, materiales, etc.) siendo la obra principal generalmente una intervención en el medio.

“*La integración en el entorno es la característica más adecuada del arte de la tierra. Las obras se conciben para un emplazamiento concreto y se realizan en el mismo. Su creación implica la modificación de superficies, estructuras y materiales y quedan grabadas en la memoria del lugar. Las obras no son en sí mismas transportables*”.<sup>68</sup> Walter de María decía: “*el terreno no es escenario de la obra, es parte de la obra*”.<sup>69</sup>

Por otra parte, tienen bastante en común, en mi opinión, con aquel espíritu de veneración por la naturaleza que experimentaban aquellos artistas románticos, que pintaban paisajes *sublimes*. Físicamente, en ambos casos la realización de la obra requiere un desplazamiento, *un paseo* a los lugares de interés. Una vez allí, el artista podrá dibujar apuntes para hacer después cuadros a partir de ellos, podrá pintarlos directamente (como hacían algunos impresionistas), podrá recoger o manipular materiales, hacer fotografías, etc. Las actividades son distintas, pero el espíritu que las mueve es el mismo, así como el necesario *paseo*.

“*Para experimentar lo sublime, decían, hay que experimentarlo, no basta con representarlo sino que el artista debe haberlo vivido previamente. De ahí que el viaje fuera una actividad obligada para el pintor romántico. A partir de entonces, el artista*

<sup>66</sup> LAILACH. Michael. *Land Art*. Ed. Taschen. Colonia 2007, p.24.

<sup>67</sup> Palabras de Thomas W. Leavitt, director del Andrew Dickson White Museum of Art de la Universidad de Cornell, Ithaca, Nueva York, referidas a la exposición “*Earth Art*” en 1969, recogidas en el libro de LAILACH. M. Opus cit. Pág.12.

<sup>68</sup> LAILACH. M. Opus cit. Pág. 11.

<sup>69</sup> Palabras de Walter de María recogidas por LAILACH. M. Opus cit. Pág.38.

se convierte en un verdadero explorador de lugares desérticos, agrestes y pintorescos (atractivos para la mirada) difícilmente accesibles y peligrosos, desde los que podía sentir en carne y hueso ese agradable-horror, esa atracción repulsión que definía lo sublime.

Aunque Smithson declaró que en su arte no hay retorno a la idea decimonónica de paisaje porque no hay una relación sentimental con la naturaleza, casi todos los estudiosos se inclinan a relacionar el land art con lo sublime romántico, si bien marcando las diferencias.

Beardsley (*Eatworks an Beyond*) entiende el land art bajo la recuperación de aquel espíritu experimental y viajero que él relaciona con la tradición del paisaje romántico inglés, a través de cuyos paseos el distraído caminante escuchaba numerosas sorpresas deliciosamente escondidas en una estructura irregular que no le permitía preconcebir ninguna experiencia. Todo era novedoso, extraño, sorprendente y hasta peligroso para así aliviar a la mente del aburrido y monótono ritmo del discurrir del mundo rutinario y conocido.<sup>70</sup>

Otra característica a destacar es la simpatía por las construcciones primitivas, que suelen ir asociadas al uso de materiales naturales como la piedra, la madera o la tierra, por una parte; y a la predilección por las formas geométricas sencillas como el círculo, la esfera, la semiesfera, la espiral, el laberinto, etc., por otra.

Recordemos las estructuras de falsas bóvedas de piedra, los bombos y las casillas de pico construidos a la piedra seca, los túmulos de tierra que cubren los dólmenes, y encontraremos similitudes con obras de Richard Long, Robert Smithson, Andy Goldworthy, Herbert Bayer, Robert Morris, etc.

*“Algunas de las intervenciones que los artistas del land art hacen en el paisaje se asocian instintivamente a aquellas otras que hicieron los hombres primitivos en épocas remotas. (...) Este parecido no es en modo alguno accidental, pues resulta del acercamiento consciente e intencionado hacia las culturas primigenias.”*<sup>71</sup>

*“El lenguaje del land art se configura, pues, en gran parte mediante la apropiación de elementos prehistóricos. Desde el punto de vista puramente formal, las citas visuales serán fundamentalmente de carácter abstracto.”*<sup>72</sup>

*“Como en el laberinto, en la teoría de la relatividad las leyes físicas newtonianas dejan de funcionar y los espacios se pliegan y repliegan por arte de magia envolviendo al sujeto a distintas épocas de su vida: tan pronto regresa a su infancia como viaja a su vejez.*

*Es muy sintomático que en el land art, prolifere su representación. (...) Todos esos laberintos trazados parecen querer indicarnos que la historia de nuestro planeta es susceptible también de viajar en el tiempo, de revisar su infancia o explorar su final”*<sup>73</sup>

*“Para Giedión, la línea recta en el arte primitivo nos remite a la representación del tiempo, mientras que la circunferencia a la representación del espacio.”*<sup>74</sup>

Otra característica destacable de algunos autores es cierta afición a la astronomía. Son obras que miran al cielo de alguna manera haciendo que el sol, las estrellas, o los puntos cardinales, tengan algún protagonismo. Esto, por otra parte, también tiene que ver con las civilizaciones antiguas. Recordemos Stonehenge, Machu Pichu, Las pirámides de Egipto, o los relojes solares de la India, y encontraremos

---

<sup>70</sup> RAQUEJO, T. Opus cit. Pág.15.

<sup>71</sup> RAQUEJO, T. Opus cit. Pág. 19.

<sup>72</sup> RAQUEJO, T. Opus cit. Pág.20.

<sup>73</sup> RAQUEJO, T. Opus cit. Pág. 55, 56.

<sup>74</sup> RAQUEJO, T. Opus cit. Pág. 25.



cierta semejanza con algunas obras de Nancy Holt, (“*Stone Eclosure Rock*”) o Charles Ross, (“*Star Axis*”) entre otros.

*“(...) todos los expertos coinciden en interpretar Stonehenge como un extraño mapa solar donde puede leerse el tiempo estelar (...) el transcurrir del Sol cuyo disco aparece en el lugar predominante de la estructura megalítica durante los amaneceres y los atardeceres de los solsticios de verano e invierno. El recorrido cósmico remite a un tiempo circular, donde se desdibuja la frontera entre el pasado, el presente y el futuro, al incurrir el astro cíclicamente en la misma posición, prescindiendo del año, siglo y era”.<sup>75</sup>*

Los *artistas de la tierra* conectaron, pues, hacia atrás en la historia, con los pintores románticos y con las culturas primitivas; pero también conectaron hacia delante, adelantándose a su tiempo, al convertirse en precursores de una mentalidad ecologista que hoy es usual. Aparte de su defensa de la naturaleza, en términos de protección del paisaje, también fueron pioneros (aunque no en todos los casos) en prestar atención al concepto de reciclaje, en un momento en el que todavía no se veían por las calles contenedores para la separación de residuos.

*“La labor social del artista consiste en reciclar los desechos, pero no tanto para convertirlos en otra cosa, sino para destacar la belleza inmersa en ellos. En este sentido, los proyectos de Smithson sobre la recuperación de antiguos territorios industriales son ejemplares. Desde 1972 se dedicó a mandar propuestas a compañías carboníferas con objeto de transformar el entorno inutilizado en otro estético”.<sup>76</sup>*

*“Y esa es la tarea social del artista: comprometerse con la realidad de su tiempo y colaborar con la industria, reciclando en “*eartworks*” los materiales de desecho”<sup>77</sup>*

Por último, la importancia que se le da al proceso, y no solo al resultado final, es una característica a destacar en la mayoría de los *artistas de la tierra*. Con frecuencia, las obras terminadas se suelen presentar acompañadas por apuntes, fotografías, carteles o películas documentales, que muestran el proceso de realización del proyecto. Esto es de vital importancia en el caso de obras que quedan en territorios alejados (algo frecuente) ya que es la única forma de darlas a conocer.

*“(...)” la obra de arte es un fenómeno que no puede definirse en términos casuales, ni objetuales, sino más bien experimentales. De ahí que Morris y en general todos los artistas del land art, insistan en el proceso de la obra y no en el resultado. La vida, como el arte, no es un instante, es un proceso. Este proceso exige al observador una participación activa, por eso ahora ya no puede limitarse a contemplar la obra pasivamente, ya que no la puede abarcar con la mirada de un solo golpe de vista ni desde una posición fija; ahora tiene que recorrerla.”<sup>78</sup>*

No conozco en directo casi ninguna de las obras de estos artistas que ahora vamos a comentar individualmente, tan solo algunas referencias fotográficas.

### **Robert Smitson**

Este artista es el autor de la famosa *Espiral Jetty* [14.17]. En uno de sus escritos refiriéndose a su obra “*Nonsite*” [14.18] llega a decir: “*me he dirigido a un espacio en las afueras, he escogido un punto concreto del mismo y he recogido materiales básicos. La recolección*



*Img. 14. 17  
Robert Smitson  
Espiral Jetty*

<sup>75</sup> RAQUEJO, T. Opus cit. Pág. 41

<sup>76</sup> RAQUEJO, T. Opus cit. Pág. 46.

<sup>77</sup> RAQUEJO, T. Opus cit. Pág. 47.

<sup>78</sup> RAQUEJO, T. Opus cit. Pág. 60, 61.

forma parte de la creación de la obra”.<sup>79</sup>

Ante estas palabras, no pude evitar el recuerdo de mis propias *recolecciones* de arcillas, por las afueras de Archidona o de envases de vidrio usados, de distintos colores, para fundirlos en el horno. Incluso la propia obra “Nonsite” me recuerda a las muestras que realicé con las mismas. He de decir que esta obra no la conocía anteriormente ni siquiera en fotografía.

De otra de sus obras, *Broken Circle/Spiral Hill* [14.19] [14.20] dice lo siguiente:

“Lo cierto es que la idea de exponer un objeto en un parque no me motivaba especialmente (...). He buscado un espacio duro, por decirlo así. Holanda es tan idílica, tan cultivada, que es en sí misma una obra de tierra, y yo quise encontrar un sitio al que poder dar forma, como una cantera o una explotación minera abandonada”.<sup>80</sup>

En este caso, de lo que me acordé fue de cuando tuve aquella ocurrencia de realizar una construcción de bloques en una de las canteras de Archidona.

Tambi.n se incluye otro boceto para el proyecto *Wandering Canal* [14.21].

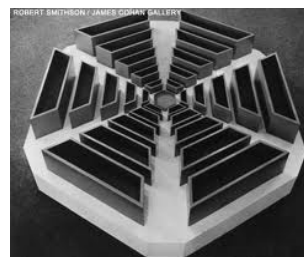
### Richard Long

Es otro artista con el que he encontrado ciertos sentimientos parecidos a los que yo he tenido en algún momento hacia las caminatas por el campo y hacia las piedras, como material útil para trabajar en proyectos artísticos.

“Me gusta la simplicidad de caminar, la simplicidad de las piedras. Me gustan los materiales comunes, cualquier cosa que esté disponible, pero especialmente las piedras (...) me gusta pensar que el mundo está hecho de piedras. Me gusta dar una pátina de arte a los materiales más habituales. Me gusta la sensibilidad desprovista de técnica”.<sup>81</sup>

Suele trabajar con piedras planas de pizarra o similares, las que yo he utilizado (o pensado utilizar) en varias ocasiones: en aquel castillo de la playa, en los *pedrarios efimeros* que hice en mi estudio; en los primeros caminos que proyecté para la rotonda del parque, antes de decidirme por los adoquines, o en las paredes laterales de la plataforma [14.22] y [14.23].

He de decir, no obstante, que en ninguna ocasión la idea la he tomado de Long. No me ha hecho falta, ya que en primer lugar, *como pavimento*, hay muchos jardines, tanto públicos como privados, en los que se usan lascas



Img. 14. 18  
Robert Rauschenberg “Nonsite”  
1968. 5 contenedores de  
acero con escorias de desecho de  
acerías de Oberhausen, Alemania. Foto:  
Google.



Img. 14. 19  
Robert Rauschenberg Broken Circle/Spiral Hill, boceto  
Foto: Google.



Img. 14. 20  
Robert Rauschenberg Broken Circle/Spiral Hill, en Emmen,  
Países Bajos, 1971; arena,  
tierra, agua, 43 x 23 m  
Foto: Google.



Img. 14. 21  
Robert Rauschenberg: Wandering Canal (Earthworks). Foto:  
Google.

<sup>79</sup> Palabras de Robert Rauschenberg recogidas por LAILACH. M. Opus cit. Pág.86.

<sup>80</sup> Palabras de Robert Rauschenberg recogidas por LAILACH. M. Opus cit. Pág. 90.

<sup>81</sup> Palabras de Richard Long recogidas por LAILACH. M. Opus cit. Pág.72.

de piedra, incrustadas en la tierra, con o sin hierba para hacer caminos. Especialmente en los jardines japoneses o los de estilo inglés (como veremos más adelante) ya que las piedras naturales, irregulares, dan un aspecto más paisajístico que las losas modulares cuadradas o de otra forma geométrica. Como revoque, en segundo lugar, también hay como modelos muchas casas (la mía por ejemplo) en las que se usan piedras de pizarra en suelos o muros, fijadas con mortero. Asimismo hemos mencionado, por último, a los hombres primitivos, como referentes del uso de las piedras. Con esto no pretendo ni mucho menos, quitar mérito a las elegantes creaciones de Long. Todo lo contrario, ya que es un aval de la idea de que el arte se puede realizar con cualquier material, a condición de añadirle cierta dosis de ingenio.

### Herbert Bayer

En este caso, pese a que se trata de obras monumentales de gran tamaño, el material no puede ser más humilde: simplemente tierra removida, tapizada de hierba. Esta cubierta vegetal, aparte de la función estética, evita la erosión posterior para que se conserve la forma inicial [14.24].

*(...) concebí que las esculturas exteriores de gran formato, integradas con su entorno, podían ser construidas con tierra. Esto dio pie a un uso variado de paisajes y jardines ondulados, de montículos y esculturas, (...) la obra de Mill Creek tiene un propósito y una función definitivos, en tanto que elementos integrantes de un espacio de contención controlan el fluir del agua, son formas abstractas de delineación geométrica, expresan una interacción de espacios tridimensionales (...)*<sup>82</sup>

### Robert Morris

Otro artista que responde a la mayoría de características comunes que hemos señalado, como él mismo comenta con respecto a su obra "El Observatorio" [14.25]. "La experiencia general de mi obra tiene mucho en común con el Neolítico y los complejos arquitectónicos orientales. Espacios cerrados, patios, senderos, líneas de división, gradación, etc. subrayan que la obra proporciona una experiencia física para el cuerpo humano en movimiento (...) El enfoque temporal de la obra, el énfasis de los cuatro amaneceres que marcan los cambios de estación, hacen de ella algo más que una estructura espacial y decorativa (...). La obra se sitúa entre la tierra de nadie y lo habita-



Img. 14. 22  
Richard Long. Six Stone Circles, 1981. Foto: Google.



Img. 14. 23  
Circulo de piedras. Richard Long. Foto: Google.



Img. 14. 24  
Herbert Bayer, Mill Creek Canyon Earthworks. Foto: Google.



Img. 14. 25  
Robert Morris. Cartel para exposición en la Tate Gallery en 1971. Se representa su obra "El Observatorio". Foto: Google.

<sup>82</sup> Palabras de Herbert Bayer, referidas a su obra *Mill Creek Canyon Earthworks*, recogidas por LAI-LACH. M. Opus cit. Pág. 30.



do.<sup>83</sup>

### Michael Heizer

También trabaja con tierra sobre la que se deja crecer la hierba, para que esta sujete el terreno. En este caso no se trata de formas geométricas, sino de cinco animales de especies locales, cuyo tamaño es tal que para ver su forma hay que hacerlo a vista de pájaro [14.26]. En este caso, el material impreso juega un importante papel para hacer comprender la obra al espectador, ya que sobre el terreno solo se aprecian pequeñas colinas, que forman el cuerpo de los animales, y bajos y romos muros de tierra, que son las patas. También en esta ocasión se trata de un terreno regenerado en el que antes había una explotación de carbón. Heizer se queja después de la dejadez en el cuidado de la obra, algo que como veremos, no es exclusivo de las autoridades de Illinois.

*“Tras la construcción de las obras en octubre de 1985 y la inauguración pública del parque en otoño de 1986 comenzó un lento proceso de erosión. Hubiera sido tarea de las autoridades de Illinois adoptar las medidas necesarias para la conservación y mantenimiento de la obra. Hoy en día las esculturas resultan casi irreconocibles”.*<sup>84</sup>

### Nancy Holt

Nuevamente encontramos una obra de forma circular en *Stone, Ecllosure Rock Rigngs* (1977-1978). Se compone de dos muros concéntricos de piedra con ventanas circulares y entradas en forma de arcos. Las ventanas de ambos muros, alineadas en algunos casos, y a la altura de la vista, proporcionan vistas fragmentadas de los árboles y edificios cercanos. Los cuatro arcos de entrada están orientados con los puntos cardinales, alineados con la ayuda de la estrella polar [14.27] y [14.28].

Otra obra de Nancy Holt es *Dark Star Park* (1979-1984) [14.29] a 15 minutos de Manhattan, en la salida hacia en Hackensack, New Jersey. Se trata de un pequeño parque situado entre los ramales de entrada de la autopista. Consta de unos caminos curvos que se adaptan a las necesidades del tránsito de personas entre varios puntos del perímetro, flanqueados por zonas de césped, algunos árboles y un par de estanques circulares pequeños. También consta de un acceso subterráneo. Como es lógico se trata de una obra realizada para un organismo público (*Hackensack Meadowlands Development Commission*).

Más conocida es su obra “*Sky Mound*” [14.30] que



Img. 14. 26  
Michael Heizer. *Effigy Tumuli*, en Buffalo Roks, 1986. Regeneración de terrenos tras una explotación de carbón, consistente en cinco grandes esculturas de tierra con forma de animales, solo distinguibles a vista de pájaro. Foto: Google.



Img. 14. 27  
Nancy Holt. *Stone Ecllosure: Rock rigngs* 1977/78. Western Washington University campus in Bellingham, Washington. Foto: Google.



Img. 14. 28  
Nancy Holt. *Stone Ecllosure: Rock rigngs* 1977/78. Foto: Google

<sup>83</sup> Palabras de Robert Morris referidas a su obra *El Observatorio*. LAILACH. M. Opus cit. p.78.

<sup>84</sup> LAILACH. M. a propósito de la obra de Michael Heizer, *Effigy Tumuli*. Opus cit. Pág. 56.

funciona como un observatorio de acontecimientos solares y habidad de diversas plantas. Es visitada por unas 250 especies de aves migratorias a lo largo de las estaciones del año.<sup>85</sup> También se incluye la obra *Thirty Below* [14.31].

### Hamish Fulton

A Fulton le basta el hecho de caminar y dejar como documento gráfico unas sencillas fotografías, con algún breve texto explicativo, sin más manipulación de materiales [14.32]. El lo explica así:

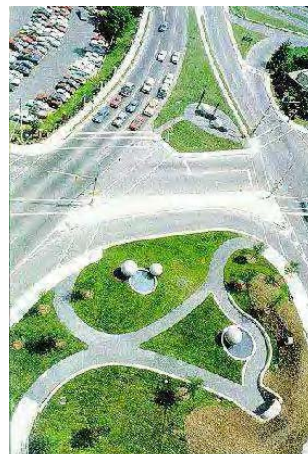
*“Mi obra concierne a mi experiencia de caminar. La obra de arte enmarcada se refiere a un estado de ánimo y no puede transmitir la experiencia del paseo. El caminar tiene una vida propia, no necesita ser convertido en arte. Yo como artista decido crear mis obras a partir de experiencias vitales reales (...). La obra no puede representar la experiencia de una caminata. El flujo de experiencias debe transcurrir de la naturaleza hacia mí, no de mí hacia la naturaleza. Yo no reordeno directamente, no tomo, no vendo, no devuelvo, no cavo, no envuelvo ni corto con maquinaria estruendosa elemento alguno del entorno natural. Todas mis obras están hechas con materiales de fácil adquisición (marcos de madera, productos químicos fotográficos). No me valgo de elementos naturales encontrados, como huesos o guijarros. Sin embargo, la diferencia entre ambos procedimientos tiene un significado simbólico, pero no ecológico”.*<sup>86</sup>

### Alan Sonfist

En este artista hay que destacar sobre todo su defensa de la naturaleza. Su obra *“Time Landscape (paisaje temporal)”* consiste en la realización de un pequeño bosque en un solar en medio de la ciudad de Nueva York, en el que lo que se pretende es hacer crecer las plantas autóctonas que existían en parte del sitio que ahora ocupa la ciudad. [14.33] y [14.34].

*“Un monumento público debía hasta cierto punto estar determinado por la historia natural, la geología, la ecología y la botánica, puesto que cada uno de estos aspectos influye sobre la forma de la escultura.”*<sup>87</sup>

Su plano-boceto para la realización de este proyecto es un esquema en el que se indican diversas zonas con las especies a plantar. Me recuerda a los grabados de Piranesi que representan los fragmentos del plano de mármol de la antigua ciudad de Roma. Mientras Sofist soñaba con recuperar lo que había en el solar de la ciu-



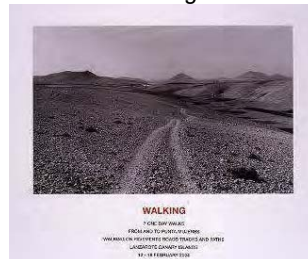
Img. 14. 29  
Nancy Holt. Dark Star Park (1979-1984). Foto: Google



Img. 14. 30  
Nancy Holt. Sky Mound 1988. Foto: Google.



Img. 14. 31  
Nancy Holt, *Thirty Below* (1980) en Lake Placid, New York. Foto: Google.



Img. 14. 32  
Hamish Fulton. *Walking*, Lanzarote. Foto: Google.

<sup>85</sup> Fuente: <http://home.earthlink.net/~thelaway/ea/people/holt.html>

<sup>86</sup> Palabras de Hamish Fulton recogidas por LAILACH. M. Opus cit. Pág. 44

<sup>87</sup> Palabras de Alan Sonfist recogidas por LAILACH. M. Opus cit. Pág. 92



dad de Nueva York, siglos atrás, Piiranesi soñaba con restaurar su antigua ciudad de Roma. En ambos casos se alimentaban a través del dibujo los mismos sueños utópicos.

Sonfist subrayó su voluntad ecológica y artística de 'cooperación con el entorno' necesaria para evitar la destrucción definitiva del mismo.

### Charles Ross

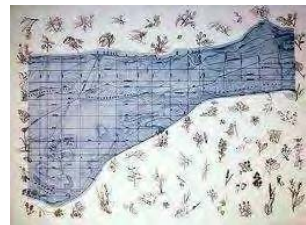
La obra "Star Axis" de Charles Ross, iniciada en 1971 en Chupinas Mesa, Nuevo Mexico, también tiene referencias cósmicas. En palabras de Lailach: *"El título hace referencia al eje en torno al cual gira nuestro planeta, así como al fenómeno de precesión equinoccial (del latín praecedere, preceder). Al no ser la Tierra una esfera perfecta, los campos gravitatorios de la Luna y el Sol, generan un impulso que intenta enderezar el eje terráqueo y que conduce a su precesión. (...) La tierra precisa 25.750 años para realizar un ciclo cónico completo; durante ese tiempo describe sobre el firmamento un trazado específico. La precesión tiene como consecuencia el desplazamiento del inicio de la primavera. (...) La compleja vinculación de Star Axis a su entorno fue concebida en la misma época que la llegada del hombre a la Luna"*<sup>88</sup>

El eje central del observatorio es el Star Túnel (Tunel estelar) [14.35], un tramo de escalones de 60 m. de largo paralelo al eje terráqueo. Por ese motivo apunta directamente a la estrella polar, que queda inmóvil en el cielo mientras que el resto de estrellas giran alrededor de ella. Forman círculos concéntricos que se pueden recoger con una cámara de fotos fija y con una larga exposición nocturna. Los ejes de los relojes solares se pueden orientar mediante un tubo por el cual se debe ver la estrella polar.

Ross dice: *"Pese a que el avance de la tecnología nos ha llevado a la era de la exploración del espacio, apenas se nos ofrece la oportunidad de ser conscientes de estar en las estrellas. Star Axis ofrece un espacio desde el que recordar esta circunstancia"*.<sup>89</sup>

### Andy Goldworthy [14.36] [14.44]

Tras descubrir la magia de las piedras de pizarra, con un poco de ayuda de los hombres primitivos; tras indagar por las canteras buscando barros, inspirándome en Blasco; tras buscar las texturas del barro craquelado, inspirándome en el sedimento de algunas canteras; tras recorrer un largo camino que me ha llevado por los chozos extremeños, por los bombos castellanos, por las ruinas de casuchas y palacios...encontrar a Goldworthy, (del que no



Img. 14. 33

Alan Sonfist. New York City's Parks 3. Proyecto para Time Landscape. (Paidaje temporal).

Fuente: rogallery.com



Img. 14. 34

Alan Sonfist. Nueva York City's Parks 3. Time Landscape, 14 x 61 m, Greenwich Village. Fuente: rogallery.com



Img. 14. 35

Charles Ross. Star Axis, iniciada en 1971 en Chupinas Mesa, Nuevo Mexico. Foto: Google.

<sup>88</sup> LAILACH. M. Opus cit. Pág. 84.

<sup>89</sup> Palabras de Ross recogidas por LAILACH. M. Opus cit. Pág. 84.

sabía nada hasta llegar a esta fase de la tesis) ha supuesto para mí algo parecido a encajar la última piedra de un rompecabezas. Cerrar el círculo. Salir sano y salvo de un laberinto, al que apetece volver a entrar.

La obra de Goldsworthy tiene, en mi opinión, varios niveles de desarrollo material -al menos tres- en los que he encontrado cierta sintonía con algunas etapas de mi propio proyecto: en algunos casos por la coincidencia en la elección de materiales, en otras ocasiones por que he realizado cosas con cierta analogía formal, y otras veces, porque me gustaría haber sido yo mismo el hacedor de alguna de sus obras. Un sentimiento combinado, por mi parte, de admiración (lástima que no se me haya ocurrido antes a mi mismo...) y soberbia (...con lo cerca que estuve de ello en algún momento).

El primero de estos niveles, es la parte intimista, de comunión con los pequeños elementos de la naturaleza. Él se pierde *por esos campos* y hace pequeñas composiciones con hojas de arboles, con piedrecitas, con palitos, con conchas o, incluso, con trozos de hielo, que se acaban derritiendo. Hace creaciones efímeras de las que finalmente tan solo quedan sus fotografías, haciendo de estas un medio imprescindible para que la obra perdure de alguna forma. Él mismo lo dice: *"la fotografía se ha convertido en el medio a través del cual hablar sobre mi escultura"*<sup>90</sup>

*"(...) La fotografía es una forma muy eficaz de recoger los cambios y la vida que rodean a una escultura. (...) es una forma muy eficaz y muy hermosa de describir esa escultura a lo largo del tiempo".*<sup>91</sup>

En mi caso, la sensación que tengo, es que algo parecido a las obras efímeras de este artista, es lo que hice yo mismo durante aquella mañana de playa en la que estuve construyendo aquel castillo de lascas, del que ya solo quedan las fotos. Y si ya intuía en aquel momento que esos actos son precisamente los que encierran la esencia principal del arte, ahora todavía lo tengo más claro.

En otras ocasiones lo que he hecho es recoger los materiales del campo y montar las obras en casa: es el caso de los *pedrários*, los *dovelarios*, o los *craquelados* de barro. También Goldsworthy utiliza los *craquelados* de barro y las construcciones de lascas.

El segundo nivel es cuando hace composiciones algo más grandes, con la intención de conservarlas en parques, jardines o museos, Emplea para ello materiales du-



Img. 14. 36  
Andy Goldsworthy realizando una construcción de lascas de pizarra,  
Fuente: sculpture.org.  
Foto: Julian Calder.



Img. 14. 37  
Andy Goldsworthy, construcciones de piedra.  
Fotos: Google.



Img. 14. 38  
Andy Goldsworthy 1956  
Year Built, 2004  
Fuente: Google.

<sup>90</sup> Palabras de Goldsworthy recogidas por RAQUEJO, T. *Land Art*. Opus cit. Pág. 48.

<sup>91</sup> GOLDSWORTHY, Andy. *"En las entrañas del árbol"*. Museo Nacional de Arte Reina Sofía. Ministerio de Cultura. Catálogo de la exposición en el Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Madrid. octubre 07/ enero 08. (Goldsworthy entrevista 17 abril de 2007 para el catálogo mencionado, pág. 68)

ros, como la piedra.

El tercer nivel consiste en los grandes proyectos para importantes museos o instituciones culturales, en los que lo importante es el evento en sí, recuperándose de nuevo el carácter efímero de la obra, que se acaba retirando y reciclando. En estos eventos, sin embargo, aparte de la documentación gráfica, también queda la experiencia directa del espectador que visita la muestra. Este es el caso de las instalaciones llevadas a cabo en Madrid en el Palacio de Cristal o en la terraza del *Metropolitan Museum* de Nueva York [14.40] y [14.41].

Para estas ocasiones *dibuja planos*, e, incluso, *maquetas*, aunque no por eso se inhibe de participar directamente en el montaje de las esculturas, más aún, en la búsqueda de los materiales, al igual que lo hace con sus pequeñas obras realizadas en plena naturaleza. Él mismo lo explica en una entrevista recogida en el catálogo de la instalación *“En las entrañas del árbol”*: *“En el caso del Palacio de Cristal hice algunos dibujos sobre los planos y bocetos de la idea, pero en última instancia tengo que probar esas ideas con los materiales. (...) En este caso, incluso, he hecho algunas maquetas, solo como medio para entender el espacio. Es muy inusual que trabaje con maquetas; las considero peligrosas. Son como juguetes que pueden ofrecer una perspectiva muy extraña de la obra. También ha sido muy importante adentrarme en el bosque para encontrar el material con el que la obra se crea realmente”*.<sup>92</sup>

J.M. Parreño también destaca el aspecto íntimamente ligado al trabajo material de Goldsworthy, que no se conforma solo con plantear la idea, y entregar planos y maquetas, sino que participa activamente en el aspecto físico.

*(...) del arte conceptual, que postuló que lo artístico de las obras de arte era la idea y no su materialización, lo que sugirió una oposición excluyente entre el genio instantáneo del artista y el esfuerzo laborioso del artesano. Probablemente haya sido la pereza más que el talento lo que ha producido lo demás. Las obras de Goldsworthy, sin embargo, (...) conllevan una apreciable carga de trabajo manual. (...)*<sup>93</sup>

Esto es algo que a mí también me gusta, ya que cuando tienes que sumar el esfuerzo mental que supone la labor docente al trabajo intelectual que requiere la propia creación artística, hacer un trabajo plástico que requiera cierta actividad *deportiva* se agradece bastante, entre



Img. 14. 39  
Andy Goldsworthy 1956  
Year Built, 2004  
Fuente: Google.



Img. 14. 40  
Andy Goldsworthy,  
Instalación sobre la terraza  
del Museo Metropolitano de  
Arte de Nueva York, en  
2004. Fuente: metmu-  
seum.org

<sup>92</sup> GOLDSWORTHY, A. Opus cit. *En las entrañas del Árbol*. En entrevista el 17 de abril de 2007 para el catálogo mencionado, pág. 62.

<sup>93</sup> GOLDSWORTHY, A. *En las entrañas del Árbol*. Opus cit. Palabras de J. M. Parreño referidas al artista (pág. 17). La continuación de esta cita es la que abre el capítulo 5.



otras cosas, por sus efectos *psicoterapéuticos*. Ya comentamos esto recordando aquellas tardes tan entretenidas que me pasaba en mi estudio haciendo decenas de dovelas, en serie (aunque ligeramente diferentes) una tras otra.

A nivel formal, Goldsworthy también se retrotrae a las construcciones de los hombres primitivos, como encontramos en tantos otros autores de *Land Art*, representando el eterno motivo de *la casa*, en forma de choza, cabaña, pabellón, cobertizo, iglú, etc. “(...) *Conceptualmente me gusta la idea de construir una casa, que es, de hecho, lo que es el paisaje. Es nuestra casa, nuestro hogar, algo que habitamos, en lo que vivimos, que cuidamos y que, a la vez, cuida de nosotros (...)*”<sup>94</sup>

Pero no solo se retrotrae a la casa arquetípica del ser humano, sino que va más allá, llegando a emular la arquitectura animal de los pájaros, aunque a escala humana, o incluso mayor. Ver esos nidos gigantes me transporta a épocas anteriores al propio ser humano, cuando animales enormes, incluyendo a las aves, poblaban la tierra. ¿Acaso puede haber algo más primigenio? ¿Es este quizá, el abismo sublime, en el tiempo, al que quiere llevarnos este artista?

Así describe Tonia Raquejo la personalidad de Andy: “*Al igual que el niño que él mismo mencionaba, Goldsworthy se interesa por la esencia de las cosas, por sus colores, sus formas y cualidades, por sus sabores y olores, por su lugar en la naturaleza. (...) en Escocia (...) trabaja al compás de las estaciones, con el color de las hojas o los carámbanos de hielo, que transforma en esculturas estrelladas o sinuosas como serpientes, efímeras construcciones que pronto se derriten y desaparecen. Su proximidad a la naturaleza se manifiesta en nidos contruidos por maderos, figuras cónicas de piedras, líneas de hojas arrastradas por el río, círculos de tallos marchitos de helecho (...). Es una filosofía de armonía visual; el juego con la superficie de las cosas persigue la comprensión de la naturaleza visible e invisible*”.<sup>95</sup>

En efecto, Rasquejo da en la clave, en mi opinión, al referirse a la búsqueda de la naturaleza *invisible* de las cosas, y no solo a la *visible*, como característica destacable de Goldsworthy. Aquella naturaleza que solo se muestra al observador atento, capaz de ver la fuerza de la gravedad, por ejemplo, donde otros solo ven manzanas. El texto continúa: “*La frágil vecindad de árbol, hoja y caracola, amenazada por cada nuevo soplo de viento y chubasco y el breve reflejo de sol en los estrellados carám-*



Img. 14. 41  
Andy Goldsworthy. “*En las entrañas del árbol*”. Museo Nacional de Arte Reina Sofía. Ministerio de Cultura. Catálogo de la exposición en el Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Madrid. octubre 2007/ enero2008.



Img. 14. 42  
Andy Goldsworthy. *Neuberger Cairn*, 2001. Escultura permanente en el Neuberger Museum of Art. Fuente: [crescentmoon.org](http://crescentmoon.org).

<sup>94</sup> GOLDSWORTHY, A. *En las entrañas del Árbol*. Opus cit. Pág. 77

<sup>95</sup> RAQUEJO, T. *Land Art*. Ed. Nerea. Arte Hoy. San Sebastián, 2007, Pág. 48.

*banos de agua congelada revelan mucho sobre la naturaleza y el orden en ella imperante.”<sup>96</sup>*

José María Parreño insiste, con sus propias palabras, en este aspecto relativo a la especial sensibilidad que posee Goldsworthy hacia los fenómenos más sutiles de la naturaleza: “(...) me conmovió ver como en aquel universo de ramajes ateridos, secos, renegridos, aquí y allá, apuntaban los brotes. Por primera vez, percibí una continuidad secreta y general que enhebraba todos los paisajes del año. Ciertamente en la plenitud de cada estación siempre se encuentran avisos de la opuesta: brotes en invierno, hojas secas en plena primavera. Los días crecen ya desde diciembre y se acortan ya en junio. Es decir, las divisiones del transcurrir del tiempo, en días, en estaciones, ocultan el hecho de la continuidad entrelazada.”<sup>97</sup>

Me recuerdan, además, estas palabras al momento en el que estando yo modelando la terracota de la *Cámara del Tiempo*, me confundía al tratar de relacionar cada fachada de la misma con una estación climática concreta. Recordemos que al final, este asunto de las estaciones quedó un poco indefinido, hasta el punto que el propio título de los primeros bocetos, que hacía referencias a las estaciones, se sustituyó por el más genérico de “*La Cámara del Tiempo*”.

Parreño, ~~ca~~ ã.}, menciona la relación entre espacio-tiempo y los elementos animal-vegetal de la naturaleza al hilo de la obra de Goldsworthy con las siguientes palabras: “(...) Los animales dominan con soltura el espacio y los vegetales el tiempo. Lo han logrado hasta un punto extraordinario: se han encontrado en turberas heladas, semillas de loto que han germinado tras mil años de espera. El record lo poseen unas semillas de altramuz, que han germinado a pesar de tener una antigüedad de diez mil años. Los hombres del Neolítico, los que inventaron la agricultura, pudieron ver las plantas de donde se desprendieron estas semillas”<sup>98</sup>



Img. 14. 43  
Andy Goldsworthy, junto a una de sus construcciones de troncos con forma de nido. Foto: Google.



Img. 14. 44  
Andy Goldsworthy, Cuadro con craquelados bringont-hejoy.wordpress.com

## ESCULPECTOS Y MARGIVAGANTES FANTÁSTICOS

Juan Antonio Ramírez utiliza la expresión, “*esculpturas margivagantes*”, en el título del libro que dirige,<sup>99</sup> para referirse a un grupo de artistas con ciertas características particulares. El lema del presente párrafo es, por tanto, un préstamo. En la introducción del libro se explica la razón del mencionado término, inventado por el

<sup>96</sup> RAQUEJO, T. Opus cit. Pág. 48.

<sup>97</sup> *En las entrañas del Árbol*. Palabras de J. M. Parreño. Opus cit. Pág. 14.

<sup>98</sup> *En las entrañas del Árbol*. Palabras de J. M. Parreño. Opus cit. Pág. 16.

<sup>99</sup> RAMÍREZ, Juan Antonio. (dir.) *Esculpturas Margivagantes. La Arquitectura fantástica en España*. Ed. Siruela, Fundación Duques de Soria. Madrid 2006.



propio autor, así como las características principales de los artistas que se estudian: "(...) el autor rechaza o matiza por diversos motivos diferentes términos utilizados por diversos autores como: 'arte crudo, arte marginal, arte aislado, arte folklórico, arte bravío, arte visionario, arte esquizofrénico (...) arte autodidacta, arte espontáneo, arte idiosincrásico (...) solo suyo, estética proscrita, arte alienado, posiciones anticulturales, arte de los sin arte, arte sin trabas, arte de ruptura, arte inmediato, arte sin precedentes ni tradiciones'.

*Sí que admite el término 'arte fantástico' aunque con el matiz de que 'es un término amplísimo' por lo que añade: 'Por eso necesitamos completar el título de este libro con otras palabras inventadas para la ocasión: 'escultecturas', porque se trata de obras híbridas en las que sus autores hacen arquitecturas comportándose como verdaderos escultores, o conciben sus esculturas, con aspiraciones o propósitos típicamente arquitectónicos (y hasta urbanísticos, como veremos en algún caso). No es infrecuente que lo hagan todo con sus propias manos. Y 'margivagantes' porque a la condición de 'marginales' (en el sentido de que esas obras no entran en los circuitos o hacen caso omiso de las corrientes dominantes) hay que añadir su 'extravagancia' o su rareza'."*<sup>100</sup>

### **Paralelismos con mi obra**

Si nos detenemos en este volumen, en busca de referencias, es precisamente por ese carácter "híbrido", entre esculturas y arquitecturas al que hace referencia el término "escultecturas", ya que nuestro trabajo se ha movido en todo momento entre estos dos conceptos: formas arquitectónicas realizadas a escala, y mediante técnicas escultóricas.

Con respecto a los artistas que mencionan Ramírez y sus colaboradores, se puede decir que pese a mi desconocimiento previo de casi todos ellos, salvo alguna excepción (como las obras de *Manrique*, o la casa de Dalí y Gala en Cadaqués) hay ciertos paralelismos con respecto a mi propia obra, que se pueden considerar desde dos puntos de vista: por una parte, atendiendo a criterios no formales, sino de concepto, o de finalidad, como pueden ser la simpatía hacia el ecologismo y el reciclaje, la función lúdica de las obras, las intervenciones en la propia vivienda o estudio, etc.

Por otra parte, atendiendo a cuestiones formales (referidas ya a casos más concretos) que se pueden explicar por varios motivos, como el hecho de haber bebido de las mismas fuentes (Gaudí, Modernismo, primitivismo, arquitectura animal, etc.); por la propia finalidad de la obra (que a veces condiciona la forma); o, incluso, por pura casualidad. El propio Ramírez reflexiona sobre el hecho de que se den parentescos entre obras de autores que no se han conocido entre sí. *"Sorprende en estas circunstancias encontrarnos con muchas coincidencias formales en obras muy alejadas entre sí en el espacio y el tiempo, ejecutadas por gente que no ha viajado y no ha visto los trabajos de otros. Como a los prehistoriadores y a los etnólogos se nos plantea la disyuntiva entre una explicación innatista y otra difusionista. (...) Seguramente no hace falta adoptar una posición excluyente: existen las influencias porque incluso el individuo más alejado e ignorante participa, aunque no lo desee, de un medio cultural."*<sup>101</sup>

Analizando, en primer lugar, las características generales que describe el autor sobre los artistas seleccionados (pese a la gran variedad de tendencias, personali-

---

<sup>100</sup> RAMIREZ, J. A. Opus cit. Págs. 21 y 22.

<sup>101</sup> RAMIREZ, J. A. Opus cit. Pág. 29.

dades y estilos)<sup>102</sup> encontramos párrafos que parecen referirse específicamente a algunos aspectos del presente proyecto.

### **Influencias organicistas**

Se pueden destacar, en primer lugar, la mención de las frecuentes influencias que se encuentran con respecto a Gaudí, el *art nouveau*, el organicismo o el primitivismo (entre otras); referencias que ya hemos comentado en páginas atrás y en capítulos precedentes.

*“Casi todos los de este libro beben, sin duda alguna, de la cultura escolar y de los medios de masas. No siempre son conscientes de ello, pero la influencia de grandes arquitectos o artistas consagrados planea sobre sus obras más de lo que se supone: la de Antonio Gaudí, en primer lugar, lo cual nos ha permitido reconocer una especie de estilo o corriente que hemos llamado gaudirreoides. (...) En la órbita delicuescente del art nouveau se situarían muchas creaciones gaudirreoides o no” (...) el surrealismo y el primitivismo culto inspirarían otra oleada (...) el organicismo popular de los años cuarenta-cincuenta (...) el universo pop, con la variante europea del nuevo realismo (...)”*<sup>103</sup>

No parece fácil, pues, librarse de influencias externas, por más aislados que este mos, pero menos aún si hemos tenido la suerte de estudiar y de movernos en determinados círculos culturales, hemos visto museos y exposiciones, etc. Esta es también una de las conclusiones de Ramírez que, por otra parte es de sentido común: *“Está claro que las influencias tienden a ser más claras cuando los artistas son más cultos”*<sup>104</sup>.

### **Construcciones animales**

Otro tema que destaca Ramírez es la relación de algunas obras con las construcciones animales, un tema que también hemos tocado en varias ocasiones, en capítulos anteriores. Destacábamos en aquellos momentos la intención de que la obra que proyectábamos sirviera (también) como bebedero de pájaros y mamíferos, o como refugio de peces y anfibios. La intención de atraer a los animales pasa, lógicamente, por hacer que la obra sea atractiva a sus instintos, y esto, a su vez, por una preocupación analítica hacia las propias construcciones animales (nidos, panales, avisperos, termiteros, refugios, madrigueras, etc.)

*“No nos parece, pues, que sea inoportuno traer a colación las construcciones animales, (...). Los artistas que analizamos aquí hacen su obra como los pájaros su propio nido, o los gusanos su capullo”*

*(...) “Nos movemos en un terreno metafórico (...) los escultectos margivagantes no construyen para proteger a sus crías, para atrapar a sus presas o para seducir a las hembras (...) sino para transformarse interiormente. En esto se parecen un poco a*

---

<sup>102</sup> En cuanto a los autores cuyas obras son analizadas por Ramírez y sus colaboradores parece ser difícil encasillarlos en estilos o escuelas *“(...) los escultectos margivagantes carecen de maestros y de discípulos. No existe para ellos ninguna escuela, ni afirman sus creaciones mediante manifiestos colectivos o declaraciones programáticas por su posicionamiento ideológico o por su doctrina estética. No hay aquí ‘ismos’ ni estilos ni tendencias, de modo que las filiaciones sobre las que se sustenta la historia del arte académica resultan en esta ocasión más arbitrarias o totalmente azarosas.” Sin embargo, añade: “Pero de otro lado, no podemos seguir manteniendo seriamente el mito del buen salvaje, habitando entre nosotros incontaminado de todo tipo de influencias (...) Relaciones con sus épocas y sociedades respectivas pueden detectarse en otros muchos creadores margivagantes” RAMIREZ, J. A. Opus cit. Pág.26 y 27.*

<sup>103</sup> RAMIREZ, J. A. Opus cit. Pág. 29.

<sup>104</sup> RAMIREZ, J. A. Opus cit. Pág. 29.

las orugas, tejedoras pacientes de su capullo, del que saldrán un día convertidas en mariposas, alcanzada por fin su 'realización personal'." <sup>105</sup>

En esto parece que coinciden los *margivagantes* de Ramírez con algunos *artistas de la tierra* de los que hablábamos líneas atrás, como es el caso de Goldsworthy, experto constructor de nidos y huevos [14.42] y [14.43].

### **Aspecto lúdico, participación y vandalismo**

Pero tal vez el tema más cercano a nuestro proyecto de cuantos destaca Ramírez, con referencia a *sus margivagantes*, sea el de lo lúdico. Recordemos cómo iniciamos el capítulo 4, con la construcción de un *castillo de playa*, con la complicidad de mi propio *niño*; y cómo a partir de esos momentos el aspecto de construcción ideada para el juego (entre otras cosas) aparece como una constante del proyecto.

*"El juego, el impulso lúdico, la gratuidad aparentemente compleja de sus gestos constructivos, nos permiten conectarlos con el mundo de la infancia. No nos interesa abundar en el estereotipo de la supuesta falta de oficio, que sería común a los niños y algunos escultores margivagantes (...). Es más interesante mencionar la falta de prejuicios. Las inhibiciones que encadenan el impulso creativo de los adultos (incluyendo entre ellos a la mayoría de los artistas ordinarios) no existen entre los niños más pequeños ni tampoco, aparentemente, en muchos margivagantes. Y por eso es tan importante la idea de la creación como juguete o viceversa."* <sup>106</sup>

Ramírez especifica, incluso, la mayor abundancia dentro de las obras de carácter lúdico, de algunas creaciones en particular, como los *parques de atracciones* así como algunos ingenios y elementos de mobiliario urbano como *tiovivos* o *construcciones hidráulicas*. <sup>107</sup>

Destaca, dentro todavía del aspecto de lo lúdico, el grado de participación que se quiere dar a los visitantes, desde el de mero espectador, hasta el que participa activamente de alguna forma. Este es un tema que también se planteó en su momento, en el que la preocupación se centraba en encontrar el punto adecuado de participación del *visitante-usuario* (así lo denominábamos). Nos debatíamos entre el deseo de una máxima participación por parte de este (bebiendo, trepando, tocando, etc.) por una parte; y el temor a un exceso que acabara derivando en vandalismo, por la otra. También constata de Ramírez que estas preocupaciones tienen sus antecedentes, poniendo como ejemplo a Ferdinand Cheval, [14.45] y [14.46]: *"(...) Esta idea de que la obra es un juego para su creador (importantísima, por lo demás, en todas las ramas del arte) se extiende muchas veces a los visitantes: Cheval, que pedía 'no tocar nada' en una inscripción (...) invitaba en otro lugar a dejar una marca permanente (...). Es como si hubiera ciertas resistencias o reservas mentales respecto al hecho de considerarnos como meros 'espectadores', y de ahí la vacilación entre el deseo de que no estropeemos con nuestras intervenciones la obra realizada y el no menos poderoso deseo de que sigamos el ejemplo del creador margivagante dando rienda suelta a nuestro propio impulso creador."* <sup>108</sup>

Desgraciadamente la experiencia me ha enseñado también que el vandalismo es algo a tener muy en cuenta cuando se trata de proyectar obras en espacios públicos.

<sup>105</sup> RAMIREZ, J. A. Opus cit. Pág.29 30.

<sup>106</sup> RAMIREZ, J. A. Opus cit. 31.

<sup>107</sup> (...) *Juguetes son en efecto muchas de las cosas que intentamos caracterizar aquí. (...) 'parques de atracciones' como el de Bruno Weber en Dietikon (Suiza).(...) constructores de tiouvivos, molinos de viento, o máquinas hilarantes. (Como Pierre Avezard, Vollis Simpson, Tom O. Every, Noah Purifoy, etc.).* RAMIREZ, J. A. Opus cit. Pág. 31.

<sup>108</sup> RAMIREZ, J. A. Opus cit. Pág. 32.

Y no hay contradicción alguna (o *vacilación* como lo llama Ramírez) en el hecho de *querer y no querer*, al mismo tiempo, que el espectador participe: deseamos una *participación*, pero desde el respeto a la obra y desde la conciencia del espectador de que *no todo vale*. Yo, por ejemplo deseaba que los niños se encaramaran a la fuente y jugaran con el agua, aunque eso hubiera dado lugar a determinado desgaste de algunas zonas de la obra. Lo que no deseaba era el ensañamiento por parte de gamberros varios, que han llegado a arrancar losas del suelo, a pintarrapear los elementos escultóricos, o a utilizar la fuente como cubo de basura.

### **Obras con humor**

El siguiente elemento conceptual de referencia es el del habitual toque humorístico que podemos encontrar en algunas de las obras seleccionadas como escultecturas margivagantes.

*“No carecen de sentido del humor. Esa parodia de la alta tecnología y de la seriedad enfática de la gran arquitectura (o del Arte con mayúsculas) es menos inconsciente, a veces, de lo que suponemos. En cualquier caso, con independencia de las intenciones explicitadas por los autores, está claro que sus creaciones pueden ser vistas de dos modos aparentemente contrapuestos: como un conjunto inaudito de solecismos técnico-artísticos, o como una hilarante burla de la alta cultura. Y quizá sea la mezcla inextricable de ambas cosas lo que hace sumamente incómodo este fenómeno para la crítica y la historia del arte ordinarias. ¿Se puede tratar de imitar con torpeza cosas reconocidas en los panteones de la cultura oficial, o asimilar con desmañada ingenuidad lecciones complejas, produciendo como resultado obras divertidas e interesantes? ¿No es acaso el descarrilamiento de los modelos, la burla de los ídolos culturales, lo que provoca esa gozosa sensación de liberación que experimentamos ante las obras de muchos escultectos margivagantes?”*<sup>109</sup>

Aunque no es el objetivo principal de mi obra, también hay en algunos casos, algunos guiños de humor. Como ejemplos podemos citar el caso de la *“Columna Blanda”*, que se dobla como si fuera de goma, que es, en cierto modo, una *parodia* sobre la arquitectura clásica griega. También lo son, hasta cierto punto, las construcciones efímeras de *“El Jardín Romántico”* en las que se utilizan las dovelas de una forma muy libre, amontonándolas como si fueran materiales reutilizados provenientes de otras construcciones. Otro ejemplo es el título de *“Evolución”* que tiene ese dibujo en el que unos arcos apenas si cambian en pequeños detalles insignificantes, a lo largo de –supuestamente- miles de años.

### **Reciclaje de materiales**

Por último, menciona Ramírez el tema del reciclaje de materiales, como característica de no pocos de sus escultectos: *“Reciclaje (...). Lo cierto es que casi todos los artistas que nos ocupan aquí emplean en sus obras abundantes desperdicios, cosas inservibles para la sociedad a la que pertenecen. Son robinsones que allegan a su isla creativa los restos de todos los naufragios detectados en las inmediaciones (...) cerámica, botellas, latas, alambres, cajas, desperdicios industriales varios, maderas bidones, etc. (...) esta práctica, aparentemente ‘primitiva’ ha sido bendecida por corrientes artísticas privilegiadas del arte culto, y se manifiesta del mismo modo entre margivagantes muy ingenuos como entre otros más informados de las corrientes de arte contemporáneo.”*<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> RAMIREZ, J. A. Opus cit. Pág. 33.

<sup>110</sup> RAMIREZ, J. A. Opus cit. Pág. 35.

En efecto, ya hemos comentado el uso de materiales reciclados por artistas tan reconocidos como Joseph Cornell, Lucio Muñoz o el mismo Picasso. También hemos comentado que en este tema me siento bastante identificado, y que practico el reciclado de materiales no solo como una solución práctica (y barata) para muchos problemas técnicos, sino desde una posición ideológica en el sentido actual del término: como protección del medio ambiente, como oposición al consumismo, y como utilización sostenible de los recursos naturales.

Además de los ejemplos ya citados de este proyecto en los que se usan materiales reciclados directamente para la realización de las obras (las *maquetas* de cajas de cartón ondulado, las *dovelas* y otras *piezas vitro-cerámicas* en las que se ha utilizado vidrio reciclado proveniente de botellas, algunas tablas y listones de madera, utilizados para algunas *esculturas*, o trozos de ladrillos, adoptados como complemento de las *construcciones dovélicas*) podemos citar el uso de materiales reciclados en objetos auxiliares, en herramientas e incluso en mobiliario. Y esto va más allá de este proyecto.

Podríamos remontarnos a mi época de estudiante, en la que todo tablero era en potencia, una mesa, cuando no un cuadro. Esa posibilidad de cancelación del *miedo al blanco inicial del soporte* (que todos los pintores hemos sentido alguna vez al iniciar una obra) es la que aporta ese encanto adicional a los materiales reciclados.

Podríamos ir aún más atrás, hasta mi primera mesa de dibujo, que fue la gran caja de la primera televisión en color que entró en mi casa, siendo yo preadolescente, allá por los primeros años de la década de los 70. Una mesa con la que recuerdo sentirme muy cómodo, por la libertad que me permitía, no solo de mancharla o cortarla involuntariamente sino, incluso, de hacerlo a voluntad: pintarrajearla, perforarla, cortarla, todo estaba permitido, si el momento *creativo* lo requería.

Tras el análisis de las características que Ramírez atribuye a los *escultectos*, en comparación con mis propias inclinaciones, entiendo el por qué me resultan tan cercanos los personajes que se retratan: hay cuestiones que compartimos más allá de lo formal. *“De este modo, no hablaríamos de ‘influencias formales’ en el sentido clásico de la historia del arte como de un estímulo a las pulsiones, de una catapulta a los deseos (naturales en todos los sentidos) de participación lúdica y creativa que suscita el ejemplo de los margivagantes”*<sup>111</sup>

#### “ **Escultectos margivagantes de Ramírez y otros** ”

Tras la presentación de las características generales de estos *escultectos margivagantes*, que como hemos visto justifican la inclusión de los mismos en este apartado, destacaremos un reducido número de ejemplos, seleccionados entre aquellos a los que se les puede encontrar alguna similitud con nuestra obra en las formas, los materiales o los conceptos de sus autores, destacando entre ellos los que ya conocía yo con anterioridad por algún medio, que son los menos.

Antes de esto, no obstante, nos haremos eco de otros dos casos excepcionales de fuera de España recogidos en otro interesante trabajo, similar al de Ramírez, pero que



Img. 14. 45  
Ferdinand Cheval. (1879-1912) *El Palacio Ideal*  
Fuente: *Fantasy Worlds Opus cit.* Foto de Deidi von Schaewen.

<sup>111</sup> RAMIREZ, J. A. Opus cit. Pág.32, 33.



pone el acento en las imágenes, más que en los textos. Estos casos, seleccionados entre una veintena son Ferdinand Cheval y Robert Tattin. El resto, aunque interesante, no lo hemos considerado relevante para el tema que nos ocupa.

**El Palacio Ideal de Ferdinand Cheval [14.45], [14.46]**

Ramírez ya menciona a *Cheval* en su introducción -por eso lo hemos querido mencionar nosotros al principio de nuestra lista- como uno de los pioneros en esta peculiar actividad artística. Si no lo incluye entre sus monografías es, suponemos, porque su ensayo solo se limita a España. Las fotos que se adjuntan junto al breve comentario de *Jhon Malzelds*, que hemos traducido al español, las hemos obtenido del mencionado estudio:

*“El Palacio Ideal (1879-1912) de Ferdinand Cheval Cartero rural de Hauterives, cerca de Lyon, constituye uno de los enclaves inspirados más extraordinarios del mundo. Durante 33 años Cheval trabajó en solitario en el acabado de su visión monumental. Estaba fascinado por las piedras de forma extraña, de las que hizo el primer material para edificar el palacio de sus sueños. Aquí se mezclan arquitecturas de Oriente y Occidente, personajes gigantescos, animales, palmeras en betón. Escaleras curvas llevan a torretas y a columnas. En el sótano, una cripta (...). A lo largo de la fachada oriental se levantan las figuras inmensas de Cesar, Bercigétorix y Arquímedes. Poemas e inscripciones del cartero Cheval adornan los muros. Cuando tenía 80 años le denegaron la autorización para ser enterrado en su palacio. Entonces él edificó su tumba en el cementerio municipal.”*<sup>112</sup>

**Museo de Robert Tattin. [14.47], [14.48]**

El siguiente caso no menos excepcional, más reciente que el de Cheval, es el de Robert Tattin, cuya obra sirve de portada para el volumen mencionado, en el que *Jhon Malzelds* hace el siguiente comentario: *“Robert Tattin hizo múltiples oficios, remero y carbonero entre otros, antes de convertirse en ceramista en los años 50. Con su mujer Elisabeth, comprará y restaurará una casa de campo en ruinas, cerca de Mans, después se lanzará en 1962 a la creación de un sitio asombroso impregnado de misticismo. El ‘Paseo de los Gigantes’ donde se levantan sus grandes héroes, lleva a la entrada del patio principal, guardada por un dragón con el hocico abierto. En el interior, Tattin construyó un tipo de templo, a la vez símbolo de las religiones del mundo entero y monumento dedicado a la pareja que él formaba con su mujer. El conjunto se compone de tres altos edificios: Notre-Dame-Tout le Monde (Nuestra*



Img. 14. 46  
“El Palacio Ideal construido por Ferdinand Cheval  
Fuente: Fantasy Worlds. Opus cit.



Img. 14. 47  
Notre-Dame-Tout le Monde de Robert Tattin (1902-1983) Fotos de Deidi von Schaewen. Fuente: Fantasy Worlds. Opus cit.



Img. 14. 48  
Notre-Dame-Tout le Monde de Robert Tattin (1902-1983) Fotos de Deidi von Schaewen. Fuente: Fantasy Worlds. Opus cit.

<sup>112</sup> Fantasy Worlds. Textos de MALZELDS, J. Ed. Taschen, Colonia 2007. Pág. 94.

*Señora de Todo el Mundo), La Porte du Soleil (Puerta del Sol) y la Porte du la Lune (Puerta de la Luna). Tras la muerte de su marido, Elisabeth continuó su obra y creó un museo para él”<sup>113</sup>*

### **Montserrat artificial en el Parque de la Ciudadela de Barcelona y otras maquetas similares [14.49] y [14.50]**

En este caso Juan José Lahuerta, colaborador de Ramírez, señala esta construcción, no como obra “*margi-vagante*” en sí misma, ya que es una obra pública realizada por encargo a profesionales, sino como el antecedente de muchas otras imitaciones de esta reproducción de Montserrat, que se realizaron en aquellos primeros años del siglo XX.<sup>114</sup>

Lo cierto es que esta obra en sí es una muestra más de imitación de la naturaleza en parques y jardines, tal y como veíamos en el caso de los jardines románticos (y en los barrocos y orientales). La única diferencia es que en ese caso la imitación es literal, a escala, de un paraje concreto.

Pero no es, por otra parte, la única replica a escala de un terreno real que existe, al menos yo conozco otras dos, aunque no tan grandes (de unas decenas de metros cuadrados) ni transitables: una es la reproducción que está en Málaga capital de una zona de sierra de la misma provincia; la otra es una maqueta del *Pantano de los Bermejales* y sus alrededores, en la provincia de Granada, que está cerca de la presa del propio embalse, al lado justo de donde yo aprendí a andar.

Como veremos más adelante, estas construcciones que imitan la naturaleza tienen bastante relación con los parques románticos, en los que siempre encontramos montañas con grutas, puentes, ruinas, etc., que pueden ser recorridas por los visitantes.

### **Cesar Manrique [14.51] a [14.60]**

Manrique (Lanzarote 1919-1992) luchó en la Guerra Civil española como voluntario del lado franquista.<sup>115</sup> A su regreso inició estudios de Arquitectura Técnica, pero los abandonó a los dos años. En 1945 se trasladó a Madrid para estudiar Bellas Artes en la Academia de San Fer-



*Img. 14. 49*  
*Montserrat artificial en el Parque de la Ciudadela de Barcelona. Postal de principios del siglo XX.*



*Img. 14. 50*  
*Montserrat artificial en el Parque de la Ciudadela de Barcelona. Postal de principios del siglo XX. Fuente. RAMIREZ, J.A Opus cit..*



*Img. 14. 51*  
*La casa de Cesar Manrique en Taro de Tahiche 1968 (Lanzarote) Foto Google.*

<sup>113</sup> “*Fantasy Worlds*” Textos de MALZELDS, Jhon, Ed. Taschen, Colonia 2007. Pág. 86

<sup>114</sup> “(...) las formas del Montserrat aparecen literalmente imitadas, más o menos ingenuamente, en los más diversos lugares (...) jardines de casas particulares (...) colegios religiosos (...) en La Habana (...). Por otro lado, esas formas cumplen un papel determinante como modelo de muchas arquitecturas ‘cultas’ del modernismo catalán, desde la Sagrada Familia de Gaudí hasta el Montferri de Jujol, o la casa Sayrach (por poner solo algunos ejemplos entre tantos).” Texto de Juan José Lahuerta RAMIREZ, Juan Antonio. Opus cit. Pág.57

<sup>115</sup> “En el verano de 1939, una vez concluida la guerra, César regresó a Arrecife. Llegó vistiendo aún el uniforme militar (...) subió a la azotea de la casa, se desnudo, pisoteó con rabia la ropa, la roció con petróleo y le prendió fuego.” Fuente: [www.cesarmanrique.com](http://www.cesarmanrique.com)

nando, donde se graduó. En 1964 se marchó a Nueva York, donde estuvo becado en el *Institute International Education*, conoció el ambiente artístico de la metrópoli y expuso su obra con éxito en la prestigiosa galería *Catherine Viviano*. A partir de entonces se consagró como artista exponiendo su obra pictórica y escultórica por todo el mundo.

Pero Cesar echaba de menos su isla natal como muestran sus palabras dirigidas por carta a su amigo Pepe Damaso "(...) *más que nunca siento verdadera nostalgia por lo verdadero de las cosas. Por la pureza de las gentes. Por la desnudez de mi paisaje y por mis amigos (...). Mi última conclusión es que el HOMBRE en N.Y. es como una rata. El hombre no fue creado para esta artificialidad. Hay una imperiosa necesidad de volver a la tierra. Palparla, olerla. Esto es lo que siento.*"<sup>116</sup>

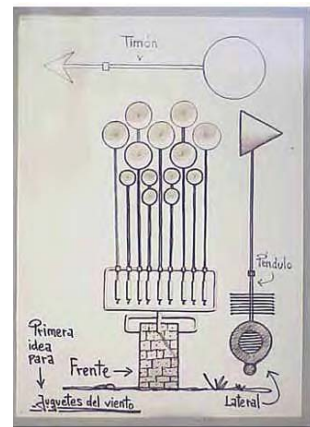
A su regreso de América, en 1966, inicia una campaña de concienciación sobre la necesidad de conservar los valores paisajísticos y de la arquitectura tradicional de la isla. Una cruzada que dirigirá tanto hacia las gentes sencillas del lugar, como hacia las autoridades, y que se librará durante toda su vida." *Cuando regresé de New York, [decía] vine con la intención de convertir mi isla natal en uno de los lugares más hermosos del planeta, dadas las infinitas posibilidades que Lanzarote ofrecía*".<sup>117</sup>

Se podría decir que, al menos, en parte, se cumplieron sus deseos, ya que Lanzarote es hoy día un ejemplo de cómo arte y naturaleza se pueden vincular en armonía.<sup>118</sup> Para ello Manrique (sobrio y gran madrugador, para trabajar en sus proyectos) ha de transcender su faceta de pintor y escultor para convertirse en un artista polifacético ejerciendo de interiorista, conservador de monumentos, asesor artístico de construcción, urbanista, diseñador de jardines, escritor, arquitecto, etc.<sup>119</sup>

Con estas atribuciones podríamos considerar a Cesar como uno de los *artistas de la tierra*, de los que hablábamos antes (de hecho así lo hice en un principio), pero también fue un personaje intimista, coleccionista de objetos encontrados y *diseñador de su propia casa*, a partir de elementos que descubre en la naturaleza y en la vida cotidiana. Esta es, precisamente, la faceta que retrata Ramí-



Img. 14. 52  
Casa, Museo-Fundación Cesar Manrique. Unos 1000 metros cuadrados. Foto: Google.



Img. 14. 53  
Cesar Manrique. Boceto para la escultura "Velela" de la serie de "Juguetes del viento" Fundación César Manrique. Fuente: cesarmanrique.com

<sup>116</sup> Fuente: [www.cesarmanrique.com](http://www.cesarmanrique.com)

<sup>117</sup> Fuente: [www.cesarmanrique.com](http://www.cesarmanrique.com)

<sup>118</sup> "La más importante obra de arte de César Manrique es Lanzarote. Su influencia y su obra han marcado el aspecto externo de la isla. Los lanzaroteños dicen que ha sido él el que 'ha hecho' Lanzarote". Fuente: [www.cesarmanrique.com](http://www.cesarmanrique.com)

<sup>119</sup> "¿Qué era realmente Manrique? Esta pregunta constituyó durante algún tiempo un tópico de discusión, especialmente relacionada con su actividad arquitectónica, de la que se le negaban unos conocimientos precisos. César no entró nunca en este juego; afirmaba de sí mismo que era un artista y se expresaba en cada momento con los medios que cada momento creía oportunos". Fuente: [www.cesarmanrique.com](http://www.cesarmanrique.com)



rez de su personalidad y la que le hace incluirlo en su lista de *escultores margivagantes*. Uno de sus colaboradores, Carlos Reyero, hace el siguiente comentario, en el contexto de otro artista, pero expresándose en términos generales: *“Un deseo relativamente común del artista contemporáneo, no solo en el arquitecto, cuya actividad es de suyo constructiva, sino también del escultor o del pintor es el de proyectar o intervenir tanto en la realización de la vivienda propia como en el espacio de trabajo. Naturalmente, puede interpretarse ese deseo en el marco de un impulso común a la condición humana -y sobre todo animal-relacionado con la necesidad o el deseo de cada uno de organizarse la propia casa a su medida, sin que falten tampoco motivaciones cultas.”*<sup>120</sup>

El propio Manrique nos cuenta su hallazgo del lugar, en el que finalmente construirá su casa, bajo una colada de lava, en Taro de Tahiche (Teguise, Lanzarote): *“En mis investigaciones durante esos momentos de mi nuevo contacto con la lava, me encontré con cinco burbujas volcánicas, donde mi asombro colmó mi imaginación introduciéndome, colgándome por la higuera que partía de su interior. Dentro de esta burbuja creí que estaba en otra dimensión dándome cuenta de las grandes obras de arte que la propia naturaleza concebía. Allí mismo en su interior supe que podía convertirlas en habitáculos para la vida del hombre, empezando a planificar mi futura casa viendo con enorme claridad su magia, su poesía y al mismo tiempo su funcionalidad. Al salir de nuevo de su intimidad y de su gran silencio, tuve que hacer un esfuerzo para volver a la realidad que se me había escapado.”*<sup>121</sup>

El, por todos anhelado, jardín del Edén, lo encontró Manrique al final, descolgándose por una higuera hasta las entrañas mismas de la tierra. Allí se encontró también con el *laberinto* y la *caverna míticas*, tuvo una visión trascendente y espiritual, y quiso, tras quedarse con un trocito para sí mismo, para vivir, compartir con los demás su *utopía*, proyectando sus ideas hacia el resto de la isla.

Conocí la casa de Manrique, hoy sede del *Museo y la Fundación Cesar Manrique*, en 1996 en compañía de mi mujer. Allí contemplamos, además de pinturas y esculturas pequeñas del autor, y de la propia casa (que es en sí una original obra de arte), algunos bocetos de las grandes esculturas, que se encuentran situadas en diversos enclaves de la isla, en cruces de carreteras sobre todo **[14.51]** a **[14.54]**. También se conservan en la casa planos y bocetos de sus proyectos para la isla. Parece ser que como dice Francisco José Galante: *“(…) las ideas directrices de la*



Img. 14. 54  
Cesar Manrique. *Veleta*, 1992, (Arrieta, Lanzarote). Una de las esculturas móviles de la serie “*Juguetes del viento*” Fuente: cesarmanrique.com



Img. 14. 55  
Cesar Manrique. *Jameos del Agua*. Lanzarote. Constante: zona exterior con laguna-piscina y jardín y zona subterránea, en el jameo, con lago y auditorio cesarmanrique.com



Img. 14. 56  
Cesar Manrique. *Mirador del Río*. 1973. Lanzarote. En parte excavado, y cubierto con dos cúpulas enterradas. Con piedra loca se mimetiza sobre un acantilado. Lo hizo en colaboración con el arquitecto Fernando Higueras, entre otros. Fuente: cesarmanrique.com

<sup>120</sup> RAMIREZ, J. A. Opus cit. Texto de Carlos Reyero. Pág.199.

<sup>121</sup> RAMIREZ, J. A. Opus cit. Textos de Manrique, recogidos por Francisco José Galante Gómez. Pág. 157.

obra arquitectónica de Manrique emanaron de esta vivienda, de manera que se podría establecer una identificación biográfica entre personaje y construcción. Así, la casa de Manrique constituye una metáfora de su concepción de la vida y de su obra, pues encierra un discurso pleno y coherente con el que el objeto (la casa) se proyecta en el sujeto (el artista), y así ambos se encuentran encarnados en la propia manifestación arquitectónica.”<sup>122</sup>

También en aquel viaje tuve la ocasión de conocer en directo otras obras paisajísticas de Manrique como *Los Jameos del Agua*, *El Mirador del Río*, *La Casa del Campesino* (realizada según la tipología tradicional de Lanzarote) y *El Jardín de Cactus* [14.55] a [14.60].

Mi experiencia directa con obras de arte de la tierra, por aquellas fechas, era escasa, lo que unido a la propia originalidad de las mismas me llenó de asombro y admiración. Ese arte que aprovecha la naturaleza como soporte y esencia de la creación me pareció una excelente alternativa al arte de caballete, destinado a espacios interiores (museos, galerías o viviendas particulares). Manrique no manifestaba su amor a la naturaleza representándola en sus cuadros, como hacen tantos pintores (los impresionistas, por ejemplo), sino interviniendo directamente sobre ella.

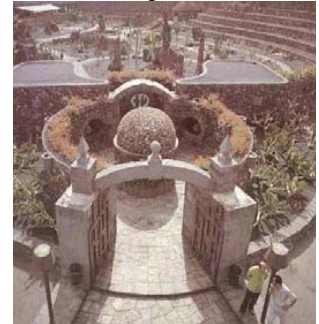
“Manrique describió una nueva isla de fantasía y ensueño, en la que protagonizó una obra de ‘arte total’ con materiales encontrados que con frecuencia constituían referentes culturales del lugar.”<sup>123</sup>

Esta experiencia visual, me llevó a la inquietud de leer sus textos, adquiriendo en la propia isla un ejemplar de su “*Escrito en el fuego*”. He aquí un fragmento que ilustra su pensamiento: “*El hombre en la antigüedad tenía que defenderse de los elementos naturales que le eran adversos refugiándose en cuevas contra las tempestades y luchando para subsistir, pero desde hace ya bastante tiempo no ha entendido las posibilidades del enorme talento de todas las energías que comportan, y de todo lo que puede enseñar. Todo está ya descubierto por el universo. Ahora solamente nos queda ser más humildes, reconocer nuestras propias limitaciones y tratar por todos los medios de ir tomando lecciones de la experiencia de millones de siglos de ese magnífico equilibrio del espacio que nos ha tocado vivir. El hombre ha creado tal cantidad de torpezas y estupideces con un carácter teatral magnificante de orgullo y vanidad, que demuestra elementalmente su ineficacia.*”<sup>124</sup>

Manrique nos da un aviso de que tenemos que ser pre-



Img. 14. 57  
Cesar Manrique. Parque Marítimo Cesar Manrique, Tenerife. Años 90. 22.000 metros cuadrados. Espacio de ocio con piscinas, fuentes, terrazas, jardines, etc. Fuente: Google.



Img. 14. 58  
Cesar Manrique. Jardín de Cactus, Realizada sobre una antigua cantera, alberga cactus de Canarias y otros lugares. Contiene algunas construcciones originales, de piedra local. Fuente: www.cesarmanique.com



Img. 14. 59  
Jardín de Cactus. Fuente: cesarmanique.com

<sup>122</sup> RAMIREZ, J. A. Opus cit. Textos de Francisco José Galante Gómez. Pág.155.

<sup>123</sup> RAMIREZ, J. A. Opus cit. Textos de Francisco José Galante Gómez. Pág. 154.

<sup>124</sup> MANRIQUE, Cesar. *Escrito en el fuego*. Ed. Lázaro Santana. (Edirca). Las Palmas de Gran Canaria. 1988 (1ª edición). Pág.22.



cavidos en nuestro trato a la naturaleza. Pese a su advertencia de que hay que mirar hacia atrás (*mirar por el retrovisor* como decía Ayllón) su obra rezuma modernidad, demostrando que lo malo se pasa de moda pronto mientras que lo bueno se acaba convirtiendo en eterno. En este caso se puede aplicar lo que dice Tonia Raquejo (aunque no refiriéndose a Manrique, sino en términos generales): “(...) *la consigna para los artistas del land art no sería tanto un regresar nostálgico a los orígenes de la humanidad, sino una alarma que se dispara para indicarnos que todavía somos tal y como fuimos, y que en el hecho de ser así radican misteriosamente las posibilidades de nuestro futuro*”.<sup>125</sup>

Manrique realiza también obras fuera de Lanzarote de las que conozco las siguientes: *Parque Marítimo de Cesar Manrique*, en Tenerife (única obra que yo conocía con anterioridad a 1996, y en la que incluso me bañé) [14.57]; y *Parque Marítimo del Mediterráneo*, en Ceuta (que conocí después) [14.60]. Del resto, solo he visto algunas, en fotografías:

*El Lago de la costa Martiáñez*, 1997. Puerto de la Cruz (un complejo de ocio con un lago central y varias piscinas, jardines y terrazas de roca volcánica con esculturas del autor).

*Jardines, piscinas y murales del Hotel Salinas*. Costa Teguiuse 1977.

*Centro comercial La Vaguada*, 1983, Madrid.

*Mirador de la Peña*, 1989. Isla del Hierro. Restaurante con ventanales panorámicos.

*Playa jardín*, 1992, Puerto de la Cruz (playa remodelada, jardines, restaurantes, escollera, etc.)

*Parador del Palmarejo*, 1989, La Gomera.

*Horno-asador de Timanfalla*, Tenerife (que utiliza la energía geotérmica para cocinar los alimentos)

### **Manuel Sayrach [14.61] a [14.64]**

Ramirez introduce en su estudio al arquitecto Manuel Sayrach (1886-1937) por la creación de un fantástico jardín en San Feliú de Llobregat, *La Torre dels Dimons*, o *Casa Nova*: Se trata de un endiablado derroche de fantasía modernista con un gran protagonismo de formas organicistas más que atrevidas. Por desgracia, el conjunto fue derruido tras la guerra para convertirlo en instalaciones deportivas [14.61].

Por ese motivo, es más conocido Sayrach por las dos casas que hay en Barcelona, en la Avenida de la Diagonal: *La Casa Sayrach* y *La Casa Monserrat* (nombre de su mu-



Img. 14. 60

César Manrique. *Parque Marítimo del Mediterráneo*. 1995. Ceuta. 57.000 metros cuadrados. Tes grandes lagos-piscinas de agua salada, rodeados de vegetación. Las duchas (al fondo) recuerdan casetones neoislámicos. Entre los jardines pueden verse esculturas de Manrique.

Fuente: ceutaturistica.com



Img. 14. 61

*La Torre dels Dimons*, o *Casa Nova*. Manuel Sayrach. Fuente: Google.



Img. 14. 62

Manuel Sayrach. Ventanal de la casa Sayrach. Fuente: Google.

<sup>125</sup> RAQUEJO, T. Opus cit. Pág. 37.

jer). La primera la diseñó hacia 1917, poco antes de obtener el título de arquitecto en 1918 (por eso firmó el proyecto Gabriel Borrell). La segunda, de 1926, firmada ya como arquitecto, está junto a la anterior [14.62] y [14.63].

En ambos casos se trata de trabajos de un refinado preciosismo modernista, ya tardío, que denota la genialidad del autor. No falta un detalle por estudiar: los pasamanos, las ventanas, las mirillas y timbres de las puertas, los techos, etc. Sayrach también fue jardinero, decorador, diseñador de muebles, lámparas, escenografías, accesorios y todo tipo de objetos; aparte de ensayista, editor, y político: un auténtico humanista. Sus miles de pequeños dibujos los recortaba y pegaba en hojas de librocuaderno como el que tituló *Croquis de Arquitectura*. [14.64]<sup>126</sup> Según Juan José Lahuerta, los diseños de sus casas “se encuentran entre los ejemplos más fieles a Gaudí. Pero también, sin duda, más atrevidos, desinhibidos y extravagantes de todo el modernismo catalán.”<sup>127</sup> También diseñó en 1934 un original panteón familiar.

Por lo que a mí respecta, del año que viví en Barcelona no tengo recuerdos concretos. Es probable que pasara por delante de las casas al estar estas en una calle tan transitada; pero seguramente las confundí, desde mi desconocimiento, con algún edificio de Gaudí de los que abundan por la zona.

### **El Templo neoadadá de Wolf Vostell (Malpartida de Cáceres) [14.65]**

Otro ejemplo de arquitectura singular, que se incluye entre los seleccionados por Ramírez, es la construcción que diseñó y llevó a cabo el artista hispano alemán Wolf Vostell (1932-1998) en la localidad de Malpartida de Cáceres, en el Monumento Natural de Los Barruecos, que el propio artista bautizó como “*Obra de Arte de la Naturaleza*”. El denominado *Templo neoadadá* se compone de una construcción cúbica de piedra, coronada de una cúpula pintada de azul que recuerda a las pequeñas cúpulas bizantinas de Santorini. Cuenta María del Mar Lozano Bartolozzi, que “Según Vostell su voluntad fue construir sobre unos restos y ruinas de arqueología rural (que al mismo tiempo podían asimilarse a una memoria anterior que le llevaba hasta un posible espacio funerario) un lugar con un templo dedicado a todas las religiones. La cúpula era la mejor expresión del espacio sagrado, acotado, oculto desde fuera, perfecto formalmente. Expresión que nos lleva a recordar muchos sueños clásicos y románticos, como los



Img. 14. 63  
Manuel Sayrach  
Casa Sayrach construida entre 1915 y 1918 (derecha) y Casa Monserrat, hacia 1926 (izquierda) Avenida Diagonal, 423 y 425, Barcelona: Fuente: Google.



Img. 14. 64  
Manuel Sayrach. Uno de sus “Croquis de Arquitectura”. Fuente: Google.



Img. 14. 65  
El Templo neoadadá de Wolf Vostell en Malpartida de Cáceres, Fuente: Google.

<sup>126</sup> Muchos de estos datos están obtenidos de un video en el que interviene el propio hijo del autor, entre otros, para relatar la vida y obra de su padre. Se puede ver en catalán en: [www20.gencat.cat/portal/site/msi-cultura/menuitem](http://www20.gencat.cat/portal/site/msi-cultura/menuitem)

<sup>127</sup> RAMIREZ, J. A. Opus cit. Texto de Juan José Lahuerta.

grabados que pudo ver en la Biblioteca Nacional de París de las arquitecturas utópicas de Boullée, Delepime, Ledoux u otros que concibieron monumentos y cenotafios recuperando formas esféricas, semiesféricas y piramidales. Todo ello, naturalmente, bajo la sombra del Panteón de Roma.”<sup>128</sup>

### **La escultura-museo de Salaguti (Carlos Salazar Gutierrez) en Sasamón, Burgos [14.66] y [14.67]**

Este es otro ejemplo que hemos seleccionado (de la lista de Ramírez) por la indeterminada diferencia entre escultura y arquitectura. Es una pequeña construcción de carácter muy organicista y barroca, en la que apenas encontramos líneas rectas, y mucho menos verticales u horizontales, salvo en puertas y ventanas. Está compuesta a base de contrastes entre las formas (cubicas frente a bulbosas) estructuras (macizas y pesadas, frente a la celosía liviana y esponjosa de la cúpula) o texturas (piedras lisas frente a las superficies pedregosas de los muros). Llama la atención que los únicos elementos que presentan una geometría más elemental (esférica) y estática, hasta cierto punto, son precisamente las plantas que rodean la construcción, que sugiere por el contrario movimiento. Ni siquiera el horizontal suelo, parece estarse quieto, al dibujar en planta una acera en forma de espiral.

El autor de tan peculiar obra, no podría pasar desapercibido en su entorno local por lo que es conocido y mencionado en los folletos turísticos del lugar. Según Javier Hernando (...) *“Salaguti [que] dice no recordar exactamente la fecha en la que se gestó su proyecto -en torno a 1977- (...) intenta sintetizar su pensamiento existencial de corte neorromántico, que sueña con un cosmos ordenado en donde hombre y naturaleza coexistan armónicamente.”*<sup>129</sup>

### **La Casa de la Ilusión, península de Jandía (Fuerteventura) [14.68]**

Otro ejemplo de artista que diseña su propia casa<sup>130</sup> y que aprovecha el proyecto para experimentar con ideas fantásticas. La hemos seleccionado porque de nuevo nos encontramos con una construcción inspirada en las formas



Img. 14. 66  
La escultura-museo de Salaguti, Sasamón, (Burgos). Casa-museo del artista Carlos Salazar Gutiérrez. Fuente: Google.



Img. 14. 67  
La escultura-museo de Salaguti, Sasamón, (Burgos). Casa-museo del artista Carlos Salazar Gutiérrez. Fuente: Google.



Img. 14. 68  
La Casa de la Ilusión en la península de Jandía (Fuerteventura). Diseñada por su dueño Antonio Padrón Barrer, iniciada en 1972. las columnas de hormigón tienen forma de raíces arbóreas. Fuente: Google.

<sup>128</sup> RAMIREZ, J. A. Opus cit. Texto de María del Mar Lozano Bartolozzi. Pág. 171

<sup>129</sup> RAMIREZ, J. A. Opus cit. Texto de Javier Hernando Carrasco Pág. 184.

<sup>130</sup> El autor es *“Antonio Padrón Barrera (1946, Frontera, Isla de El Hierro). (...), graduado en dibujo de construcción, industrial y topógrafo. (...) En el ejercicio de la arquitectura ha colaborado en diversos proyectos de importancia, elaborados en estudios de acreditados técnicos, mientras que su labor individual se ha visto involucrada en azarosos procedimientos con administraciones municipales y promotores urbanísticos que le han conducido, incluso, a la prohibición de trasladarse fuera de nuestras fronteras. En este sentido se trata, por tanto, de un creador maldito y marginal”.* según Francisco José Galante. RAMIREZ, J. A. Opus cit. Pág. 286.



de la naturaleza con las que se integra. También se trata de una composición recargada en la que predomina el contraste, en este caso, entre formas texturas y colores: las ligeras formas blancas que parecen flotar como las nubes, frente los rústicos y macizos muros de piedra gris. Y como contrapunto a tanta forma orgánica y sinuosa, la geometría de las ventanas rectangulares.

Según Francisco José Galante Gómez, *“La Casa de la Ilusión, como así la denomina su autor, supone el resultado de un proceso creativo bastante dilatado (...) desde la Casa de los Pitufos iniciada en 1972, al norte de Fuerteventura pasando por otros proyectos, algunos de ellos frustrados, e incluso demolidos pero que, (...) constituyeron para Antonio Padrón un laboratorio de ideas desenfrenadas que desarrolló con gran intensidad en posteriores investigaciones.(...) Desde este punto de vista, la casa puede ser considerada como una utopía de ilusiones, la encarnación de un sueño truncado, aletargado desde aquel primer proyecto”*.<sup>131</sup>

Sin duda, en ese proceso creativo bastante dilatado al que se refiere Galante, el dibujo ha debido de ostentar un marcado protagonismo como eje del proceso creativo. Así habrá sido igualmente en muchos otros casos de los que estamos viendo en estas últimas páginas y algunas de las que siguen, como es fácil de deducir. Son ejemplos, por lo tanto, al igual que mi propia obra, de la importancia que tiene el dibujo en el proceso de creación de las artes plásticas. Es importante recordar esto en un momento en el que puede dar la sensación de que nos estamos saliendo del tema que nos ocupa.

### **Can Bassi en Ullaró, Campanet (Mallorca) [14.69]**

Esta obra realizada por el autor en su propia casa es otro ejemplo de clara influencia de Gaudí (lo que Ramírez llama *“gaudirreoides”*) no solo en las formas organicistas, entre las que aparecen hasta dragones, sino en la propia técnica del *trencadís*, que popularizó el arquitecto catalán. La obra es de Leo Bassi, nacido en EEUU en 1952. Según Miguel Seguí Aznar, *“Otras soluciones, que afectan a los espacios y a determinados motivos decorativos, proceden de culturas no tan cercanas y que él ha conocido en sus numerosos viajes por países de todo el mundo, cediendo al conjunto, una cierta apariencia de mestizaje. (...) Nepal (...) Extremo Oriente (...) indios de Canadá (...) Brasil (...) Nuevo México (...)”*<sup>132</sup>

### **Parque de Julio Herrero Guisado, Torreldones [14.70] a [14.73]**



Img. 14. 69  
Can Bassi en Ullaró, Campanet, (Mallorca) de Leo Bassi, nacido en EEUU en 1952. Textos de Miguel Seguí Aznar. Fuente: Google.



Img. 14. 70  
Parque de Julio Herrero Guisado en Torreldones, Madrid. Fuente: Google.



Img. 14. 71  
Parque de Julio Herrero Guisado en Torreldones, Fuente: spacearchives.org

<sup>131</sup> RAMIREZ, J. A. Opus cit. Texto de Francisco José Galante Gómez. Pág. 286-287.

<sup>132</sup> RAMIREZ, J. A. Opus cit. Texto de Miguel Seguí Aznar. Pág. 305.

En Torrelodones, Madrid, hay un parque con unas peculiares esculturas de piedra cuya historia se remonta a 1934. En esas fechas Julio Herrero Guisado (1898-1986) nacido en Toro (Zamora) de una familia de agricultores, tras años de dedicación al comercio de telas, compró una finca, con la intención de construir viviendas para su familia. En los terrenos, aprovechando la abundancia de bloques de granito, diseñó con sus propias manos y levantó, con la ayuda de obreros y sin la intervención de arquitectos ni aparejadores, las construcciones escultóricas megalíticas que todavía perduran. No tuvo Herrero una formación artística específica salvo que en el colegio “destacó en dibujo lineal”.<sup>133</sup>

Hoy día, desde 1982, estos terrenos son un parque público, que lleva su nombre, en el que destacan las mencionadas construcciones. Ramírez lo describe así: *“Exaltación del Pedrusco (...) ese extraño monumento a la piedra que iría en el centro de lo que habría de ser una piscina, y que se quedó finalmente en una especie de plaza semicircular con el pedestal cilíndrico, sobre el cual se yergue un grandioso berrueco. (...) No debemos suponer al autor mucha información de las corrientes estéticas coetáneas, pero es obvio que le llegaron por impregnación los ecos del organicismo, en esa subvariante rústica que hizo furor entre los decoradores profesionales de los años cincuenta y sesenta. (...)”*

*El jardín tuvo varias ‘folies’ construidas con piedras graníticas irregulares: ‘el campanario’ (...) una especie de espadaña (...) el pozo, con su insólito brocal (...) todo ello más próximo a la estética coetánea de ‘Los Picapiedra’ (muy popular entre 1960) que a lo aconsejado por la buena lógica constructiva, (...) la fuente con conchas y varias cascadas (...). Los recuerdos que conservan hijos y nietos de los artilugios técnicos del parque están plagados de ironía: fueron inventos poco ‘prácticos’ similares a los del TBO de la época. (...) el proyectado reloj de sol (...) una rustica pagoda, una interesante columna farola cuyo fuste es una pieza monolítica semidesbastada (...) mesas de piedra (...) La irregularidad y el gigantismo de esos dólmenes nos permiten hablar de un ‘megalitismo familiar’ salido de la imaginación candorosa y de la obstinación insobornable de un buen representante de aquella otra ‘edad de piedra’ que fue la larguísima posguerra española.”*<sup>134</sup>

Estas irónicas palabras, junto a la contundencia de las imágenes, plantean algunas cuestiones para la reflexión: de nuevo el dibujo, sin duda, adquiere protagonismo en la



Img. 14. 72  
Parque de Julio Herrero Guisado en Torrelodones, Fuente: spacearchives.org



Img. 14. 73  
Parque de Julio Herrero Guisado en Torrelodones, Fuente: spacearchives.org



Img. 14. 74  
Justo Gallego y al fondo la catedral que está construyendo en Mejorada del Campo (Madrid). imágenes: Google.

<sup>133</sup> Datos biográficos obtenidos de [www.spacesarchives.org](http://www.spacesarchives.org)

<sup>134</sup> RAMIREZ, J. A. Opus cit. Pág. 382, 383 y 384.



concepción de esos “*inventos de TBO*” que según Ramírez, conservan sus descendientes y, de nuevo, es el impulso creativo unido a la falta de formación específica (como arquitecto) lo que produce estas *locuras* o “*folíes*” al estilo “*Picapiedra*”. ¿Acaso si hubiera tenido el autor formación como arquitecto, hubiera concebido estas utopías, solo en parte llevadas a cabo? ¿Estos nuevos *castillos en el aire*, que se mantienen milagrosamente en equilibrio? ¿No son estos algunos de los últimos vestigios que nos quedan del *buen salvaje*?

Estas *amenidades pétreas* me producen empatía por varias razones: en primer lugar porque yo también carezco de formación como arquitecto, por lo que en ese campo, todavía puedo conservar algo de *imaginación candorosa*. También, por otra parte, soy representante de la última generación que vivió, aunque solo los últimos años, aquella *edad de piedra de la larguísima postguerra española*, de los *Picapiedra*” y de los *Inventos de TBO*; y, por último, porque tampoco me falta obstinación.

#### **La catedral de Justo Gallego. [14.74] a [14.78]**

Pero, para obstinación, no hay quien supere a este personaje, Justo Gallego, por el ahínco con el que está construyendo su catedral en Mejorada del Campo (Madrid).

Tal vez sea esta obra la más conocida en España, de entre las que recoge esta selección. No solo aparece en numerosos periódicos y revistas de todo el mundo (*Paris Math, Time, The Independent, The New York Times*, etc.) también aparece en algunos folletos turísticos de la comunidad de Madrid, y es divulgada a través de las modernas *redes sociales*. Incluso fue divulgada a través de un anuncio en televisión de la marca comercial de refrescos “*Acuaris*”.

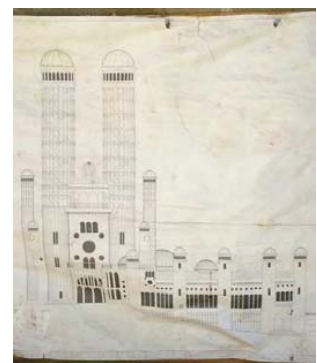
Laia Rosa-Armengol, comenta lo siguiente: “*Así el 12 de octubre de 1961, decidió colocar la primera piedra del templo que este constructor espontáneo ha consagrado a la Virgen del Pilar, y orientó la cabecera lo más que pudo hacia Jerusalén. Dos años más tarde, en 1963, comenzaron definitivamente las obras. Desde entonces han pasado más de cuarenta años y Justo emplea todo su tiempo y sus energías en esta construcción monumental. Todos le consideraron un loco al principio, nadie creía que aquellos primeros atisbos arquitectónicos llevados a cabo sin planos previos, sin trazas, sin permisos oficiales y ni tan siquiera el reconocimiento por parte de la autoridad eclesiástica competente (...) terminarían convirtiéndose en la única ‘catedral’ del mundo erigida con las manos de un solo hombre. Hoy las cosas han cambiado. [El texto es anterior a 2006, año de edición del libro]. Todo el pueblo apoya y defiende la obra de Justo, que se ha convertido en el*



Img. 14. 75  
Justo Gallego y al fondo la catedral que está construyendo en Mejorada del Campo (Madrid). Fuente: Google.



Img. 14. 76  
Justo Gallego en la catedral que está construyendo en Mejorada del Campo (Madrid). imágenes: Fuente: Google.



Img. 14. 77  
Dibujo realizado por el arquitecto Carlos Luis, sobre cómo sería la Catedral de Mejorada del Campo, que está construyendo Justo Gallego. Fuente: [cosasdearquitectos.com](http://cosasdearquitectos.com)

icono más representativo de Mejorada del Campo.”<sup>135</sup>

Entre los miles de entradas que se pueden encontrar en internet, impulsado por la curiosidad de ver el estado de las obras en la actualidad (algunas fotos incluidas son de hace varios años [14.75] a [14.76]) he seleccionado una de las últimas (de 08/01/2014). En un artículo firmado por el arquitecto Tomás Fernández, se afirma que “Actualmente las torres tienen una altura de 30 metros y Justo quiere que las dos torres principales de la Catedral alcancen los 60 metros de altura. Como podéis ver en las imágenes la Catedral está sin terminar, la bóveda está sin cubrir y faltan aún cientos, miles de vidrieras por terminar, así como revestir sus paramentos. El interior compuesto por sus tres bóvedas se encuentra sucio, con restos de materiales y enseres empleados en la construcción. Aún así esto no es óbice para admirar la calidad de esta obra y el ingenio de su creador, el sueño de un labrador que algún día con la ayuda de todos podrá terminar.”<sup>136</sup>

El mismo artículo contiene varias fotografías entre las que se incluye una que muestra el dibujo realizado por otro arquitecto, Carlos Luís [14.77] [14.78]. También se muestra la foto de un alegato escrito por el propio Justo, colgado a pie de obra, que cuenta su propia historia. En este caso hemos preferido incluir la transcripción íntegra del texto en lugar de la foto, por su difícil lectura.<sup>137</sup>

Justo es un maestro también en reciclar materiales: utiliza bidones para los encofrados de las columnas, neumáticos viejos, como molde para arcos, una rueda de bicicleta como polea, ladrillos que salen defectuosos de una fábrica cercana, etc.



Img. 14. 78 . Fotos y texto: cosasdearquitectos.com<sup>138</sup>

<sup>135</sup> RAMIREZ, J.A. Opus cit. Texto de Laia Rosa-Armengol. Pág. 216.

<sup>136</sup> [www.cosasdearquitectos.com/2014/01/un-dia-de-visita-catedral-de-justo-gallego](http://www.cosasdearquitectos.com/2014/01/un-dia-de-visita-catedral-de-justo-gallego)

<sup>137</sup> “Si desean información lean este cartel: Me llamo Justo Gallego. Nací en Mejorada del Campo el 20 de septiembre de 1925. Desde muy joven sentí una profunda fe cristiana y quise consagrar mi vida al Creador. Por ello ingresé, a la edad de 27 años, en el monasterio de Santa María de la Huerta, en Soria, de donde fui expulsado al enfermar de tuberculosis, por miedo al contagio del resto de la comunidad. De vuelta en Mejorada y frustrado este primer camino espiritual, decidí construir, en un terreno de labranza propiedad de mi familia, una obra que ofrecer a Dios. Poco a poco, valiéndome del patrimonio familiar de que disponía, fui levantando este edificio.

No existen planos del mismo, ni proyecto oficial. Todo está en mi cabeza. No soy arquitecto, ni albañil, ni tengo ninguna formación relacionada con la construcción. Mi educación más básica quedó interrumpida al estallar la Guerra Civil. Inspirándome en distintos libros sobre catedrales, castillos y otros edificios significativos, fui alumbrando el mío propio. Pero mi fuente principal de luz e inspiración ha sido, sobre todo y ante todo, el Evangelio de Cristo. Él es quien me alumbró y conforta y a él ofrezco mi trabajo en gratitud por la vida que me ha otorgado y en penitencia por quienes no siguen su camino.

Llevo cuarenta y dos años [a día de hoy son ya 52 años], trabajando en esta catedral, he llegado a levantarme a las tres y media de la madrugada para empezar la jornada; a excepción de algunas ayudas esporádicas, todo lo he hecho sólo, la mayoría de las veces con materiales reciclados... Y no existe fecha prevista para su finalización. Me limito a ofrecer al Señor cada día de trabajo que Él quiera concederme, y a sentirme feliz con lo ya alcanzado. Y así seguiré, hasta el fin de mis días, completando esta obra con la valiosísima ayuda que ustedes me brindan. Sirva todo ello para que Dios quede complacido de nosotros y gocemos juntos de Eterna Gloria a Su lado.” Fuente: <http://www.cosasdearquitectos.com/2014/01/un-dia-de-visita-catedral-de-justo-gallego>

<sup>138</sup> “Tengo mucha ilusión por ver la obra terminada, cuenta con 28 cúpulas, más de 2.000 vidrieras con los colores litúrgicos rojo, amarillo, azul y blanco.” (Justo Gallego).

En verano le ayudan estudiantes voluntarios que vienen de diversos países. Todo es asombroso y, aún más, teniendo en cuenta que en este caso excepcional, no hay dibujos previos “*todo está en mi cabeza*” dice Justo, llevando a la práctica el proverbio zen que mencionábamos atrás: “*no poseo castillos, mi mente es mi castillo*”.

### **Otros casos de *escultectos margivagantes*.**

Hay muchos otros ejemplos de *escultectos margivagantes* que recoge Ramírez en su estudio pero son obras que, aparte de que ni siquiera las conocía por fotos cuando realicé el proyecto, no guardan relación con el mismo, al menos a nivel de formas. Por estos dos motivos no se incluyen como *referentes* de mi trabajo.

En cuanto a su consideración como *antecedentes* consideramos que es suficiente con las comentadas. Recordemos que, incluso de la mayoría de las obras y autores que acabamos de analizar, he tenido conocimiento solo *después* de terminar el proyecto, ya en la fase de redacción del texto, con la excepción de aquellas en las que sí se especifican en cada caso: Cesar Manrique, y poco más.

### **Reflexión final sobre las referencias mencionadas en este capítulo.**

Es evidente que si siguiera buscando, seguiría encontrando obras de muchos artistas como los que acabamos de ver, cuyas obras al aire libre, por una u otra razón tendrían algún punto en común con mi obra. Es fácil encontrar alguna afinidad, en las formas, en los materiales, en los fines, en el simbolismo, etc. Pero recordemos que el objetivo de estos capítulos era, sobre todo, encontrar las referencias visuales que yo hubiera podido tener con anterioridad o simultáneamente a la elaboración de mi proyecto, poniendo el acento en las que hubieran podido tener algo que ver con el mismo como fuente de inspiración.

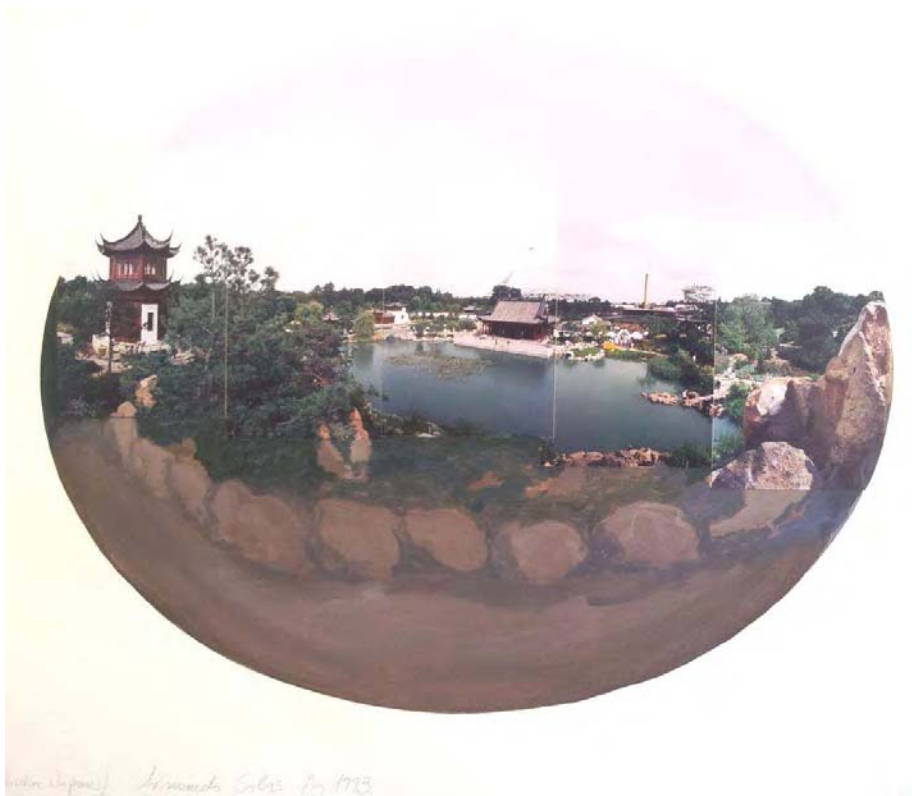
Este objetivo lo hemos cumplido *razonablemente* y, además, hemos incluido obras que yo no había visto en mi vida, pero que por algún motivo tienen algún punto en común con mi trabajo o mis ideas. Con esto último favorecemos la comprensión de mi propia obra en el contexto histórico actual, para otros, y para mí mismo, ya que estos análisis me han ayudado a nivel personal a crecer.

## CAPÍTULO 15

### REFERENCIAS (6) EN TORNO A LOS JARDINES

*"Por mucho que la preocupación estética sea importante, el verdadero objetivo de la jardinería es integrarse en la vida de todos los hombres. Es una utopía, ciertamente, pero ha de perseguirse igual que otras utopías (...) su empuje propio para crear nuevas formas de contacto con la escultura o la arquitectura, es absolutamente necesaria.*

Francisco Páez <sup>139</sup>



Img. 15. 1

*Jardín Japonés de Montreal. A. Salas. Fotomontaje panorámico retocado. 1993.*

<sup>139</sup> PAEZ DE LA CADENA, Francisco. *Historia de los Estilos en Jardinería*, Ed. Istmo. (Col. Fundamentos). Madrid 1998. "El jardín como principio, la prehistoria". Pág.346.





## INTRODUCCIÓN

Esta última fase del proyecto que ahora analizamos, consiste en el diseño de algunos elementos destinados a un parque-jardín. Por lo tanto, es posible que mis experiencias directas (al ver, contemplar, recorrer, etc.) o indirectas (al estudiar planos, textos y fotografías) referidas a jardines, a lo largo de mi vida, tengan algo que ver con las propuestas que emanaron de mi mesa de dibujo. Se hace necesario, pues, un mínimo recorrido histórico, que ponga el acento en mi experiencia personal. Lo haremos al hilo de varios textos y de mi propia memoria, tratando de documentar los orígenes de los elementos que hoy en día son habituales en jardines y también en mis propias propuestas. Atenderemos, como corresponde, al aspecto de las formas con prioridad sobre otras consideraciones, como los contextos sociales, culturales, religiosos, etc., que dejaremos en manos de los historiadores; y prestaremos para ello especial atención a cuatro criterios formales: *tipo de cerramiento, tratamiento de la vegetación, elementos artificiales integrados, y división interna* del área ajardinada.

### **Perímetro y cerramiento del jardín**

El perímetro de separación que delimita el jardín es básico, ya que de no existir, nos encontraríamos ante la propia naturaleza abierta o ante la propia ciudad. Otra cuestión es que dicho perímetro esté más o menos marcado. Hay, desde jardines aislados completamente del exterior, hasta aquellos cuyos límites son más o menos ligeros y permiten algún tipo de comunicación con el exterior. Entre uno y otro extremo encontramos toda suerte de muros, tapias, cercas, vallas, alambradas, setos, etc., de mayor o menor envergadura, así como puertas y ventanas de todo tipo.<sup>140</sup>

### **Especies vegetales**

Otro criterio a tener en cuenta, es el tratamiento de las especies vegetales. Esto depende, en primer lugar, de las condiciones del clima, pero también, y mucho, de la voluntad humana. En algunos jardines se aprovecha la flora local mientras que en otros se modifican artificialmente las condiciones ambientales para adaptarlas a determinados tipos de flora, traída de otros entornos.

### **Elementos artificiales (hidráulicos, arquitectónicos, escultóricos, pictóricos, etc.)**

De la construcción de ingenios hidráulicos con el exclusivo fin de garantizar la supervivencia de algunas especies vegetales, a la construcción de fuentes de *carácter decorativo*, hay un salto cualitativo. Muchos elementos solo tienen una función estética, aunque en origen pudieran tener una utilidad funcional. Se pueden distinguir elementos arquitectónicos, escultóricos y pictóricos, así como de otras disciplinas como la forja, la luminotecnia, la topiaria, el mosaico, la cerámica, etc. Como ejemplos se pueden citar las fuentes, gloriets, puentes, kioscos, pabellones, inver-

---

<sup>140</sup> El jardín cerrado revela una voluntad de aislamiento, debida a algún motivo: desde el ancestral miedo a las alimañas, hasta el *moderno* deseo de intimidad; desde evitar el desierto (o la jungla), hasta impedir que entre algún *vándalo* por la noche, o que nuestros niños se expongan a los peligros de la ciudad. En este sentido, el jardín cerrado abarca una horquilla histórica que va desde los albores de la prehistoria hasta nuestros días. La creación de un pequeño (o gran) *edén* a partir del cerramiento de un área de terreno es, por lo tanto, tan ancestral, como vigente. En cuanto a la forma del perímetro, puede ser desde el primigenio círculo o el elemental rectángulo, hasta las más variadas formas irregulares. Nota del Autor.

naderos, miradores, balaustradas, pavimentos, murales, etc. En otros casos, lo que se intenta es copiar a la naturaleza creando lagos, ríos, cuevas, roquedales, lechos fluviales de cantos rodados, playas de arena, montañas, acantilados, cascadas, etc. En el término medio entre estas dos tendencias, de copiar o no a la naturaleza, estarían las creaciones que, inspiradas en las formas naturales, no ocultan su carácter humano. En este caso se podrían citar desde conjuntos escultóricos figurativos, con elementos naturales, hasta los paisajes boscosos pintados al fresco de los patios romanos, por ejemplo, a modo de trampantojos, o las decoraciones florales de los patios musulmanes.

### **Estructura y división interna del jardín**

Tras el trazado del perímetro, la parcelación interna más básica consiste en el trazado de un camino interior que divide el área en dos partes. Después viene el cruce de dos caminos. Así se obtiene una de las más elementales fórmulas de división del espacio plano del suelo, que después se irá desarrollando.

A partir de aquí, las formulas de distribuir en planta el espacio a ajardinar son variadas. Hay que distinguir desde las que utilizan *patrones geométricos*, hasta los trazados más *orgánicos e irregulares*. Interviene también en este criterio la topografía del terreno, y la respuesta humana hacia el mismo. En algunos casos se conservan las características orográficas y en otros se modifican en función del diseño, bien allanando terrenos, o bien, todo lo contrario, añadiendo relieves como colinas, depresiones, rampas, etc.

### **Tendencias opuestas para un mismo deseo**

Teniendo en cuenta las tendencias opuestas -extremas- en cada uno de los cuatro criterios expuestos, podríamos expresarlas mediante cuatro pares de términos: de cerramiento *hermético o abierto*, de vegetación *autóctona o foránea*, de trazado *geométrico u orgánico* y de mobiliario *abundante o escaso*. Se pueden encontrar múltiples combinaciones a partir de estas cuatro variables, y alguna más. Pero es frecuente, sin embargo, que se den los mismos emparejamientos a lo largo de la historia. Así, por ejemplo, es habitual, que el jardín *hermético* sea también *geométrico*, o que el *orgánico*, sea más bien *abierto*.

Analizando en cada periodo histórico los cuatro criterios expuestos podremos constatar que hay dos tendencias opuestas, que predominan en mayor o menor medida en cada cultura. Por una parte, el *paisajismo-abierto* y, por otra, el *hermetismo-geométrico*. En un extremo estaría la apertura a la naturaleza, bucólica y amable, sin demasiados cerramientos, y en el polo opuesto la lucha contra la naturaleza hostil inmediata, mediante el cierre hacia la misma y la creación de un *oasis interior*, a partir de plantas traídas de otras latitudes y de todo tipo de cuidados e ingenios. Entre las principales tipologías, por lo tanto, que podemos establecer tras haber contrastado estos criterios formales con algunas referencias históricas, podemos destacar los siguientes casos: *jardines-patios, cerrados y geométricos*, en un extremo; *jardines-paisajistas*, abiertos y orgánicos, en el extremo opuesto; y *jardines eclécticos*, en el término medio, que contienen elementos de las dos tendencias anteriores -en mayor o menor medida-. En esta tipología encajan la mayoría de los jardines existentes en la actualidad. Mención expresa merecen los *jardines orientales* por sus peculiaridades específicas, los *jardines románticos*, cuyo eclecticismo es intencionado, como veremos en algunos ejemplos, y los *jardines contemporáneos*.

## BREVE HISTORIA DE LOS JARDINES

### Los orígenes, en busca del Edén

A finales del periodo Terciario de nuestro planeta los primeros homínidos vivían en un ambiente templado hasta que empezaron las glaciaciones, que duraron desde hace unos 600.000 años hasta hace unos 10.000, a finales del paleolítico. Se puede comparar este cambio de clima con la expulsión del Edén, tal y como lo sugiere Francisco Páez: *“No es descabellado asimilar, aunque solo fuera de forma simbólica, los duros periodos glaciares, con la expulsión del Edén. (...) De ahí la continúa asociación del paraíso con un jardín de vegetación generosa y entregada al hombre.”*<sup>141</sup>

Tras la invención de la *agricultura* y la *ganadería* -que permiten al ser humano sobrevivir sin tener que depender exclusivamente de sus desplazamientos para cazar y recolectar- se puede decir que comienza la historia de la *jardinería*. Es el momento en que el hombre empieza a sembrar plantas, *también*, como elemento ornamental. Agricultura y jardinería irán, pues, durante mucho tiempo, de la mano, confundándose en muchos momentos el *jardín* con el *huerto* o con el *bosque*.

En cuanto a los límites, ya desde los primeros tiempos, habrá que cercar el terreno para protegerlo de agresiones externas, ya sean fenómenos climáticos adversos, animales, plantas no deseadas, u otros seres humanos.<sup>142</sup> También tendrá que hacer senderos que den acceso a las distintas especies, además de facilitar el riego.

### Jardines de la Antigüedad. Egipto, Mesopotamia, Persia y Grecia

Se suelen englobar bajo esta denominación a las civilizaciones de Egipto, Persia y Mesopotamia, además de la antigua Grecia (pese a ser muy posterior) ya que será el mundo Romano el que supondrá una verdadera revolución en la historia de la jardinería.

#### *Egipto.*

De entre las primeras civilizaciones de las que se tienen datos sobre la construcción de jardines, destaca la egipcia<sup>143</sup>. No sorprende el hecho de que fueran cerrados mediante muros, teniendo en cuenta el clima desértico en el que se desarrollaron. Tampoco extraña la creación de ingenios hidráulicos, por parte de una cultura con los suficientes conocimientos para ello, teniendo además la necesidad de los mismos, al ser imprescindibles para la supervivencia de las plantas.

En cuanto al diseño, suele ser de tipo geométrico, con predominio de la línea recta, e integrado plenamente en la arquitectura. No olvidemos que el egipcio es un pueblo que conoce las matemáticas, la geometría, la astronomía, disciplinas que le permiten poner orden en el espacio que ocupa.

Un hecho que pone de manifiesto hasta qué punto los egipcios eran conscientes del potencial ornamental de las formas vegetales es la utilización de motivos vegetales en arquitectura, pintura y escultura. Las columnas palmiformes, son un claro ejemplo. No es de extrañar, pues, que se cultivaran también plantas vivas, con fines

<sup>141</sup> PAEZ DE LA CADENA, Opus cit. Pág. 23 a 25.

<sup>142</sup> *“Parece claro que la primera aproximación a los cerramientos prehistóricos pasa inevitablemente por el cerramiento circular. (...) a partir de los cultos solares y lunares se produce la atribución simbólica de la fertilidad al círculo. No es extraño pues que los primeros cerramientos utilizados para contener el ganado (una fuente de subsistencia) se aproximen al círculo, si bien imperfectamente trazado (...). Con el círculo, el cuadrado y el rectángulo comparten la magia simbólica de los primeros tiempos.”* PAEZ DE LA CADENA, F. Opus cit. Pág. 29.

<sup>143</sup> *“Del reinado de Tutmosis III (1480-1448 a.C.) son las primeras huellas destacadas que permiten hacerse una idea del trazado de los jardines. Una escena funeraria (aprox. 1450 a.C.) muestra un recinto cuadrangular con columnas y una larga escalinata que desemboca en un canal rectangular navegable.”* PAEZ DE LA CADENA, F. Opus cit. Pág. 33 y 34.

ornamentales, por lo que el concepto de jardín, se distingue del de huerto. “(...) *hay que destacar que el jardín egipcio ha de considerarse como tal, en el amplio sentido del término (...) no como huerto (...) pese a que algunos de sus elementos sean eminentemente funcionales. (...) palmeras datileras, higueras (...)*”<sup>144</sup>.

#### *Mesopotamia.*

Parece ser que las características geográficas de la zona, con frecuentes crecidas violentas de los ríos y la abundancia de construcciones de adobe, más endeblés que la piedra, son las causas de que la jardinería mesopotámica sea menos conocida que la egipcia. También se debe a que fue una civilización en la que fueron frecuentes las guerras, las invasiones y los cambios de poder convulsos. Entre los escasos restos que aportan datos sobre este tema, a partir del 1100 a.C., destacan algunos bajorrelieves en los que se encuentran esquemas de jardines. Pese a todo, es bien conocida la existencia de *jardines colgantes o pensiles*, que eran zonas ajardinadas situadas en las terrazas de sus representativas pirámides escalonadas o *zigurat*.

#### *Persia.*

En Persia parece que convivieron las dos tendencias jardineras de las que hemos hablado: se da, al igual que en Egipto, el *patio-jardín*, especialmente en el contexto urbano, al tiempo que un primitivo *paisajismo*, que se manifiesta mediante la veneración por los *bosques*, considerados como *sagrados*. Son destacables también las construcciones hidráulicas persas como los *ganats*, o conducciones subterráneas de agua, que han estado en uso durante más de dos mil años, quedando todavía algunas en uso, en Irán.

#### *Grecia.*

Tanto Páez como Baridon, coinciden en que los griegos no destacan por su tradición jardinera, sobre todo en comparación con los romanos<sup>145</sup>. Pero ambos coinciden también en sus grandes aportaciones a la botánica y en su veneración al denominado “*bosque sagrado*”. Esta consideración de los bosques, compartida con los persas, determinaba el tratamiento hacia los mismos, consistente en adaptarse a su topografía y vegetación naturales, utilizando los lugares más propicios, tras escasas modificaciones, para instalar esculturas, templos y lugares de reunión. Estos parques arbolados se consideran hoy en día como muestras de un *primitivo paisajismo*.

### **Roma: patios, huertos, bosques, ruinas, planos y textos**

Una de las grandes aportaciones de los romanos, aunque compartida con otras civilizaciones, es la tipología de *jardín-patio* cerrado y cuadrangular, que ocupaba el centro de las casas y cuya tradición llega hasta nuestros días. En el centro solían tener un pequeño estanque que recogía las aguas de la lluvia, el *impluvium*, o bien una fuente o pozo. También había a menudo una columnata perimétrica, o *peristilo*. Otra de las peculiaridades de estos patios ajardinados eran los murales pintados en las paredes del recinto, con trampantojos que trataban de expandir visualmente el pequeño espacio cuadrangular. Las pinturas representaban, aparte de personajes mitológicos, elementos arquitectónicos como vallas, escalinatas, pérgolas, fuentes, etc., así como animales, flores, arbustos, o bosquecillos, que ya anuncian cierto gusto por el *paisajismo*. Algunas de estas casas se conservan en Pompeya, donde tuve la ocasión de verlas, en 1977. La influencia del patio romano, no obstante, me ha llegado más a través de muchas otras fuentes indirectas, pero más cercanas.

<sup>144</sup> PAEZ DE LA CADENA, F. Opus cit. Pág. 36 y 37.

<sup>145</sup> “Grecia es un país con una civilización muy avanzada a partir de cierto momento; sin embargo la jardinería brilla por su ausencia (...)” PAEZ DE LA CADENA, F. Opus cit. Pág. 41.

Coinciden también los autores mencionados, estudiosos de la historia de los jardines, en que los romanos utilizaron, además del patio ajardinado, el tipo de *jardinería paisajística*, heredada del modelo de *bosque sagrado* de los persas y de los griegos. A los bosques existentes, los romanos contribuyeron plantando grandes arboledas, creando espacios para la caza a caballo o en carro, sin descartarse otros usos relacionados con la religión o la meditación. Fue en el ámbito rural, en el que tuvo mejor acomodo este tipo de jardinería, en torno a las grandes villas en las que las casas eran, además de lujosas mansiones, en algunos casos, el centro de explotaciones agrarias heredadas de los tradicionales *hortus*. La villa rural se inserta así en el entorno natural y se da por supuesto que cuanto más lejos de la casa más naturalista sería el entorno: “(...) *cabría aceptar como válida la hipótesis de un tratamiento distinto para dos zonas principales del jardín: una más intensiva, más influida por las estructuras arquitectónicas por estar más cercana a la vivienda (...) más formal; y otra más segregada de la vivienda y por tanto más libre y menos rígida (...) plantada como si de un bosque sagrado se tratara (...) y recreando las ideas griegas acerca de los parques casi naturales. (...)*”<sup>146</sup>

Ambos modelos, por lo tanto, el *patio* y el *paisajista*, fueron desarrollados por los romanos en los contextos más apropiados para cada caso, rural o urbano, público o privado. Ambos modelos además, heredados de la antigüedad, perdurarán a lo largo de la Historia hasta nuestros días, con mayor o menor énfasis, hacia una u otra tendencia y con diversas variaciones y aportaciones en cada contexto histórico, geográfico y cultural.<sup>147</sup> Los romanos son, por lo tanto, transmisores de los principales modelos jardineros de la antigüedad, enriquecidos con sus propias e importantes aportaciones. Según Michael Baridon: “*Los jardines romanos, pues, lo expresaron todo: la comunión directa, campesina, con la tierra nutricia, el refinamiento del intelectual que se aísla en la calma, la ostentación de algunas grandes figuras (...) Su historia comienza con la creación de los jardines de Lúculo, sesenta años antes de Cristo, y termina, al menos en su fase creadora, con la construcción de los foros (...) en el año 124 de nuestra era. Apenas dos siglos: poca cosa si se compara con la considerable influencia que ejercieron y aun ejercen todavía*”<sup>148</sup>

Esta gran y longeva influencia se debe también a otros factores como el hecho de que, al contrario de lo que ocurre con otras culturas, se conserven numerosos vestigios como ruinas, planos y textos de la época. De estos últimos hace una selecta recopilación el propio Baridon, que abarca desde *Catón el Censor* (234-149 a.C.) hasta *Sidonio Apolinar* (430.480 d.C.) incluyendo a *Cicerón*, *Lucrecio*, *Vitrubio* (88-26 a.C.), *Catulo*, *Virgilio*, *Horacio*, *Ovidio*, *Columela*, *Plinio el Viejo*, *Plinio el Joven*, *Suetonio*, etc.<sup>149</sup>

Otra circunstancia que favoreció la vigencia de los modelos jardineros romanos es la atención que le prestaron los artistas del Renacimiento, por lo tanto “(...) *la validez del mundo romano (...) se amplía hasta el Renacimiento, pasando por varios siglos imitativos de la edad media. La jardinería contemporánea es heredera (...) de*

---

<sup>146</sup> PAEZ DE LA CADENA, F. Opus cit. Pág. 57.

<sup>147</sup> (...) *De una u otra forma, la jardinería romana aúna dos tendencias humanas: la necesidad de un refugio o de un lugar que refleje cierta espiritualidad (y que no tiene por qué referirse a deidades concretas) y el desarrollo de ciertos logros estéticos y técnicos que produzcan determinadas satisfacciones anímicas o artísticas.*” PAEZ DE LA CADENA, F. Opus cit. Pág. 50.

<sup>148</sup> BARIDON, M. *Los jardines: paisajistas, jardineros, poetas. Vol.1: Antigüedad, Extremo Oriente*, Ed. Abada, Madrid 2004 (1ª Edición en francés, París 1998) Pág. 199.

<sup>149</sup> BARIDON, M. Opus cit. Pág.221 a 301.



*la concepción romana del jardín. (...) Incluso la jardinería paisajista ha recibido una gran herencia clásica romana en la evocación de paisajes (...)*<sup>150</sup>

### **El jardín islámico e hispanoárabe**

El jardín-patio islámico es uno de los estilos de jardín que se asocian con la tipología de jardín cerrado y geométrico. Este cerramiento, aparte del aislamiento de las condiciones climáticas adversas que lo convierten en un oasis, tiene un fundamento religioso, ya que simboliza el paraíso añorado musulmán, siempre descrito con abundancia de agua y de plantas.<sup>151</sup> El profeta Mahoma anuncia que: *“Dios ha prometido a los creyentes unos jardines en los que corren ríos. En ellos vivirán eternamente.”*

Es verosímil que la jardinería árabe, aparte de estas razones mencionadas tenga alguna relación con la jardinería del antiguo Egipto, *“(...) ambas tienen un pasado común y un origen geográfico prácticamente igual.”*<sup>152</sup> Tampoco cabe ya la duda sobre el vínculo entre el patio ajardinado islámico y el romano. Como dice Páez: *“En mi opinión, la esencia romana del patio no es pura y simplemente romana, sino mediterránea, y como tal pertenece a todas las culturas de esta cuenca; es un hallazgo anterior a la civilización romana y debe haber existido anteriormente a cualquier otra forma de jardín en todos los pueblos del Mediterráneo. Por lo tanto, los árabes que luego llegaron a la península debían conocer, e incluso practicar, esta forma primitiva de jardinería.”*<sup>153</sup> Lo cierto es que fueron los árabes los que popularizaron su uso en la Península Ibérica durante sus casi ocho siglos de permanencia en la misma, y que este uso aún tiene vigencia en nuestra geografía y en muchos otros países. Aún más extendido está su uso en el norte de África. Siempre que viajo a Melilla, cosa frecuente, puedo observar desde el avión, al sobrevolar territorio marroquí, centenares de casas organizadas en torno a un patio interior. Algo difícil de ver desde el suelo, salvo en el caso de algunos escasos patios de acceso libre, ya que la mayoría son privados. Ciertamente la cultura árabe es muy reservada de su intimidad. También lo advierte Páez: *“(...) la ciudad islámica no tiene rostro, no se muestra generosamente a los que la contemplan; tras numerosos muros o fortificaciones amuralladas se esconden ornamentaciones de primera categoría que, en otras culturas, hubieran sido llamativamente expuestas para conocimiento de los habitantes del exterior. (...) Esta estructura nos proporciona el primer elemento característico de la jardinería árabe: su cerramiento, (...) su hermetismo.”*<sup>154</sup>

Somos afortunados, pues, los que hemos tenido la ocasión de entrar en estos pequeños paraísos que son los patios musulmanes. Ya hemos mencionado los de *La Alhambra* para apuntar algunas referencias de las dos esculturas principales de nuestro proyecto, no insistiremos en ello. Pero ahora que estamos centrados en el diseño de la zona perimetral de la fuente (más que en la fuente propiamente dicha) la reseña es de nuevo obligada, ya que la plataforma cuadrada de roca de Sierra Elvira, descrita en capítulos anteriores, tiene alguna relación con la estructura principal de algunos de estos patios, si bien el cerramiento solo es simbólico, produciéndose por elevación, antes que mediante una barrera física. Más adelante volveremos a referirnos una vez más a la *Alhambra*, ya que no todos los espacios ajardinados del

<sup>150</sup> PAEZ DE LA CADENA, F. Opus cit. Pág. 44.

<sup>151</sup> “El Corán emplea sistemáticamente la palabra árabe ‘al-channa’ (cuya traducción literal es jardín) para designar el Paraíso. “PAEZ DE LA CADENA, F. Opus cit. Pág. 65.

<sup>152</sup> PAEZ DE LA CADENA, F. Opus cit. Pág. 37 y 38.

<sup>153</sup> PAEZ DE LA CADENA, F. Opus cit. Pág. 73.

<sup>154</sup> PAEZ DE LA CADENA, F. Opus cit. Pág. 69 y 70.

recinto son tan herméticos como los patios mencionados. No olvidemos que durante esos ocho siglos de permanencia árabe en España, aconteció la Edad Media y llegó el Renacimiento.

### Edad media cristiana

Dos formulas principales de jardinería, el *patio-jardín* y el *huerto*, se mantienen a lo largo de la edad media. El jardín propiamente dicho, pese a que pueda contener algunas plantas comestibles o aromáticas, es el *patio-jardín* de dimensiones necesariamente reducidas, que se mantiene reservado y protegido en el interior de muchos monasterios (claustros) castillos, palacios y otras edificaciones de tradición cristiana, al igual que en los patios-jardines islámicos. Mientras tanto, los huertos dedicados al cultivo de especies útiles no ornamentales se mantienen extramuros, así como los bosques. Se sucederán diversos estilos a lo largo de la Edad Media, como el *pre-románico*, el *románico* o el *gótico*, entre otros, manteniéndose, sin embargo, algunos lugares comunes: *la planta cuadrada*, por ejemplo, se repite hasta la saciedad, así como la distribución interior supeditada al *elemento central* -fuente o pozo, generalmente- y los accesos hacia el mismo. Según Páez las características básicas del jardín medieval pueden reducirse a tres: "(...) una planta cuadrangular, un cerramiento, y un sentido utilitario de las plantaciones. El resto de los elementos puede considerarse como un lujo añadido según las circunstancias."<sup>155</sup> Habrá que esperar al Renacimiento para que los pequeños *patios ajardinados* se unan a algunas parcelas de *bosque* o de *huerto*, formando grandes jardines monumentales y a que la reiteración de la planta cuadrada dé paso a formas más abiertas y variadas.

También la Edad Media dejó algunos planos dibujados de jardines, lo que supone un antecedente del diseño previo actual de los mismos. Destaca, por ser el más antiguo, un plano fechado en torno al año 816, encontrado en la abadía helvética de *San Gall*, con anotaciones precisas relativas a las plantas a sembrar.<sup>156</sup>

Un elemento iconográfico destacable, que afloró en este periodo es la *montaña artificial*, que aparece representada en grabados y miniaturas de la época. Se trata de un montículo troncocónico a cuya cumbre se accede por un camino helicoidal, similar al de algunas representaciones de la Torre de Babel. Es una imagen que perdurará a lo largo del tiempo hasta convertirse en uno de los iconos imprescindibles de los jardines románticos, en los que aparecerá junto a las grutas, las cascadas y otros elementos igualmente característicos.

### RYbUŲa JYbhc JHJUbC

En la pujante vida urbana de las ciudades-estado italianas del el SXIV se empezó a desarrollar una jardinería que podríamos denominar *de autor*, en la que los principales protagonistas son las grandes personalidades que destacaron en diversas disciplinas artísticas como la arquitectura, la escultura o la pintura, a menudo bajo la protección de los grandes mecenas de la época. *León Battista Alberti* (1404-1472) o *Donato D'Agnolo Bramante*



Img. 15. 2  
Bóveda pintada en 1599 por Giusto Utens que reproduce el palacio Pitti en su estado original, los Jardines del Bóboli y el anfiteatro. Bartolomeo Ammannati (1511- 1592) arquitecto y escultor influido por Miguel Ángel intervino como arquitecto en la ampliación del patio y los jardines de Bóboli. Fuente: Google.

<sup>155</sup> PAEZ DE LA CADENA, F. Opus cit. Pág. 111.

<sup>156</sup> PAEZ DE LA CADENA, F. Opus cit. Pág. 104.

(1444-1514) son dos destacados ejemplos.

Alberti, polifacético humanista, poeta, músico, pintor y escultor, con conocimientos de física y matemáticas, fue, además, un gran teórico de la arquitectura. Según Baridon, que se refiere a él como el “*Vitrubio Italiano*”: “*Si el Renacimiento fue la edad de oro de los jardines, en gran parte se lo debe a Alberti. Fue él quien planteó sus principios y quien lo hizo entrar en la historia de las artes.*”<sup>157</sup> En su conocida obra “*De Aedificatoria*” escrita en torno a 1450 ya incluye textos referidos a la jardinería.<sup>158</sup>

Bramante, por su parte, mediante algunos de sus proyectos (como la unión del Palacio Vaticano con el Belvedere aledaño, por ejemplo) consagrará lo que serán, a grandes rasgos, las grandes aportaciones del Renacimiento Italiano a la jardinería, que serán las siguientes:

Unificación de la *arquitectura* con el *jardín*, concibiéndose como un proyecto integral. El jardín ya no es un mero apoyo decorativo diseñado a posteriori, ni un espacio cercado, pequeño y escondido, sino amplio, a veces enorme, y abierto visualmente.

Utilización de la *simetría axial*, componiéndose los elementos jardineros en torno a un eje principal longitudinal, que generalmente coincide con el eje principal de la edificación.

Un tercer elemento es la búsqueda de *perspectivas o vistas (vedutte)* de escenas, a veces lejanas al espectador, mediante el aprovechamiento de los desniveles del terreno que, a tal fin, se solía buscar en pendiente, facilitando, además, la instalación de escaleras y miradores.

Tras *Alberti* y *Bramante*, que marcaran las mencionadas pautas por algún tiempo, vendrán otras grandes figuras como *Miguel Ángel Buonaroti* (1475-1564) *Bartolomeo Ammanatti* (1511-1592) [15.2] o *Giacomo Vignola* (1507-1573) que darán lugar al denominado *Manierismo*, ya verdadera antesala del barroco.

A las características antes mencionadas, hay que añadir ahora otras dos: por una parte, una clara *intención escenográfica* que, anticipando los grandes derroches del barroco, propone grandes conjuntos estatuarios, fuentes, escalinatas, etc. Por otra parte, se busca el factor *sorpresa*, mediante el recurso del *encadenamiento de espacios*, a veces a distinto nivel, por los que el paseante va descubriendo distintas *escenas* en el momento oportuno.



Img. 15. 3  
Jardines del Bóboli. Florencia. Una de sus muchas perspectivas que se originan aprovechando el desnivel del terreno. Fuente: Google.



Img. 15. 4  
Jardines del Bóboli. Florencia. La cueva, será un elemento que encontraremos en muchos otros jardines posteriores. Fuente: Google.

<sup>157</sup> BARIDON, M. *Los jardines*, Opus Cit. Vol. 2. *Islam, Edad Media, Renacimiento Barroco*. Pág. 366.

<sup>158</sup> BARIDON, M. *Los jardines*, Opus Cit. Vol. 2. *Islam, Edad Media, Renacimiento Barroco*. Pág. 366 a 370.

### **Jardines de Bóboli en Florencia [15.3] [15.4]**

De entre los ejemplos a citar, de este periodo, destacaremos los *Jardines de Bóboli*, por su importancia y también porque tuve ocasión de verlos en directo. Tras visitar el *Palazzo Pitti*, entré en los jardines, que son anejos, sin saber que accedía a un recinto de casi 10 hectáreas (uno de los parques urbanos más grandes de Europa) situado en una colina con un desnivel considerable. Lo que en principio iba a ser un relajado paseo, complemento del palacio, se convirtió en una larga caminata, acompañada del estupor ante la excepcional monumentalidad del lugar.

Se puede decir que estos jardines responden a todas las características que hemos atribuido al Renacimiento y al Manierismo: arquitectura y jardín forman un *todo unitario* en torno a un *eje de simetría* común, abundan las *vedutte* en perspectiva, favorecidas por las fuertes pendientes y, además, no faltan *sorprendentes escenas*, que aparecen de repente, compuestas por estatuas, fuentes y otros elementos decorativos. Después supe que fue Cosme I de Medici, Gran duque de Toscana, quien lo mandó construir siguiendo al pie de la letra los cánones de Alberti; y que Bóboli fue el primer parque-jardín organizado en terrazas, precursor del jardín *all'italiana*, ejemplo imitado después en los grandes palacios de Europa como *Versalles*. Intervino en su construcción *Armanatti*, muy en la línea (o a *la manera*) de Buonarroti.

A partir del SXVI, en la jardinería, al igual que ocurre en otras artes, tenderá a cierto recargamiento, que marcará una de las características del periodo Barroco.

### **Barroco italiano: Villa Borghese y otros**

De los jardines de *Villa Borghese*, que también visité, no tengo tan nítidos recuerdos por lo que prefiero delegar en las descriptivas palabras de Páez: “[en] *Villa Borghese* (S.XVII) (...) hay una gradación de las formas, más rígidas y recargadas en la parte más cercana a la edificación, y más libres e informales cuanto más se alejan de ella, formando un paso entre lo puramente arquitectónico y lo ya existente en la naturaleza circundante. Esta tendencia es sumamente reveladora, por cuanto anuncia los posteriores caminos del arte de la jardinería (...) la tendencia barroca buscará un entronque imposible entre la formalización geométrica del jardín y la conciencia de que la Naturaleza continúa fuera de los límites, intocable (...) se intenta suprimir los límites o, al menos, ocultarlos de manera que el propio jardín sea una Naturaleza cercana (...) sin separación con la ‘Naturale-



Img. 15. 5  
*Patio de la Reja. Alhambra de Granada. En el centro se encuentra una fuente de piedra. Fuente: Google.*



Img. 15. 6  
*Jardines de Daraxa, realizados en la misma época que las habitaciones de Carlos V (entre 1526 y 1538) en los que destaca una fuente rodeada de cipreses, acacias, naranjos y boj. Fuente: Google.*



za natural' (...).<sup>159</sup>

Como vemos, la coexistencia de los *contrarios* (*paisajismo-geometría*) se manifiesta sin problemas en un mismo sitio y periodo al igual que ocurría con los romanos, y como volveremos a ver en movimientos posteriores.

También se hace eco Páez de la inserción en algunos jardines barrocos de elementos formales que tendrán auge algunas centurias después: *"El jardín de esta villa [Garzoni, Toscana, s. XVII] es uno de los más espectaculares jardines barrocos (...) por su atrevido trazado en fuerte pendiente (...) por su insistencia en el trazado sorpresivo de los rincones, con profusión de grutas, fuentes, estatuas mitológicas, piedras agujereadas y surtidores; ideas todas ellas características del barroco y que preludian las tendencias posteriores en casi doscientos años acerca del romanticismo en los jardines. También (...) los 'boschi' circundantes."*<sup>160</sup>

En efecto, esta descripción de Páez encaja con las características de algunos jardines románticos que si que he podido conocer en directo. Es el caso, por ejemplo, del *Carmen de los Mártires*, en Granada, lugar de incontables visitas y al que más adelante nos referiremos.

### Renacimiento, barroco y árabe, en Granada

No podemos dejar de mencionar el Renacimiento en España y, especialmente, en Granada, donde se produce una hibridación con los jardines árabes. Según Páez *"los españoles parecieron recoger del Renacimiento la parte severa y formal (...), al tiempo que lo despojaban de su gracia escalonada y aterrazada; (...) Por ello, la idea renacentista puede verse en el tratamiento de los ejes, en la inclusión de fuentes y juegos de agua (...) en la inclusión de estatuaria, de escalinatas, y balaustradas, (...)"*<sup>161</sup>

Esto es lo que ocurre, precisamente, en algunos jardines de la Alhambra en los que se mezclan el hermetismo musulmán con algunos de los elementos que incorpora el Renacimiento. Como ejemplo se pueden citar los cerrados *Patio de la Reja* o los *Jardines de Daraxa* [15.5] y [15.6]. En ambos casos con una fuente central de piedra. En este segundo caso es la propia fuente la que pone de manifiesto la mezcla de estilos, ya que se compone de una antigua taza árabe (que estaba antes en el *Patio del Mexuar*) encastrada en otros elementos de piedra renacentistas fechados en 1626.<sup>162</sup>



Img. 15. 7  
Jardines del Partal, en el recinto de la Alhambra, con el gran estanque y la torre de las Damas, al fondo.  
Fuente: Google.



Img. 15. 8  
Generalife, Patio de la Acequia, con su gran mirador hacia la Alhambra, al fondo a la izquierda.  
Fuente: Google.



Img. 15. 9  
Generalife, Patio de la Acequia, Fachada de la Sala Regia, Fuente: Google.

<sup>159</sup> PAEZ DE LA CADENA, F. Opus cit. Pág. 146.

<sup>160</sup> PAEZ DE LA CADENA, F. Opus cit. Pág. 148

<sup>161</sup> PAEZ DE LA CADENA, F. Opus cit. Pág. 311.

<sup>162</sup> Fechas obtenidas en *alhambra.degranada.org*



Hay otros jardines en la Alhambra que parecen alejarse aún más del modelo de jardín islámico cerrado. Se trata, por ejemplo, de los *Jardines del Partal* [15.7] y los de *El Generalife*, [15.8] a [15.13]. En ambos casos se trata de jardines estructurados en varias terrazas y abiertos por, al menos, uno de sus lados, a espectaculares vistas que genera la gran diferencia de alturas [15.8]. Algo de renacentista hay en estas dos características, y es un hecho, además, que el recinto recibió el influjo de los conquistadores cristianos, materializado en muchas transformaciones de lo que había con anterioridad. Sin embargo, el concepto de *jardín con mirador* hacia el exterior ya estaba planteado en algunas construcciones nazaríes que precedieron a la conquista. Tanto es así que todavía se conserva en el *Patio de la Acequia* del *Generalife* un pequeño mirador con el alfeizar de las ventanas a un nivel bajo para divisar el paisaje, sentados en el suelo, como hacen los árabes. Ver [11.30]. No es menos cierto, por otra parte, que este era el único punto abierto al paisaje exterior, hasta que se abrió el largo y estrecho pasillo-balcón, ya en época cristiana. Este hecho y otros similares justifican poner a estos jardines en este epígrafe dedicado al Renacimiento, aunque hay que añadir que, aparte de conservar elementos anteriores a la conquista cristiana, después se siguieron haciendo reformas hasta prácticamente nuestros días.

En el caso de los *Jardines del Partal* [15.7] pese a que tienen algo de jardín medieval intramuros y, también algo de jardín renacentista aterrazado y simétrico, no hay elementos iconográficos cristianos (como estatuas o relieves) por lo que estéticamente predomina lo *moruno*. Entre las distintas terrazas se desarrolla un sistema hidráulico compuesto por varios estanques rectangulares, alimentados por minúsculos surtidores situados en pequeñas tazas, que están conectados por canalillos. Estos canalillos, junto a otros similares, son los que han servido de inspiración para los de nuestro propio proyecto. El circuito concluye desaguando en la gran alberca del nivel inferior. Entre esta y el límite del recinto amurallado, a pocos metros, se interpone un pabellón, *La Torre de las Damas*, consistente en una sala porticada abierta por su lado opuesto a los estanques a un precipicio sobre el *Valle del Darro*. En el estanque, custodiado por dos leones de mármol, se puede ver el reflejo del pabellón, cuyas arcadas encuadran pintorescas vistas de los barrios del *Albaicín* y el *Sacromonte*, recortadas sobre el cielo. Estas panorámicas, *atrapadas* con una técnica parecida al “*shakkei*” japonés, (que mencionaremos más adelante) dan un toque oriental al enclave. En el suelo, los alicatados de tradición islámica, se alternan



Img. 15. 10  
*Patio de la Acequia desde la Sala Regia donde se aprecian los surtidores cruzados. Fuente: Google.*



Img. 15. 11  
*Generalife Patio del Ciprés de la Sultana, Generalife*



Img. 15. 12  
*Generalife. Escalera del Agua, de origen musulmán. Fuente: Google.*

con los estanques, las jardineras de tierra, y los empedrados decorativos de cantos rodados, frecuentes en Granada.

Por lo que respecta al *Generalife*, *Yannat al-Arif*, traducido como *el más noble de los jardines*,<sup>163</sup> se trata de una alargada finca situada en las faldas del *Cerro del Sol*, separada de la *Alhambra* por un barranco, por el que discurre un camino llamado *Cuesta de los Chinos*. Aprovechando el fuerte desnivel, el recinto está estructurado en varias terrazas (a la italiana) orientadas hacia la *Alhambra*, de la que ofrecen amplias vistas panorámicas, como hemos visto [15.8]. Fue concebida como jardín y huerta a la vez, ocupando el *palacio de verano* la parte más alta del terreno. En el conjunto, el carácter ecléctico es más acusado aún que en el *Partal*, ya que entre los patios recoletos de aire morisco, se intercalan parterres de boj recortados a la francesa, laberintos de falso ciprés, avenidas de cipreses, terrazas-miradores con aire italiano, bosquecillos, rincones de inspiración romántica, etc. Todo ello debido a las sucesivas remodelaciones sufridas a lo largo de su larga historia. El conjunto está presidido por el *Palacio del Generalife*, un conjunto de construcciones entre las que destacan las siguientes:

*El Patio de la Acequia* [15.8] a [15.10] es un gran rectángulo alargado por donde discurre la *Acequia Real de la Alhambra*, verdadera arteria principal de todo el recinto, sobre la que se elevan dos baterías de surtidores cruzados, instalados en el siglo XIX. Originalmente este patio estaba cerrado al exterior, salvo el pequeño mirador, ya referido, ampliado por los Reyes Católicos, situado en uno de los lados mayores del rectángulo. El lado opuesto a este, lo ocupan dos pequeñas viviendas.

En los lados más cortos del rectángulo hay dos fachadas simétricas. En una de ellas está *La Sala Regia*, precedida por cinco arcadas, dispuestas simétricamente, siendo mayor la central, característica nazarí. También esta parte fue remodelada, en el S.XIX, al añadirse una segunda planta, con una galería que se abre al valle del *Darro*, por el lado opuesto al patio [15.9].

Desde la *Sala Regia* se accede al *Patio del Ciprés de la Sultana*, [15.11] remodelado ya en época barroca, en el que destaca una fuente central que emerge de un estanque cuadrado, flanqueado por dos parterres de boj y, todo ello rodeado por una alberca en forma de U. Este conjunto, sembrado de potentes surtidores, se encuentra separado de un pasillo perimetral, por otro seto de boj. Al



Img. 15. 13  
*Generalife, Mirador Romántico, construido en el S.XIX. Fuente: Google.*



Img. 15. 14  
*Reales Alcázares. Sevilla. Estanque de Mercurio. El primer plano es de carácter renacentista, las torres del fondo presiden otro patio, detrás, con sello musulmán. Fuente: Google.*



Img. 15. 15  
*Castillo de Amboise, junto al Loira, sobre una meseta. Anexa a la muralla la capilla gótica de Leonardo da Vinci. Fuente: Google.*

<sup>163</sup> “En lo que respecta al *Generalife*, el análisis del nombre ya hace referencia inequívoca a su valor jardinero o paradisíaco: ‘*Yannat al Arif*’ que se ha traducido como ‘el más noble de los jardines’” PRIETO-MORENO. *F Los jardines de Granada*, Ed. Patronato de Museos, Madrid 1973. Pág. 60 y siguientes.

igual que en el *Patio de la Acequia*, los surtidores añaden movimiento y el estruendoso sonido del agua al lugar.

Al otro lado del patio, la *Puerta de los Leones* da acceso a través de una escalera a los *Jardines Altos*, también reformados en época cristiana. En esta zona se encuentra la ingeniosa *Escalera de Agua*, [15.12] de origen musulmán. Está compuesta por tres tramos rectos de escalera separados por dos descansillos redondos, con surtidores centrales, en inteligente alternancia de lo recto con lo curvo. Las barandas laterales consisten en dos canalillos de obra, rematados por piezas cerámicas semicilíndricas por las que fluye el agua. Esta cambia de velocidad y caudal al alternarse los tramos rectos con fuerte pendiente en los que se acelera, con los tramos curvos en horizontal, en los que se remansa. Quedan los canales, además, a la altura de los codos, por lo que aparte de ser accesibles para las manos humanas, dispuestas a refrescarse, constituyen un infalible juguete hidráulico para tantas correrías infantiles, incluidas las mías, de hace unos lustros.

De nuevo cambiamos de estilo, al coronar la escalera, al toparnos con una casa con dobles arcos ojivales. Es un mirador romántico, realizado en el siglo XIX, en el punto más alto del recinto [15.13].

Más allá de estas construcciones y otras que se suceden, alternando elementos de diversos estilos, se descende por la larga bóveda vegetal del *Paseo de las Adelfas*, seguida del *Paseo de los Cipreses*, flanqueados por zonas de flores y por bosquечillos de carácter paisajístico.

### Los Reales Alcázares de Sevilla

Como muestra de la hibridación entre lo árabe y lo cristiano en la época renacentista en España, merece también mención especial este conjunto monumental del que también he sido espectador directo en alguna ocasión. Se caracteriza por la sucesión de distintos patios, galerías y salones, que se alternan con espacios más abiertos. En todo el recinto se percibe una alternancia entre el sello oriental y musulmán de algunos lugares, con el aire renacentista de otros, y siempre con presencia de agua y vegetación [15.14].

### E`fUW]cbU]ga c`ZUbWfg

Tras el barroco italiano, es Francia la que tomará el relevo en cuanto a la Historia de la Jardinería, en torno al S.XVII. Antes de estas fechas, por culpa de la guerra de los Cien Años, que acabó en 1453, los franceses no pudieron dedicarse a embellecer sus ciudades y palacios,



Img. 15. 16  
Castillo de Amboise.  
Capilla de Leonardo da Vinci, anexa a la muralla.  
Fuente: Google.



Img. 15. 17  
Castillo de Villandry, Valle del Loira. Los jardines de parterres geométricos, se extienden por terrenos llanos anexos a los castillos, visibles desde galerías elevadas.



Img. 15. 18  
Castillo de Chenonceau, Valle del Loira. Otro ejemplo de jardín geométrico anexo al castillo. Fuente: Google.



tanto como lo hicieron los italianos. Llegado el momento, ya en tiempos de paz, los monarcas franceses miraban con admiración los logros artísticos de Italia, mientras que artistas italianos encontraban en Francia nuevas posibilidades. *Leonardo Da Vinci*, por ejemplo, pasó su *tercera edad* en *Amboise*. Pero no fue el único en inmigrar a Francia: “Una parte importante del paso del medievalismo francés al racionalismo corresponde, sin duda alguna a diseñadores italianos. (...) Carlos VIII (...) importó veintidós artistas italianos (...) la pretensión era convertir *Amboise* en un castillo de corte renacentista, que hubiera exigido primordialmente una unidad de diseño. (...)” <sup>164</sup>

Es cierto lo que dice Páez sobre la unidad de diseño: sobre las altas murallas del castillo de *Amboise*, de estilo gótico, en una explanada elevada se extienden los jardines. También está allí arriba la pequeña capilla de *Leonardo*, como una catedral en miniatura, una joya de estilo gótico [15.15] y [15.16]. Así que por más *modernos* que quisieran hacer los jardines, *alla italiana*, el conjunto no deja de ser un castillo de origen medieval. Lo he visitado en dos ocasiones: allá por los años 90, y después en la década del 2000, al igual que otros castillos del *Valle del Loira*. Las referencias son, pues, en este caso, directas.

Pero en Francia había otros condicionantes: es más llana que Italia, en general, y más lluviosa. Los castillos situados en las llanuras requieren gruesos muros y suelen estar rodeados de fosos con agua. Además, suelen ser más grandes. Los inexistentes o pequeños desniveles del terreno se tienen que sustituir por construcciones artificiales como las típicas *galerías elevadas* de los claustros, pero en alto. Los jardines poco a poco van utilizando espacios fuera de las estrictas murallas del castillo. Espacios que se van anexionando y acondicionando con distintos grados de cerramientos, y se van haciendo cada vez más habituales y más extensos. Esto es frecuente, por ejemplo, en algunos castillos del *Valle del Loira*, en los que da la sensación de que han pasado directamente de lo medieval a lo barroco (*Amboise*, *Blois*, *Chambord*, *Chinón*, *Chenonceau*, *Usy*, *Azay le Rideau*, etc.) [15.17] a [15.18].

### Los parterres geométricos franceses

Lo más destacado de los jardines franceses de este periodo es el gusto por los *parterres*, sometidos a diseños geométricos muy elaborados que permiten al jardinero-diseñador demostrar su protagonismo, más allá de los trazados generales compositivos de tipo urbanístico. Los *parterres* son espacios destacados, en tanto que



Img. 15. 19  
Versalles. Vista panorámica con parterres geométricos en primer plano. Fuente: Google.



Img. 15. 20  
Versalles. Panorámica desde la terraza principal detrás del palacio. Fuente: Google.



Img. 15. 21  
Versalles. Grutas de Tetis. Tres grupos escultóricos dedicados a Apolo, realizados hacia 1670 por Girardon, se integran en un paisaje naturalista. Fuente: Google.

<sup>164</sup> PAEZ DE LA CADENA, F. Opus cit. Pág.193 a 197.

quedarán cercanos a las edificaciones, sobre los que se puede dibujar, a golpe de tijera de podar, y dejar una huella personal [15.17] a [15.20]. Si los grandes proyectos jardineros son como las grandes sinfonías musicales, los parterres de sofisticados diseños son como los fragmentos del instrumento solista, que el compositor reserva para interpretar él mismo. Así no solo demuestra su genialidad compositiva, sino su virtuosismo interpretativo. Con respecto al origen y la razón de estos elementos, no obstante, preferimos de nuevo auxiliarnos de las explicaciones de Páez: *“El origen del parterre es prácticamente desconocido, (...) lo que sí puede decirse es que responde a distintas razones, todas ellas entroncadas con el mismo nacimiento de los jardines. La primera de ellas es puramente simbólica, determinada por el cruzamiento de los caminos dentro de los jardines cerrados (...) reforzaba mediante el uso de setos (...). Otra razón, y esta puramente funcional, es común a todos los jardines primitivos, y es la sensación de orden que proporciona la línea recta bien definida, frente a la ‘desordenada’ y poco dominable Naturaleza.”*<sup>165</sup>

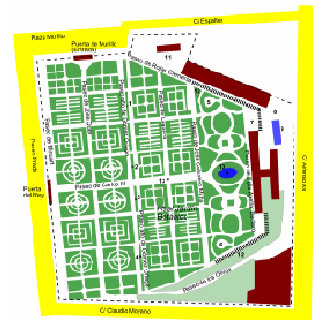
Se puede destacar también que uno de los diseños que se encuentran a menudo en los parterres está relacionado con el laberinto, el mismo que antes veíamos en el suelo de las catedrales. Ya hemos visto anteriormente cómo el esquema de laberinto es tan ancestral como el propio ser humano, habiéndose encontrado trazados laberínticos hasta en épocas neolíticas. Tampoco se le escapa a Páez este detalle: *(...) parece claro que el laberinto posee una asociación mágica cuyo origen debe encontrarse en las explicaciones míticas y religiosas de la procedencia del hombre. No tiene nada de particular, por tanto, que el laberinto y el jardín se unan y que el laberinto como tal o degenerado en otras ornamentaciones (grecas, arabescos y demás) aparezca como motivo ornamental de distintos jardines”.*<sup>166</sup>

El periodo barroco francés, en jardinería, culmina con la intervención de una figura emblemática: *André Le Notre*. Nacido en 1613, en el seno de una familia de larga tradición jardinera, trabajó con el pintor *Le Brum* y con el arquitecto *Le Vau*, a las ordenes de Luís XVI, el caprichoso y absolutista *Rey Sol*. Sus obras más emblemáticas son los jardines de *‘Vaux-Le-Vicomte’* y *‘Versalles’*, dos obras maestras en las que destaca su minucioso trazado y el uso de la perspectiva, herencia del Renacimiento.

En Versalles, que es el que yo conozco, la vista des-



Img. 15. 22  
Versalles, vista aérea.  
Fuente: Google.



Img. 15. 23  
Jardín botánico de Madrid.  
Plano. Fuente: Google.



Img. 15. 24  
Jardín Botánico-Histórico  
La Concepción, Málaga.  
Fuente: Google.

<sup>165</sup> PAEZ DE LA CADENA, F. Opus cit. Pág.205 a 207.

<sup>166</sup> PAEZ DE LA CADENA, F. Opus cit. Pág.205 a 207.



de la terraza principal, detrás del palacio, se pierde hasta el horizonte, en el infinito, sin que se pueda distinguir dónde termina el jardín. A esto colabora la rigurosa simetría en torno a un eje longitudinal, ocupado por un canal de agua, tal vez el último reducto del foso defensivo de los castillos medievales [15.19] a [15.22].

### Jardines botánicos y coleccionismo de plantas

Aunque la historia de la jardinería no es lo mismo que la historia de las plantas, hay una relación estrecha entre ambas. Por dar solo unas pinceladas sobre esta materia, cabe, por una parte, mencionar tres periodos históricos: el primero, desde el inicio de la historia de la humanidad hasta el descubrimiento de América, con sus nuevas especies autóctonas; el segundo, desde este momento hasta los grandes descubrimientos botánicos realizados en el siglo XIX en Asia, África y Oceanía; y un tercer periodo, desde este acontecimiento hasta nuestros días. Por otra parte, hay que citar, al menos, dos nombres fundamentales: *Carl Linneo* (1707-1778) que implantó el actual sistema de nomenclatura científica en latín para los seres vivos; y *Celestino Muttis* (1732-1808) uno de los más conocidos botánicos españoles (su imagen aparecía en los billetes de 2000 pesetas editados en 1992) gracias a su expedición a Nueva Granada (hoy Colombia). Muchos de los descubrimientos realizados en dicha expedición están recogidos en el Jardín Botánico de Madrid.

En paralelo al interés por la botánica se construyeron jardines botánicos a partir de mediados del siglo XVI, empezando por el norte de Italia. Entre los que conozco, están el de Madrid, fundado en 1755 y el de Málaga, en 1855, siendo este de estilo más bien paisajista [15.23] a [15.25]. También conozco el de Lisboa, los dos de Granada y algunos más, destacando el de Bogotá, denominado precisamente *Jardín Botánico Celestino Muttis*.

Lo que aportan los jardines botánicos, es la gran diversidad de plantas que se pueden encontrar, sin el filtro previo del diseñador (arquitecto, jardinero, paisajista...) de forma que hay especies que, en principio, nunca encontraríamos en un jardín decorativo. El interés, por lo tanto, radica en la visión simultánea de diversas especies reunidas en colección, entre las que hay tanto bonitas como feas y tanto vulgares como raras. Tras la visita a este tipo de jardines en los que he buscado la etiqueta de la especie (según Linneo) para satisfacer cierta curiosidad científica, cuando he visitado otros parques o, incluso, sencillos viveros, lo he hecho como si se tratara de verdaderos museos de ciencias naturales, buscando igualmente la consabida etiqueta.



Img. 15. 25  
Jardín Botánico-Histórico  
La Concepción, Málaga.  
Glicinias Fuente: Google.



Img. 15. 26  
Hoja de un herbario.  
Fuente: Google.



Img. 15. 27  
Ha-ha. Un ingenio militar,  
convertido en cerramiento  
para jardinería, que no  
interfiere en las vistas. Fue  
introducido por el paisajista  
Stephen Switzer. Fuente:  
Google.

Como ejemplo de influencia en mi propia persona de ese germinal conocimiento de algunos jardines botánicos, se puede decir que cuando estaba terminando el proyecto del parque de Santa Fe, intentaba poner los pocos nombres de plantas que por aquel entonces conocía, en los alrededores del monumento, en un intento de ampliar los límites de mi propia obra, participando en el propio repertorio botánico del jardín. Después de aquel evento del parque, ya tocado por cierta afición jardinera, y ya en mi nueva casa solariega, me convertí durante una temporada en un recolector y coleccionista de esquejes, que cortaba en diversos lugares para después plantarlos. Mediante este procedimiento confeccioné, por poner un ejemplo, un seto medianero a partir de más de una docena de variedades de hiedra, de diversas procedencias, jugando con los colores, tamaños, texturas y formas como si de una paleta de pintura se tratara. También compuse algunas páginas con plantas previamente prensadas y secadas, a modo de herbario, tal y como lo había visto hacer siendo niño, con gran fascinación, a mi hermana mayor, para un trabajo del colegio. Incluso, ya como profesor, he participado en actividades didácticas similares, en coordinación con profesores de Ciencias Naturales [15.26].

### La revolución paisajista. [15.27] [15.31]

En el SXVII empezará a forjarse en Inglaterra un movimiento jardinero denominado *paisajismo inglés* que reivindicará intelectualmente la tendencia paisajista en jardinería. Esta tendencia pone el valor en las fuerzas de la naturaleza en la configuración de las formas naturales, frente a la excesiva intervención del ser humano en ese afán dominador hacia las mismas.

Este movimiento surge por varias razones: como respuesta hacia el recargamiento y agotamiento del racionalismo francés, por una parte; por la influencia del conocimiento de algunas jardinerías orientales, descubiertas en los últimos siglos, también con tendencias paisajísticas, por otra parte; y como consecuencia lógica de valorar, primero (tras largos años de estudios botánicos y tras el asentamiento de un nacionalismo cultural) y aprovechar después (tras una adaptación hasta entonces despreciada) las posibilidades de su propio clima, su propio medio ambiente y sus propias costumbres populares.

Pero los orígenes del paisajismo no hay que buscarlos solamente en Inglaterra. Como hemos visto, ya lo practicaron los romanos, en sus *villas rurales*; o los griegos y persas en sus *bosques sagrados*. También los renacentistas y barrocos italianos, incluso, introdujeron al-



Img. 15. 28  
William Kent. Diseño de una cascada para la palaciega casa de campo Chatsworth House (Derbyshire, Inglaterra). Fuente: [www.20minutos.es](http://www.20minutos.es).



Img. 15. 29  
William Kent. Cascada en Chiswick Gardens, Londres. Fuente: Google.

gunos elementos paisajísticos en sus jardines; y desde luego, lo veremos en oriente. Si se asocia el paisajismo europeo con el término *inglés*, se debe a su contraposición con el racionalismo *francés*, al que sucede cronológicamente. A este mismo motivo se debe que se hable de una *revolución paisajística*, aunque esta también se iniciara en la propia Francia al hilo de las teorías de Rousseau.

No se puede adjudicar en exclusiva el origen del paisajismo a los ingleses, por lo tanto, pero no podemos dejar de adjudicarles el mérito de haber asentado sus postulados intelectualmente por parte de las más brillantes mentes del momento.

Francis Bacon (1561-1626) en sus “*Essais*” que comprenden estudios de todo tipo (filosóficos, sociológicos, políticos, religiosos, etc.) también tiene un sitio para sus propuestas jardineras. “*El plan de Bacon puede resumirse en la obtención de algo agradable cada mes (no solo bajo la forma de flores o frutos, sino también de hojas, colores en contraste, etc., lo que hoy denominaríamos textura y composición y que es la base del moderno paisajismo), (...) un ‘ver perpetuum’, una eterna primavera (...)*”<sup>167</sup>

Son frecuentes también a principios del siglo XVII los tratados de botánica aplicada a la jardinería, que se hacían eco de los descubrimientos que se estaban realizando en las colonias.

### El jardín paisajista inglés

A mediados del siglo XVIII ya se puede hablar de una eclosión de jardines paisajistas que ponen en práctica las mencionadas teorías. Los bosques forman ya parte del jardín, cuyos suelos se cubren de hierba y los caminos se adaptan al terreno y a la vegetación, no al revés. Los jardines resultan, incluso, más baratos de mantener, por lo que el factor económico entra a formar parte del argumentarlo de los autores. Hoy hablaríamos de *sostenibilidad*. “*Stephen Switzer (o Suiza, aprox. 1682-1745) diseñador de jardines, dibujante, editor y escritor de temas jardineros, en su obra ‘Ichnografía rustica’ (...) además de recalcar la idea del ahorro económico (...) se pronuncia más claramente a favor de ‘que el Arte del Diseño consista en que las partes se ajusten al todo; y que el todo se adapte a la naturaleza (...)*”<sup>168</sup>

Una de las consecuencias de ese acercamiento a las formas naturales es la proliferación de las líneas curvas en el trazado de los caminos y parterres. Esto ocurrirá en las obras de *Switzer* y de *Charles Bridgeman* (1644-



Img. 15. 30  
Lancelot Brown (Capabili)  
Vista desde Prior Park, de los jardines y el puente de Palladio. Cerca de la ciudad de Bath. Reino Unido. Fuente: Google.



Img. 15. 31  
Sir Willian Chambers. Pa-  
goda de los Jardines de  
Kew. 1761. Reino Unido.  
Fuente: Google.

<sup>167</sup> PAEZ DE LA CADENA, F. Opus cit. Pág. 237.

<sup>168</sup> PAEZ DE LA CADENA, F. Opus cit. Pág. 244.

1721) otro diseñador, topógrafo y dibujante, que fue quien introdujo el invento del *ha-ha*, convertido después en un elemento clásico del jardín inglés. El *ha-ha* es un cierre consistente en una zanja cuyos laterales interiores son un muro vertical por una parte, cuya cresta queda a la altura del terreno, y una rampa por la otra, que desciende hasta los pies del muro, generalmente tapizada de hierba. Este invento (usado como defensa militar ya en el siglo XVI, denominado también el *salto del lobo*) sustituía a las vallas tradicionales pero sin ocultar las vistas [15.27].

Otro intelectual que dio prestigio a estas nuevas ideas fue *Alexander Pope* (1688-1744) del que destacan algunos ensayos satíricos referidos a los excesos del *arte topiario* en los jardines geométricos. Una de sus creaciones fue el jardín de *Twickenham*, a orillas del Támesis.

### Los paisajistas Kent y Brown [15.28] [15.30]

Los que finalmente recogerán los mejores frutos con la puesta en práctica de estas nuevas propuestas serán los denominados *paisajistas*, *William Kent* (1685-1748) y *Lancelot Brown* (1716- 1783).

Kent era, en principio, un pintor (también arquitecto e interiorista) que se volvió jardinero, aprovechando su formación pictórica para su nuevo oficio. Los paisajes idílicos de sus cuadros -inspirados en pintores como *Claudio de Lorena*, *Gaspar Poussin*, *Nicolas Poussin* o *Salvatore Rosa*- acabaron materializándose en sus propias obras de jardinería. También usó el *ha-ha*, siendo partidario de un respeto a la naturaleza y a la mínima intervención en el paisaje, limitada a ligeros retoques.

Brown, por su parte, hijo de campesino, se inició como aprendiz de jardinero en su adolescencia, llegando a convertirse después en arquitecto y a ser considerado junto a Kent como padres del movimiento paisajista inglés. "*Capability Brown*" como le gustaba llamarse, lleva el paisajismo a un extremo aún más natural que Kent, al optar por la sencillez de las formas naturales, frente al *pintoresquismo* de este. Al respecto de los tratados de Brown, escribe Páez: "(...) reducen la diferencia entre lo natural y lo creado por el paisajista, formando esas vistas que los pintores, en un ciclo cerrado, veían en la naturaleza, pintaban, para servir como modelo a los paisajistas, y que los pintores contemplaban y pintaban a su vez.(...)"<sup>169</sup>

Frente a los jardines que, inspirados en la religión, trataban de emular el *edén* imaginario del más allá, el paisajismo descubre y valora el paraíso natural que te-



Img. 15. 32.  
*Louis-Denis Le Camus*.  
Pagoda de los Jardines de Chantelup. Tourene, Francia. Fuente: [Pagode-chantelup.com](http://Pagode-chantelup.com)



Img. 15. 33  
Panorámica de 360° desde la Pagoda de Chantelup.  
A. Salas 1992.

<sup>169</sup> PAEZ DE LA CADENA, F. Opus cit. Pág. 251 a 253.



nemos delante de nuestras casas, reivindicando sus cualidades estéticas, en concordancia con las aspiraciones del ser humano en este mundo. Como dice Adrian Von Buttlard: “El jardín paisajista se sitúa entre los focos de atención de la Arcadía y la Utopía, entre la nostalgia por el paraíso perdido y el ideal por una sociedad verdaderamente humana y liberal.”<sup>170</sup>

### El jardín anglochino, Chambers

Sir William Chambers (1723-1796) nació en Suecia, trabajó en la Compañía Sueca de las Indias Orientales, estudió en China arquitectura china y decoración, completó su formación como arquitecto en París, viajó por Italia, y finalmente se estableció en Londres, donde abrió un prestigioso despacho de arquitectura. Tuvo diversos discípulos y escribió varios libros como el “*Tratado sobre la arquitectura civil*” (1749) o “*A dissertation of oriental gardening*” (1772) en el que atacaba sarcásticamente la simplicidad de los jardines de Brown frente a la complejidad de los jardines chinos. Sus teorías tuvieron finalmente gran repercusión en la orientación estética de su época, con la mirada puesta ya en oriente. A partir de entonces el clasicismo de Brown empezó a decaer, en favor de un estilo inspirado en los jardines chinos, salpicados de pabellones, puentes, pagodas y otras construcciones. El propio Chambers diseñó una pagoda para los jardines de Kew, no muy lejos de Londres [15.31]. Esta nueva moda no solo floreció en Inglaterra sino en otros países como Francia, donde se denominó “*jardins anglo-chinois*” así como el término más popular de “*chinoserie*”.

### “Chinoserías” francesas

Un buen ejemplo de estas “*chinoserías*”, que si que he tenido la suerte de visitar (allá por los años 90) lo tenemos en la *Turena francesa*, cerca de Amboise, en los terrenos del Castillo de Chantelup. Se trata de la conocida “*Pagoda de Chantelup*” [15.32], construida entre 1775 y 1778. Los jardines del castillo fueron concebidos a la francesa en 1710, es decir, mediante trazados geométricos. Pero a partir de 1761 su nuevo dueño deja su reforma en manos del arquitecto Louis-Denis Le Camus, que sustituye parcialmente los trazados primitivos por un jardín boscoso inspirado en el jardín *anglo-chinois*. El resultado final es un jardín en el que conviven las dos tendencias, rematado en el centro por el lago y la pagoda. Esta tiene siete pisos que descansan en un peristilo de 16 columnas, y está coronada por una cúpula. Se puede



Img. 15. 34  
Jardín Botánico de Montreal. Jardín Chino. Área 2.5 hectáreas. Inaugurado en 1990  
Fuente: [espacepourlavie.ca](http://espacepourlavie.ca)



Img. 15. 35  
Jardín chino, Jardín Botánico de Montreal Fuente: Google.



Img. 15. 36  
Jardín chino, Jardín Botánico de Montreal Fuente: Google.

<sup>170</sup> VON BUTTLARD, Adrian. *Jardines del Clasicismo y el Romanticismo. El Jardín Paisajista*. Ed. Nerea. Colonia 1989. Madrid 1993. Pág.20.



visitar y subir hasta el último piso. Con 44 metros de altura, desde arriba se puede ver una panorámica del espeso bosque circundante, con cerca de 4000 hectáreas, en pleno Valle del Loira, seccionado por las largas avenidas rectas que confluyen en la pagoda. Esta vista fue objeto de uno de los numerosos foto-collages panorámicos que realicé en esa época, cuando visitaba puntos de vista apropiados para ese fin. [15.33].

### Humphry Repton (1752-1818)

No tuvo inicialmente una formación como arquitecto ni como jardinero sino que probó varias profesiones, siendo finalmente su enorme habilidad como dibujante y su mentalidad emprendedora lo que le abrió camino como paisajista, arquitecto y escritor. Su mayor baza eran las magnificas presentaciones de sus proyectos, con dibujos y acuarelas que incluían, mediante un sistema de superposiciones un “antes y un después”. Estos, acompañados de textos, se incluían en sus famosos “red books” (libros rojos, por el color de su encuadernación). Repton también aprovechó vistas a los elementos prestados tales como torres de las iglesias, por lo que ellos parecen parte del paisaje diseñado, esto es algo, como veremos, muy oriental.

Tras la fiebre por lo chino, Repton representa cierta vuelta al clasicismo de Brown, del que se considera sucesor, y al que incluso defendía en sus escritos como “Indicaciones y consejos sobre el diseño de jardines” (1795). Páez recoge, sin embargo, unas frases suyas posteriores, fechadas en 1806, que resumen su forma de entender el paisajismo: ‘La perfección de la jardinería paisajista se basa en los cuatro requisitos siguientes: Primero, debe mostrar las bellezas naturales y ocultar los defectos de cada situación. Segundo, debe dar la apariencia de extensión y libertad. Tercero, debe ocultar estudiadamente cualquier interferencia del arte, por caro que sea, y mediante el cual se completa la escena natural: el conjunto debe parecer una sola obra de la naturaleza. Y Cuarto, todos los objetos de simple comodidad o conveniencia, si no pueden ser decorativos o incorporarse a la escena, deben retirarse u ocultarse’.<sup>171</sup>

Siendo fiel representante de la estética de lo pintoresco, y sin renunciar a ello, da un paso más allá, reivindicando la diferencia entre la jardinería y la pintura, destacando la tridimensionalidad de la primera, frente a la bidimensionalidad de la segunda. Esto dio origen a lo que se ha dado en denominar el *estilo jardinesco*. La diferencia la expresa Páez en estas líneas: “[en] el ‘estilo jardinesco’ (...) la vista que fija el pintor en el lienzo es fija,



Img. 15. 37  
Jardín chino, Jardín Botánico de Montreal Fuente: Google.



Img. 15. 38  
Jardín chino, Jardín Botánico de Montreal Fuente: Google.



Img. 15. 39  
Jardín japonés del Jardín Botánico de Montreal Fuente: Google.

<sup>171</sup> Palabras de Humphry Repton recogidas por PAEZ DE LA CADENA, F. Opus cit. Pág. 257 a 259.

*mientras que el jardinero obtiene una visión global de su jardín cuando se mueve dentro de él; lo enmarcado por el lienzo es muy inferior en tamaño a lo que es capaz de abarcar la mirada humana en un solo vistazo; y finalmente el pintor se ve obligado a concretar una luz en su cuadro que en el paisaje natural cambia de minuto en minuto (...)*"<sup>172</sup>

### JARDINES ORIENTALES

Tanto Páez como Baridon coinciden en destacar a China y Japón como las culturas más destacables de Asia en cuanto a la historia de la jardinería, que se puede acotar entre mil quinientos años antes de Cristo, y nuestros días. Páez también nos indica que "(...) los cambios de estilo no son tan aparentes como los que se produjeron en la jardinería occidental."<sup>173</sup>, opinión que daremos por válida, al menos desde este contexto en el que tan solo necesitamos valorar las características más destacables del fenómeno, vistas desde la perspectiva de un artista plástico occidental —no de un historiador—. Nos interesa más, en definitiva, la comparación entre los jardines de oriente con occidente, que las diferencias entre unos y otros jardines orientales. Se pueden distinguir, no obstante, tres periodos: el primero, protagonizado por la primitiva jardinería china, el segundo, centrado en la transferencia de estas ideas y formas hacia Japón, y un tercero, centrado en la evolución de la jardinería japonesa.

#### El primitivo paisajismo chino

Al contrario que en occidente, en donde han predominado las religiones monoteístas en las que el ser humano es el centro de la creación, en oriente se parte de una concepción animista del universo, que iguala al ser humano con otros seres como las montañas, los animales, los árboles, los ríos, etc. Para los chinos, por lo tanto, el paisaje no es algo que hay que dominar y modificar sino un lugar al que hay que adaptarse, aprovechando lo que este nos ofrece, y no solo desde el punto de vista material, sino desde una espiritualidad que se manifiesta en la contemplación de la naturaleza como forma de meditación.

Tras el *animismo*, no parece que ninguna de las corrientes filosóficas o religiosas que se difundieron en oriente (*taoísmo*, *confucionismo* y *budismo*) entrara en contradicción con esta concepción de la naturaleza. Más bien concuerdan con ese deseo de recrear las formas



Img. 15. 40  
Jardín japonés del Jardín Botánico de Montreal  
También es reciente, creado en 1988, pero también responde a la tradición jardinera de Japón. Tiene 2,5 hectáreas.



Img. 15. 41  
Jardín japonés del Jardín Botánico de Montreal



Img. 15. 42  
Jardín japonés del Jardín Botánico de Montreal

<sup>172</sup> PAEZ DE LA CADENA, F. Opus cit. Pág. 257 a 259.

<sup>173</sup> PAEZ DE LA CADENA, F. Opus cit. Pág. 263.

naturales, a veces de forma muy figurativa y a veces de forma más simbólica, pero siempre alejándose de la geometrización sistemática de la misma.

En la concepción del mundo tiene gran importancia, además, el principio de los opuestos, *el yin y el yang*, que se contraponen y a la vez se complementan. Los chinos, y japoneses encuentran en el paisaje esa contraposición, entre las escarpadas montañas y los suaves valles, entre las enmarañadas ramas de los árboles y los suaves fondos del cielo o de las superficies de agua, entre las inertes rocas y las incesantes corrientes de los ríos, etc.

En síntesis, se pueden citar cuatro características que definen la jardinería china: sus inquietudes filosóficas, su relación con la naturaleza, su afán de persistencia en el tiempo, y su íntima relación con el movimiento, y con la quietud, su antónimo.

### **La jardinería chino-japonesa: *pedra, agua, árbol***

Los tres elementos principales de la jardinería china y japonesa son *la piedra, el agua y el árbol*, por ese orden. También lo son en occidente, aunque invirtiendo el orden de importancia. La *pedra* es, pues, la más importante de los tres elementos, hasta el punto de que hay jardines compuestos tan solo de rocas y gravas. Se la relaciona con el concepto de *la montaña*, importante motivo iconográfico y simbólico de la pintura y jardinería china y japonesa (el monte *Sumeru* es un símbolo del paraíso en la tierra para el budismo).

*La piedra* simboliza con su dureza y quietud *lo inmutable y eterno*, en contraposición con la fugacidad de la vida. Representa la antítesis del *agua* que, por el contrario, nunca está quieta, sino que fluye incansable. Ambas interactúan entre sí: la roca forma el cauce que contiene al agua, pero esta lo modela mediante la perseverante erosión. A veces el agua se representa mediante arena rastrillada en torno a rocas erectas a las que parece sortear. *El agua*, por sí sola, también encierra su propia dualidad, ya que a veces es suave, juguetona y benefactora, y otras veces tempestuosa, violenta y peligrosa.

En cuanto *al árbol*, y a las plantas, están subordinados a los otros dos conceptos: *las rocas y el agua*. Representan los *elementos perecederos*, a la vez que como únicos seres vivos, están asociados a la lucha por la *supervivencia*. Destaca el arte de la poda, que alcanzará una especialización y unas peculiaridades muy acentuadas, que acabaran conquistando a occidente.

### **La jardinería japonesa: *símbolo, escala y fondo***

A lo largo de su evolución histórica, la jardinería japo-



Img. 15. 43  
Botánico de Montreal.  
Jardín japonés del Jardín



Img. 15. 44  
Jardín Botánico de Montreal.  
Jardín Japonés.



Img. 15. 45  
Tilford Gardens, Vancouver.



Img. 15. 46  
Tilford Gardens Vancouver.



nesa nos deja una serie de elementos iconográficos característicos como los *túmulos* de grava de los primeros tiempos, en el “*periodo de los túmulos*” (250-552). Estos parecen emular a las montañas, con un claro objetivo naturalista. También es frecuente a partir de este periodo, el uso de grandes rocas erigidas, denominadas *ivakura*.

Otro elemento importante es el *estanque*: frecuentemente rodeado de *vegetación* y de grupos de *rocas*, suele contener una *isla* conectada mediante un *puentecillo*. A veces cadenas de estanques simbolizan ríos y lagos. Por eso en sus orillas se van alternando tramos diferentes, de hierba, de gravas, de rocas, de plantas acuáticas, etc.

Destaca el concepto del *fondo o escenario prestado* (*shakkei*) extensamente utilizado, ya desde la época premedieval. La técnica es parecida a la usada en la Italia renacentista, aunque conceptualmente va más allá, dado que lo que se intenta es establecer una gradación continua desde el primer plano hasta la naturaleza lejana que se *captura*. “(...) *la escena ‘atrapada’ o tomada de ‘prestado’ sigue viva, lo que se corresponde con el sentido original de la palabra ‘shakkei’: capturar vivo un paisaje (...)*”<sup>174</sup>

En la edad media, en la que ya se ha extendido el budismo destacan algunos nombres propios como *Muso Soseki* (1275-1351) que aporta -frente a la antigua costumbre de contemplar los jardines desde las casas o desde barcas- el diseño de redes de *senderos* y *camino*s que marcan un itinerario a seguir, alternando el paseo con el reposo. En determinados puntos, a veces ocupados por *pabellones*, el paseante puede detenerse a contemplar distintas perspectivas del jardín. Por lo demás, estas *vistas* mantienen el tradicional protagonismo de los elementos contrarios como el *lago*, frente a las *agrupaciones de piedras*, puestas en vertical y de forma asimétrica. Más adelante, estas composiciones pétreas, confeccionadas con extremo cuidado por el detalle, se convertirán en el sello principal de los conocidos (también en occidente) *jardines de piedras* del *budismo zen* de los que derivarán después los *jardines secos*, al sustituirse el agua por arena rastrillada. Sobre esta, destacan unas pocas *rocas* y algún insignificante *elemento vegetal*. La infinidad de granitos de arena representa además, el concepto de *lo infinito*. Esta *miniaturización* de la naturaleza es, desde luego, una de las señas de identidad de la jardinería japonesa, destacando la conocida técnica de reducción del tamaño de los árboles (*bonsái*).

Entre los pequeños, austeros y espirituales jardines



Img. 15. 47  
Tilford Gardens Vancouver.



Img. 15. 48  
Buchard Garden. Isla de Vancouver. Fuente: Google.



Img. 15. 49  
1993 07. Isla de Vancouver Buchard Garden. 70x60  
Fotocollage: A.Salas.



Img. 15. 50  
Central Park de Nueva York. Fuente: google

<sup>174</sup> PAEZ DE LA CADENA, F. Opus cit. Pág. 278 y 279.

zen y los grandes, suntuosos y laicos jardines palatinos, hay una variada gama de términos medios entre los que destacan los denominados *jardines de té*. En este terreno hay que destacar, además de los elementos mencionados, los que utiliza otro nombre propio, *Kobori Enshu* (1579-1647): “(...) *pavimentos de piedras planas e irregulares buscadas una a una para adecuarse al diseño previsto, las barandillas de madera o bambú, marcando líneas rectas en perfecta conjunción con el entorno sinuoso y escurridizo, los entarimados de piedra o madera (...) son producto de ese diseñador, quizás el más destacado y el más prolífico de toda la jardinería japonesa.*”<sup>175</sup>

Estos caminos de piedras planas irregulares, entre las que a veces crece la hierba, son otro de los elementos formales extensamente utilizados hoy en día en trabajos de paisajismo y arquitectura, o por artistas de la tierra como *Richard Long*, ya mencionado. Por lo tanto, aunque en una parte del diseño de los caminos de la rotonda del parque de Santa Fe, se proponían pavimentos similares, no se puede decir que *Enshu* sea el referente directo, antes lo serían las calzadas romanas, por ejemplo, de similar apariencia.

Se pueden destacar, para resumir, tres recursos que caracterizan la jardinería japonesa: *la escala, el fondo y el símbolo.*<sup>176</sup>

Los elementos naturales del paisaje que se quieren imitar, se representan mediante otros elementos naturales convertidos en *símbolos*, por razón de su *escala*. De esa forma los viejos árboles se representan mediante bonsáis, las grandes montañas mediante rocas erigidas, los ríos y mares mediante pequeños riachuelos, charcas o arenas rastrilladas, los palacios o templos mediante pequeños pabellones, etc.

“*Por ello el zen ofrecía una oportunidad al hombre vulgar, a aquel que no poseía magníficos jardines; para él ideó un nuevo espacio simbólico, el ‘kamesansui’, en el que unas piedras sabiamente dispuestas representaban inmensos valles y elevadas montañas y también lagos y torrentes, y hasta el firmamento. En este aspecto el zen era revolucionario; en ese sentido tiene hoy una fuerte carga social.*”<sup>177</sup>

En esta misma línea debe entenderse el conocido proverbio zen que dice: “*No poseo castillo, hago de mi mente mi castillo.*”<sup>178</sup>



Img. 15. 51  
Central Park de Nueva York. Lago, bosque, pradera y al fondo edificios.  
Fuente: google



Img. 15. 52  
Central Park de Nueva York. Paisaje de bosque con rocas, y al fondo edificios Fuente: google



Img. 15. 53  
Carmen de los Mártires. El Jardín barroco Francés.  
Fuente Baja. Fuente: Google.

<sup>175</sup> PAEZ DE LA CADENA, F. Opus cit. Pág. 287.

<sup>176</sup> PAEZ DE LA CADENA, F. Opus cit. Pág. 289 a 291.

<sup>177</sup> DAITOKUJI, Katsura, *Fotoscop lenguaje visual*. Textos de María LLuïsa Borrás, Ed. Polígrafa. Barcelona 1970. Pág. 18.

<sup>178</sup> DAITOKUJI, Katsura. Opus cit, Pág. 12.



Esto de la escala reducida se complementa con la técnica del *shakkei* o *fondo prestado*, que se puede llevar a cabo mediante la construcción de ventanas en lugares estudiados cuidadosamente desde las que se pueden ver determinados elementos paisajísticos. Las ventanas pueden ser circulares, ovaladas, poligonales, etc., así como estar rematadas con celosías de diversos materiales (piedra, madera, metal). También se pueden conseguir esas *escenas prestadas* mediante la disminución de la altura de las tapias en puntos concretos, o dejando claros sin plantas en determinadas zonas. Hay que aclarar que el jardinero no trata de engañar al espectador con estos trampantojos ya que este siempre será consciente de la frontera entre la naturaleza y el jardín pese a la yuxtaposición de ambos.

## JARDINERAS ORIENTALES EN AMÉRICA

### Montreal, Vancouver [15.34] [15.47]

No conozco ni China ni Japón, pero sí algunos jardines de estilo chino y japonés, como los de Vancouver y Montreal, en Canadá, entre otros. Además, como dice Baridón, la influencia de los jardines orientales llega a las mentes europeas por distintos caminos: “Los paisajes de Extremo Oriente son habituales en el cine (...). Hoy es el arte de las piedras alzadas el que inspira a nuestros artistas, nuestros arquitectos y nuestros paisajistas. (...). Y lo que es cierto para la pintura y la arquitectura lo es también para los jardines actuales, donde la influencia de Extremo Oriente se deja a menudo sentir con tanta fuerza como en el siglo XVIII. (...) podemos recordar las creaciones de Tom Hamashita en Toronto (...)”<sup>179</sup>

### Jardín Botánico de Montreal

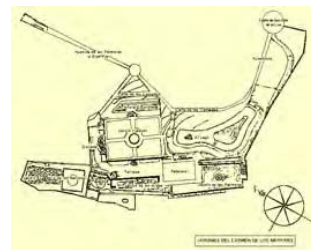
Lo visité en 1993. Dispone de una decena de jardines temáticos y pabellones entre los que se encuentran el Jardín Chino y el Jardín Japonés.

El Jardín Chino de Montreal [15.34] a [15.38].

Es relativamente moderno, ya que se inauguró en 1992, pero está inspirado en los antiguos jardines tradicionales chinos, siendo el fruto de “la culminación de estrechos vínculos que se establecen entre el Departamento de parques de la ciudad de Shanghái y el Jardín Botánico de Montreal” (según la web del propio jardín). “Miles de piezas para su construcción fueron embarcadas desde Shanghái a Montreal en 120 contenedores. En 1990, 50 artesanos chinos las ensamblan para crear este



Img. 15. 54  
Carmen de los Mártires.  
El Jardín barroco Francés.  
Uno de los laterales, con  
mirador sobre La Terraza.  
Fuente: Google.



Img. 15. 55  
Campo de los Mártires,  
Granada. Plano General.  
En el centro, el Jardín  
Francés, debajo de iz-  
quierda a derecha: Jardín  
De los Balcones, Jardín de  
los Arcos, Terraza, Palace-  
te, Jardín de las Palmeras;  
a la derecha: Huerto,  
Jardín Paisajista y Lago;  
encima, el bosque. Fuente:  
Google.



Img. 15. 56  
Carmen de los Mártires.  
El Jardín andalusí o Jardín  
de los Balcones. Alberca,  
alargada inspirada en el  
Generalife Fuente: Google.

<sup>179</sup> BARIDON, Michael. *Los jardines: paisajistas jardineros, poetas*. Vol. I, *Antigüedad y Extremo Oriente*. Ed. Abada, Madrid 2004, (1ª Ed. Paris 1998). Pág. 306.

*magnífico jardín*". El *Jardín del Lago del sueño*<sup>180</sup>, que ocupa el centro del área, tiene unos 60 x 40 m., y está comunicado por diversos puentes y rodeado por siete pabellones "inspirados en la época Ming" (según la misma web).

La armonía del jardín se basa en cuatro elementos principales: las plantas, el agua, las piedras y la arquitectura. Es como una pintura en tres dimensiones. Contiene más de 200 variedades de plantas entre las que se pueden encontrar vivaces, bambúes, acuáticas, anuales, arbustos, arboles, trepadoras... así como una colección de arboles en miniatura. También destacan un *Barco de Piedra*, inspirado en el que hay en el Palacio de verano de Pequín, de la dinastía Quing, y esculturas propias del bestiario chino, como dragones, leones, o phoenix. Tiene una montaña de 9 metros de altura, de piedra marrón anaranjado y otras de color gris, traídas de China.

*El jardín japonés de Montreal* [15.39] a [15.44].

También es bastante reciente, ya que fue inaugurado en 1988, pero igualmente está inspirado en la larga tradición jardinera japonesa, exhibiendo muchos de los elementos formales descritos en páginas anteriores: lago, pabellones, puentes, pedregales, cascadas, bosques, caminos de piedras planas irregulares, etc. No falta el *Jardín de Té*, la *Colección de Bonsáis*, con ejemplares de hasta 350 años de antigüedad, o el refinado *Jardín de Piedras*, con sus rocas erigidas sobre arenas rastrilladas, en concordancia con la estética zen. El diseño se debe al paisajista japonés *Ken Nakajima*.

### **Jardines Tilford de Vancouver [15.45] a [15.47]**

Son otro ejemplo de jardines chinos modernos, pero inspirados en las tradiciones ancestrales. Por lo tanto, disponen también de la mayoría de los elementos formales ya mencionados para el caso de los de Montreal, en concordancia de todo lo dicho para los jardines orientales en general.

## **OTRAS EXPERIENCIAS JARDINERAS EN AMÉRICA**

Ya que hemos entrado en mi personal experiencia jardinera americana, al hilo de los referidos jardines orientales, aprovecharemos para mencionar otros jardines que conocí en el mismo viaje, en 1993, importantes para el tema que nos ocupa.

### **Jardines Butchard [15.48] a [15.49]**

Situados en la Isla de Vancouver, en la Columbia Británica, Canadá, estos jardines son el resultado de la



*Img. 15. 57*  
Carmen de los Mártires. Explanada llamada La Terraza, con su fuente modernista del Carmen. Encima, la explanada del jardín barroco. Fuente: Google.



*Img. 15. 58*  
Carmen de los Mártires. El Jardín Inglés o (Jardín de las Palmeras). Fuente de Felipe II. Fuente: Google.



*Img. 15. 59*  
Carmen de los Mártires. El Lago. La Isla Mayor con una falsa ruina medieval. Fuente: Google.

<sup>180</sup> Es obra de *Le Weizhong*, arquitecto y paisajista reputado, que fue director de Instituto de diseño de arquitectura de paisaje de Shanghái

regeneración de los deteriorados terrenos que ocupaban de unas antiguas canteras. Con más 50 hectáreas de abruptos espacios son, sobre todo, un ejemplo de jardines paisajistas en los que siempre hay alguna zona vibrante debido a la enorme variedad de plantas que ofrecen sus encantos en una u otra estación, tal y como proponía Francis Bacon referido líneas atrás, con su *eterna primavera*. Tienen también diversas zonas temáticas como las enormes rosaledas, lo que los convierten en unos jardines eclécticos, que combinan estilos diferentes.

### **Central Park de Nueva York [15.50] a [15.51]**

Antes de salir del referido viaje americano no podemos dejar de mencionar una última visita, aunque sea brevemente, a este conocido parque. Un oasis heterogéneo que reúne muchas de las características de la jardinería contemporánea, adaptada a las necesidades del contexto de una gran ciudad, que necesita áreas para eventos diversos: predomina un entorno paisajístico con zonas boscosas, praderas, lagos, etc., comunicados por caminos y senderos sinuosos. Hay también zonas infantiles, deportivas, explanadas para grandes multitudes, etc. Todo ello comunicado y dotado con un variado repertorio de construcciones auxiliares y mobiliario urbano: bancos, fuentes, vallados, señales, etc. Tampoco faltan esculturas contemporáneas, que coexisten si problemas con roquedales y cascadas de corte romántico.

Si por algo se distingue este espacio, en mi opinión, es porque a pesar de la variedad de zonas y elementos que lo integran, todo –o casi todo- responde a una unidad de concepto. Tiene, por así decirlo, una identidad propia, lo que se debe con toda probabilidad, a dos razones: la primera -aunque no por ello la más importante- al contraste que provoca esta isla verde y tranquila con el entorno tan diferente que la rodea en el que reinan la prisa, el ruido, el asfalto y el hormigón; y la segunda, a que todo este complejo es el resultado de un proyecto global previo (a un dibujo, al fin y al cabo) realizado con criterios urbanísticos como corresponde a una gran ciudad. Es el polo opuesto a tantos jardines históricos que son la consecuencia de sucesivas remodelaciones, a veces numerosas y no siempre acertadas. Su diseño es obra de *Frederick L. Olmsted*.

## **JARDINES ROMÁNTICOS ECLÉCTICOS Y CERCANOS**

Tras el salto en el espacio y en el tiempo para ocuparnos de la pequeña aventura americana volvemos a aproximarnos a la línea cronológica de la historia, y es-



Img. 15. 60  
Carmen de los Mártires.  
Acueducto de San Juan,  
en la zona del huerto.  
Fuente: Google.



Img. 15. 61  
Jardincillos de la Bomba y  
Salón. Granada.  
Baranda sobre el Genil,  
bancos rodeando arboles.  
Foto: A.Salas



Img. 15. 62  
Jardincillos de la Bomba y  
Salón. Granada.  
Banco redondo con jardi-  
nera central.  
Foto: A.Salas



pecialmente a los fenómenos que por su proximidad geográfica más han incidido en mi experiencia personal y por tanto en el proyecto. Esto nos sitúa (tras la mención de la revolución paisajista) en los siglos XIX y XX en España que traerán movimientos como el romanticismo, el modernismo y los estilos neo-históricos.

Prescindiremos de detenernos en otras áreas culturales (como las de América, Portugal, Holanda, Austria, etc.) ya que su influencia en el proyecto, ha sido nula o insignificante.

Las tendencias románticas en jardinería se sitúan en España después del auge de los jardines botánicos, como el de Madrid, siendo el *romántico* un jardín ecléctico, y más bien paisajístico, en el que se suelen incluir diversos elementos muy característicos. Entre estos están los propios de la naturaleza, como *lagos, islas, grutas, montañas, rocallas, cascadas, bosquecillos, etc.*; así como otros de origen humano como *ruinas, fuentes, puentes, esculturas, temples, cenadores, casitas, balaustradas, etc.* Todos ellos conectados por caminos sinuosos, incluso laberínticos, que tratan de conducirnos a un fascinante paseo. Estos elementos tienen un simbolismo, acorde con los postulados románticos que ya hemos mencionado al hablar de la pintura romántica: la *naturaleza sublime*, la atracción por *el abismo*, la caducidad de las creaciones humanas a cargo del tiempo y los elementos, la expresión de los sentimientos a través del paisaje, etc. Tras la breve reseña histórica de las páginas precedentes reconoceremos sin esfuerzo el origen de algunos de estos elementos formales en unos y otros periodos: así, las grutas, ya existían en Bóboli y en Versalles, los túmulos, lagos, cascadas, puentes, etc. en los jardines japoneses, etc.

Se suelen citar como ejemplos destacados de este estilo, los jardines de *Alameda de Osuna*, el *Laberinto de Horta*, o el de *Monforte*, pero ninguno de ellos conozco en directo<sup>181</sup>. Sí que conozco, sin embargo, algunos de Granada, y de otras ciudades frecuentadas.

### El CUfa Yb`XY`cg`MzfHfYg, GfUbUXU [15.53] a [15.60]

Situado junto a la Alhambra este recinto también formó parte de mis paseos infantiles, y de adulto. Se tra-



Img. 15. 63  
Jardincillos de la Bomba y Salón. Granada.  
Fuente de la bomba.  
Foto: A.Salas



Img. 15. 64  
Jardincillos de la Bomba y Salón. Granada.  
Fuente de la Ninfa.  
Foto: A.Salas



Img. 15. 65  
Plaza de la Trinidad. Granada. Fuente: Google.

<sup>181</sup> Estos tres jardines son seguramente los tres mejores exponentes de los siglos XVIII y XIX en toda la península (...) son tres magníficos ejemplos de jardinería privada y romántica que ha tenido una efímera existencia en España. Con ellos aparece en España la influencia de la Ilustración, patente especialmente en las esculturas y en la arquitectura complementaria, evocadora de épocas clásicas, en las relaciones sutiles entre los distintos elementos y una carga mitológica o clásica (...) o en los aspectos más inusuales, como la fiebre coleccionista de plantas, las montañas artificiales o los recorridos predeterminados para gozar de las distintas posibilidades del jardín. "PAEZ DE LA CADENA, F. Opus cit. Pág. 312.

ta de un conjunto de varios jardines de diferentes estilos, proyectados por sus distintos propietarios tras desaparecer el antiguo convento Carmelita que hubo en el solar, del que fue prior San Juan de la Cruz (1582-1588). Seguiremos un recorrido sobre el plano **[15.55]**.

El *jardín barroco francés* ocupa el espacio central y más elevado de la parcela. Está formado por un rectángulo dividido en cuatro parterres separados por un camino cruciforme (con una fuente circular en la intersección, *la Fuente Baja* **[15.53]**) y con un paseo perimétrico. Este último, rodeado de barandas, constituye un mirador panorámico de 360° desde el que se pueden contemplar al recorrerlo las otras cuatro zonas del recinto, situadas a menor cota **[15.54]**. En torno a la fuente central se alternan estatuas mitológicas y grandes copas de terracota, mientras que en los parterres con setos de boj se alzan, hoy, cinco grandes magnolios.

Al norte-noreste (arriba en el plano) **[15.55]** bajo el mirador correspondiente desde el que se adivinan vistas de la Alhambra entre las copas de los árboles puede dominarse, varios metros por debajo, una zona llamada *La Florera*, presidida por una fuente de rocalla con cascada, adosada a la pared bajo el mirador.

Bajo otro mirador, el nor-noroeste, a la izquierda del plano, también adosada a la pared, otra fuente de rocalla recibe al visitante cuando entra por la puerta principal, justo enfrente. Esta cascada, en hornacina, fue también, en su momento, objeto de escaladas y travesuras varias.

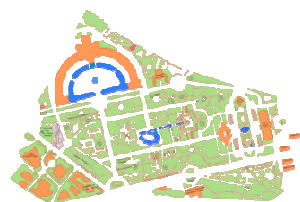
Al *Jardín Andalusí o de los Balcones* se accede entrando por esta puerta mencionada, hacia la derecha, destacando entre sus parterres de boj una alargada alberca inspirada en el Generalife **[15.56]**. A continuación, debajo del jardín francés, al sur-suroeste del mismo (abajo en el plano) en la zona denominada *La Terraza*, hay una fuente modernista de cerámica vidriada realizada por piezas ensambladas, y también adosada al muro correspondiente: la *Fuente del Carmen* **[15.57]**.<sup>182</sup> En el lado opuesto a esta, bajo un gran *balcón-mirador* hacia la ciudad, una terraza aún más baja está ocupada por el *Jardín de los Arcos*, siendo estos de falso ciprés con severos tratamientos topiarios, que componen un laberinto. Anexo a *La Terraza* por el sur (a la derecha del plano) está el *Palacete*, con un patio *neo-nazarí* que incluye una larga alberca y una cueva, entre otros elementos.

*El Jardín Inglés isabelino o de Las Palmeras.*

Está situado detrás del *Palacete*, al sur (a la derecha en el plano). En realidad, ya no queda nada del *jardín inglés* que fue tras ser remodelado en varias ocasiones,



Img. 15. 66  
La realización del Parque universitario de Fuente Nueva. Fuente: Google.



Img. 15. 67  
Parque de María Luisa. Plano General que incluye la Plaza de España (arriba) la Plaza de América (derecha) y algunos pabellones de la Exposición Iberoamericana de 1929. Fuente: .wikimedia.org



Img. 15. 68  
Parque de María Luisa. Detalle del "Estanque de los Patos" y "Pabellón de Alfonso XII" Fuente: deviajeporespana.com

<sup>182</sup> Otro antecedente con respecto a mi obra, por su técnica, materiales, e incluso formas, aunque en su momento ni me acordé.



siendo hoy día un palmeral [15.58]. No le falta a este jardín un pequeño mirador en un discreto rincón. Este se asoma súbitamente al espectacular, por su altura, *Barranco del Abogado*.

*El Jardín paisajista y el lago.*

Por encima del palmeral, anexa al cuarto lado que nos queda del jardín francés, al sur-sureste (a la derecha en el plano) está la *Explanada del Lago*. Se trata de un estanque de inspiración claramente romántica con dos islas, contando la *Isla Mayor* con un *punte* de acceso, una pequeña *torre-ruina neogótica* y una *cueva* [15.59].

*El huerto y el bosque.*

Más allá del lago (hacia la derecha del plano) un acueducto recto y elevado y un camino curvilíneo, atraviesan *el huerto* (último reducto del que tuvo el convento) para confluír en la *Rotonda de San Juan de la Cruz* [15.60]. La preside un emblemático cedro de Buçaco (*Cupressus lusitanica*) que según se dice, plantó el santo. El resto de la parcela, que se extiende por el norreste hasta otra puerta de acceso, se compone de bosque, incluyendo una zona llamada el *Bosque del Laberinto*. Esta zona fue parcialmente talada en los años 70 para una oscura operación urbanística que no llegó a concluir, estando dicho espacio, todavía, en periodo de regeneración.

### **La Bomba, El Salón, y otros jardines de Granada**

Además de los jardines mencionados, hay que citar por ser muy transitados, algunos otros que contienen, entre todos, un repertorio de formas tomadas de la historia, además de otros elementos aparentemente propios.

Entre estos se pueden citar como ejemplos los *Jardincillos del Paseo del Salón* y de *la Bomba*, de los que cabe destacar algunos bancos circulares, que también son jardineras [15.61] a [15.63] o *la Fuente de la Bomba*, [15.64] antaño llena de peces y rodeada de un alto seto circular, ahora recortado; *La Plaza de la Trinidad*, con su pavimento de piezas planas irregulares, su fuente octogonal y su estructura radial [15.65]; *el Parque de Fuente Nueva* de corte paisajístico y botánico por su variedad de especies que, además, expone grandes bloques geológicos, expresamente etiquetados, sobre montículos [15.66]; o el más moderno *Parque García Lorca*, el más ecléctico de todos, con zonas para todos los gustos.

### **Parque de María Luisa, Sevilla. [15.67] a [15.70]**

No puedo dejar de citar expresamente al *Parque de María Luisa* de Sevilla, tan frecuentado en mi época universitaria, a veces con la intención de dibujar del natural. Una acción que, al requerir una mirada más analítica que



Img. 15. 69  
Parque de María Luisa.  
Fuente de las ranas.  
Fuente:panoramio.com



Img. 15. 70  
Parque de María Luisa.  
Cascada del monte  
Gurugú.  
Fuente:culturadesevilla.blogspot.com



Img. 15. 71  
Parque Hernandez, Melilla.  
Detalle de un estanque con  
forma de doble semi-elipse  
(o elipse partida en dos mi-  
tades). El pavimento es el  
mismo que el de Las  
Ramblas de Barcelona. Al  
fondo, una de las muchas  
casas de estilo modernista.  
Foto: A. Salas.

la normal para un simple paseo, aumenta la importancia como referencia, de la imagen contemplada.

El parque, aunque fue diseñado en 1849<sup>183</sup> debe su aspecto actual, sobre todo, a Jean Claude Nicolás Forestier (1861-1930) que se hizo cargo del proyecto de remodelación para la *Exposición Iberoamericana de 1929*. Se inauguró en 1914 tras varios años de obras. Forestier, figura de reconocido prestigio,<sup>184</sup> concibe un espacio ecléctico inspirándose en elementos de origen diverso.<sup>185</sup>

Algunos de los muchos elementos a destacar son el *Estanque de los Patos*, en el centro del parque, con su isleta central y en esta el *Pabellón de Alfonso XII*, de tipo islámico; el *Estanque de los Lotos*, que evoca el *Patio del Ciprés de la Sultana*, del *Generalife*; la *Fuente de los Leones*, inspirada en el *Patio de los Arrayanes de La Alhambra*; *La Fuente de las Ranas*; la *Glorieta de Juanita Reina*, de forma elíptica; así como otras muchas glorietas y fuentes con diversos ornamentos y mobiliario urbano, que darían para muchas páginas.

Tampoco faltan espacios de estilo *inglés*, con praderas entre arboles y caminos sinuosos; *francés*, con setos recortados y amplias avenidas rectas; o el *rincón romántico*, con sus elementos tradicionales: el *lago*, el *punte*, la *isla*, la *montaña con su cascada* (*El Monte Gurugú*) la *ruina*, etc. Las 38 hectáreas que ocupa el parque dan para todos estos ambientes sin estorbarse entre sí debido, sin duda, a la unidad de diseño.

También son dignos de mención, por su arquitectura, algunos de los pabellones que se construyeron después en los alrededores del parque, para la *Exposición: Pabellón de Chile, Pabellón de México, Pabellón de Portugal, Pabellón de Perú*, etc., y, desde luego, la emblemática *Plaza de España*, que diseñó González Álvarez-Osorio (1875-1929) el arquitecto director de la exposición y que también diseñó la *Plaza de América* con sus tres pabellones: *Pabellón Mudéjar, Pabellón de Bellas Artes y Pabellón Real*.



Img. 15. 72  
Parque Hernández, Melilla.  
Caminos laterales entre  
arboledas. Foto: A. Salas.



Img. 15. 73  
Melilla. Plaza de estilo  
Neo-modernista diseñada  
por el artista local Carlos  
Baeza. Foto: A. Salas.



Img. 15. 74  
Banco de trencadís en el  
parque Güel, realizado por  
el arquitecto modernista  
catalán Josep Maria Jujol i  
Gibert (1879-1949) en  
colaboración con Gaudí.  
Fuente: Google.

## Parque Hernández de Melilla y otros elementos

<sup>183</sup> "Cuarenta años después la duquesa María de Borbón los cedió a la ciudad, convirtiéndose en parque público." [exposicioniberoamericanadesevilla1929.blogspot.com](http://exposicioniberoamericanadesevilla1929.blogspot.com).

<sup>184</sup> "Forestier estudio en la Escuela Forestal de Nancy, fue conservador de parques y paseos de París, creó la rosaleda del Parque de Bagatelle y participó en las Exposiciones parisinas de 1899 y 1900. También proyectó en España el Parque de Montjuitch, los Jardines de Moratalla y los de la Casa del Rey Moro, en Ronda." Fuente: [exposicioniberoamericanadesevilla1929.blogspot.com](http://exposicioniberoamericanadesevilla1929.blogspot.com).

<sup>185</sup> [Forestier] "En el periódico 'El Liberal' el 2 de septiembre de 1911 (...) desvela sus fuentes de inspiración que son: las fuentes de los Venerables, la Alhambra, el Retiro de Madrid, el Alcázar de Sevilla, el Generalife de Granada y algunas casas antiguas de Sevilla y Granada". Fuente: [exposicioniberoamericanadesevilla1929.blogspot.com](http://exposicioniberoamericanadesevilla1929.blogspot.com).

### modernistas [15.71] a [15.73]

Uno de los parques modernistas que conozco bien, aparte del ya mencionado Güell, es el *Parque Hernández de Melilla*.

En esta ciudad hay gran cantidad de edificios modernistas atribuidos en gran parte al arquitecto Enrique Nieto y Nieto. El arquitecto llegó a Melilla en 1909 procedente de Barcelona, tras ser durante algunos años colaborador de Gaudí en algunos proyectos, como la *Casa Milá*. Desde esa fecha hasta su muerte en 1954 imprimió a la ciudad africana el sello modernista que hoy tiene, especialmente desde 1931, tras obtener su plaza de *arquitecto del Ayuntamiento*. A lo largo de esos 45 años pasó por varios periodos, desde un *modernismo naturalista y barroco*, hasta un *art-decò* con elementos pre-racionalistas y la introducción de esgrafiados y estucados en fachadas. El historiador *Antonio Bravo Nieto*<sup>186</sup> le atribuye 457 proyectos, y hasta un millar, contando con reformas y colaboraciones.

En cuanto al parque, aunque ya existe desde 1900 gracias al que le dio su nombre, el Capitán General *Venancio Hernández*, no cabe duda de que ya tiene el sello modernista de Nieto, después de varias remodelaciones. Baste contemplar el pavimento, que es idéntico al de las Ramblas de Barcelona, o los diversos elementos que se encuentran sobre sus 42.000 metros cuadrados: fuentes, pérgolas, celosías, bancos, caminos sinuosos, parterres arriñonados, bordillos de trencadís (fragmentos de azulejos rotos<sup>187</sup>, etc.) que armonizan con otras construcciones cercanas del mismo estilo.

Está tan asumido el estilo modernista como parte de la idiosincrasia de Melilla que algunos artistas locales contemporáneos, que han tenido ocasión de colaborar con algún proyecto para la ciudad, se han decantado por un estilo neo-modernista. Es el caso del pintor Carlos Baeza Torres, en su proyecto para la céntrica Plaza del Sagrado Corazón. Aprovecho para destacar sus bancos, muy parecidos a algunos del Parque Güel, [15.73] y [15.74] como otro de los modelos de referencia para algunas de mis propias propuestas de mobiliario urbano, ya que se curvan hacia dentro y hacia fuera, mediante la combinación de distintas piezas modulares. Justo lo que yo buscaba a partir de módulos, más modestos, pero también más versátiles, como podrían haber sido las sencillas dovelas. .



Img. 15. 75  
*Parque Hernandez. Melilla. Pequeño parque infantil con torretas, puente, toboganes etc. Foto: A. Salas.*



Img. 15. 76  
*Parque Hernandez. Melilla. Pequeño parque infantil con torretas, puente, toboganes, etc. Foto: A. Salas.*



Img. 15. 77  
*Parque infantil de tipo neumático-inflable y transportable. Foto: A. Salas.*

<sup>186</sup> BRAVO NIETO, Antonio. *El legado modernista en Melilla. Guía histórico, artística y turística*. Ed. Everest. León. 2003. Págs. 79 a 139.

<sup>187</sup> "Trencadís (en catalán, 'quebradizo') mosaico con fragmentos cerámicos". Fuente: Wikipedia.

### **Parques infantiles [15.76] a [15.77]**

Aunque ya hemos mencionado los parques infantiles, en algunos momentos de la elaboración del proyecto, como inspiradores directos de algunos aspectos del mismo, los citamos aquí nuevamente, e incluimos algunas fotos, en calidad de componentes de muchos jardines públicos. Especial relevancia tienen, en este sentido, los tradicionales *toboganes*, así como los *castillos* para trepar y escalar. Entre los primeros, junto a aquellos rectos y abiertos toboganes metálicos que había hace años, de sección en U, han proliferado otros modelos de sección tubular y de recorridos helicoidales. En cuanto a los castillos, también hay diversas variantes con torres, puentes, ventanas, rampas para trepar, etc. Además hay formas híbridas que disponen recorridos en los que se integran diversos elementos.

En cuanto a los materiales, además de la madera y los plásticos, hay que destacar los nuevos materiales neumáticos e inflables, que permiten la realización de estructuras blandas, plegables, desmontables y transportables.

En todos ellos prevalecen hoy en día los criterios de seguridad y ergonomía sobre otros, incluidos los estéticos

### **REFLEXIÓN FINAL SOBRE LOS JARDINES**

Hay que recordar que esta pasión por el mundo de la jardinería se ha despertado ya en la última etapa del desarrollo de esta tesis. Por lo tanto, hay que considerarla como una de las puertas (entre muchas) que se han abierto a lo largo del proceso, para *futuros* trabajos de investigación, o *de creación artística*, en coordinación con otras disciplinas. Para el presente proyecto, sin embargo, es hora de cerrar el tema si no queremos alejarnos del objetivo principal que nos ocupa, que no es otro que analizar el proceso de trabajo ya realizado durante la fase de diseño de nuestro proyecto. Es el momento de plantear las conclusiones.

## TERCERA PARTE

### CONCLUSIONES: RECAPITULACIÓN, REFLEXIONES Y APORTACIONES

*“Los jardines hoy no pueden concebirse para el disfrute de unos pocos, como tampoco pueden desarrollarse a espaldas de otras facetas culturales. La imaginación de los diseñadores, llámense o no paisajistas, es la piedra de toque para enfocar y resolver estos problemas planteados “*

*Francisco Páez<sup>188</sup>.*

#### **Recapitulación.**

Este volumen consta de dos partes hasta el momento: la primera se dedica a la descripción del proceso de concepción, creación, diseño y construcción de una obra artística; en la segunda hacemos la síntesis de la búsqueda, estudio y análisis de las referencias y antecedentes de cada una de las fases en las que se ha desarrollado dicho proceso. Podemos compararlo con el proceso de formación de un árbol.

La primera parte equivaldría a la parte visible de su crecimiento, que empieza con la germinación de la semilla formando un pequeño brote. Este va creciendo en altura y grosor, y se va bifurcando en múltiples ramas. Después aparece la floración y la fructificación, obteniéndose una serie de productos finales (frutos, flores, hojas, madera) que son aprovechables en mayor o menor medida por distintos entes y para diversos fines (que habrá que concretar). A lo largo de estas páginas hemos descrito rama por rama hasta su extremo final, a fecha de hoy.

La segunda parte, equivale al avance de las raíces, que van penetrando en el suelo a medida que el árbol crece en superficie. Hemos removido la tierra para encontrar las raíces principales, las secundarias y los pelos absorbentes. Hemos tratado de analizar el sustrato para entender qué minerales han servido de abono y de qué lejanos manantiales proviene el agua de riego. Asimismo hemos observado raíces aéreas, que se ven desde fuera sin necesidad de escarbar, mientras que otras se pierden en las profundidades de la tierra, enredándose con las de otras plantas, en una confusa maraña.

Podríamos seguir escarbando en el subsuelo del pasado, sin duda. Pero es el momento de valorar si esto merece la pena, pues estamos diseccionando un organismo que aún está vivo. Creemos que no, que es más provechoso hacer ya balance y concluir la temporada: recoger la fruta madura, hacer recuento de cuanta se ha caído y estropeado, o quedado verde aún en las ramas. Después habrá que podar para que los mejores brotes reciban nueva savia y vuelvan a florecer con fuerza. Es el momento, pues, de acometer la tercera parte de este trabajo, que es la extracción de conclusiones.

#### **Reflexiones sobre el carácter no concluyente en cuestiones de práctica artística.**

Creemos que en materia de creación artística no es del todo prudente hablar de conclusiones concluyentes, permítanme la redundancia, al menos en el mismo sentido que puedan tener en otras disciplinas del saber. En cuestiones puramente científicas se pueden llegar a conclusiones incuestionables mediante la aportación

---

<sup>188</sup> PAEZ DE LA CADENA, Francisco. *Historia de los Estilos en Jardinería*, Ed. Istmo. (Col. Fundamentos). Madrid 1998. “*El jardín como principio, la prehistoria*”. Pág.346



de las oportunas pruebas. Nadie pondría en duda hoy en día, por poner un ejemplo evidente, que existe el sistema circulatorio sanguíneo. Si nos acercamos un poco más a nuestro ámbito, y hablamos de la Historia del Arte, es probable que podamos llegar a demostrar de forma incontestable, por ejemplo, que los romanos tuvieron una ciudad en donde hoy se asienta Mérida, ¡hay evidencias! Si hablamos de técnicas concretas relacionadas con la práctica artística, podemos demostrar, por ejemplo, que las esculturas de bronce aguantan mejor la intemperie que las de hierro, por oxidarse más lentamente. Ninguna de estas conclusiones depende de condicionantes personales del doctorando como sus estados de ánimo, referencias culturales, formación, medios económicos, relaciones sociales, etc. Son conclusiones que se debaten simplemente entre ¿verdadero o falso?

Cuando hablamos de creación artística, en el sentido más amplio de la palabra, las cosas son diferentes. Intervienen condicionamientos subjetivos desde los puntos de vista del creador, del crítico, del historiador, del espectador, etc. Podemos valorar por igual todas las opiniones, o prestar más atención a las que provienen de personas más ilustradas, pero el ingrediente de subjetividad estará presente en todos los casos. Hemos de ser sensatos, por lo tanto, al exponer nuestras conclusiones sin caer en subjetividades que nos podrían llevar desde la falsa modestia, de subvalorar las aportaciones de este trabajo, hasta el rígido dogmatismo de sobrevalorarlo. A pesar de estas cautelas, creemos que -aparte de estas cuestiones subjetivas que también abordaremos- podemos mencionar algunas aportaciones objetivas incuestionables del presente proyecto, respondiendo al imperativo académico que exige una tesis.

## **1- APORTACIÓN A LA SOCIEDAD CIVIL: LA FUENTE DE LOS PASEOS, UNA OBRA DE UTILIDAD PÚBLICA.**

Tal vez la aportación más evidente es la que se hace a la sociedad civil ya que su vehículo es de índole material: la Fuente de los Paseos, su glorieta y parte del espacio circundante, tras su diseño y realización -que ha quedado debidamente documentada a través de estas páginas- es ya un elemento instalado en un lugar concreto, anclado al territorio. Se puede constatar su existencia acercándose al lugar, mediante fotografías o incluso a través de “Google Earth” que ofrece imágenes fiables y accesibles desde un satélite.<sup>189</sup>

Hay, además, documentos, por parte del Excmo. Ayuntamiento de Santa Fe, que certifican su autoría<sup>190</sup>.

La obra, por otra parte, está al alcance de los ciudadanos -esto también es un hecho- que pueden interactuar con ella, a través de la vista, el simple tránsito u otras formas más activas. El grado de implicación dependerá del carácter, la edad y la voluntad de cada persona o grupo: avistarla de lejos, contemplarla de cerca, examinarla, analizarla, interpretarla, descubrirla, sentarse en las escaleras, rodearla, atravesarla, escalarla, tocarla, incluso, dañarla, etc. He visto en ocasiones a niños encaramarse a la peana y pasear con sus bicis por las rampas, adultos paseando por los

---

<sup>189</sup> Parque Ciudad de Briviesca desde Google Maps, entrando en la siguiente dirección:

<https://maps.google.es/maps?client=firefox-a&hl=es&ie=UTF8&ll=37.191878,-3.723209&spn=0.001547,0.003811&t=h&z=19&source=embed>

También puedes ver una imagen de Google Maps desde la A92 a su paso por Santa Fe. Enlace:

<https://maps.google.es/maps?client=firefox-a&hl=es&ie=UTF8&t=h&source=embed&ll=37.191812,-3.725116&spn=0.001556,0.003811&z=19&layer=c&cbll=37.191812,-3.725116&panoid=G9wXKu7GL19-yWFnaep1xA&cbp=12,138.31,,0,17.02>

<sup>190</sup> Los certificados originales están en posesión del autor..

caminos, jóvenes, parejas, ancianos... También he visto vestigios de otros usos, menos deseables, como pintadas, restos de hogueras dentro del bronce, losas arrancadas, grifos rotos, etc.



Estos hechos constituyen, por sí mismos, la consecución de uno de los objetivos planteados en el proyecto, consistente en situar una obra de creación artística en un espacio público, de forma permanente y al alcance de los ciudadanos. Se trata de la aportación de un nuevo elemento al patrimonio artístico de la humanidad. Un ele-

mento que, aún siendo una minúscula gota de agua en el inmenso océano del patrimonio artístico mundial, posee –así lo creemos- la entidad suficiente como para ser admitida (junto a los documentos gráficos y este texto que lo acompañan) como una de las conclusiones de esta tesis doctoral, por las autoridades académicas competentes. Esto, con independencia de la opinión subjetiva que se pueda mantener con respecto a las cualidades estéticas o conceptuales de la obra. No olvidemos que se trata de una obra de creación -que siempre estará sujeta a estas valoraciones- y, por consiguiente, una pieza única.



### **Sobre los otros originales (dibujos, esculturas, maquetas y muestras).**

En cuanto a los originales, dibujos, maquetas, esculturas y muestras, que acompañan a la fuente, preferimos no considerarlos entre las aportaciones a la sociedad civil, por el momento, ya que permanecen custodiados en el ámbito privado. Si en algún momento pasaran a ser expuestos en alguna institución pública, habría que revisar esta consideración.

En cualquier caso preferimos incluirlos, más que como resultado final, como parte del proceso, aportando de manera permanente, sus reproducciones, debidamente ordenadas etiquetadas y explicadas. En definitiva, como parte del presente volumen, que incluiremos entre las aportaciones a la sociedad académica, en las próximas páginas.

### **Autocrítica de los valores subjetivos de la obra pública.**

Constatada ya la aportación a la sociedad civil de la obra mediante su simple presencia física en el espacio público, no hay por qué eludir un análisis crítico a posteriori (aunque este no sea vinculante). Precisamente esa presencia pública es ya una invitación a la crítica, empezando por el más sencillo hasta el más docto de los ciudadanos. No he esquivado a lo largo de este texto hablar de los defectos de la obra, y aún diré algo más sobre ellos. Ahora, sin embargo, es el momento de desprenderme de la modestia, por imperativo académico, y defender los valores que se aportan y que podemos resumir en los siguientes: ético-cívicos, estéticos, culturales, y simbólico-espirituales.

Siempre he procurado distinguir entre los errores involuntarios que se pueden cometer como humanos que somos, y las chapuzas malintencionadas o resultantes

de la falta de interés. Lo primero lo perdono de inmediato, por empatía, lo segundo me cuesta más; y ahora espero la misma consideración para con mi trabajo.

### **Valores ético-cívicos: accesibilidad y participación ciudadana.**

En ese sentido debo decir que es una obra cargada de sinceridad, esmero y buenas intenciones hacia las personas a las que va dirigida: niños y adultos de todas las edades. En los capítulos dedicados al diseño de la peana, ya se comentó lo mucho que se tuvieron en cuenta los criterios ergonómicos para permitir el cómodo acceso al agua de la fuente, tanto a niños como a adultos.

Similares criterios se tuvieron en cuenta al diseñar la glorieta, que además de peldaños, tiene rampas para facilitar el ascenso con sillas de ruedas o con carritos de bebés. También con bicicletas. Las escaleras se pueden usar como asientos, por la gente joven y en su momento se barajaron opciones que incluían más bancos, aunque después no se hayan realizado por diversos motivos.

En algunos aspectos, el proyecto está concebido como un híbrido entre los parques infantiles y los monumentos escultóricos. Como ya se ha dicho, los primeros están hechos para el juego de los niños, pero suelen ser estéticamente pobres, dejando indiferentes a los adultos. Los segundos, por el contrario, intentan ser atractivos para un público adulto, pero al no ser aptos para el juego, por tener barreras y peligros, no agradan a los niños. Este híbrido ha intentado ser bello y útil para niños y mayores. No aspiraba a ser una intocable pieza de museo, sino todo lo contrario: a permitir, e invitar, a ser tocada y manipulada.

Tanto es así, que en algún momento he pensado que tal vez me haya excedido, en esa incitación al contacto del visitante con la obra: viendo el estado en el que va quedando el conjunto con el tiempo, a causa de acciones vandálicas a las que está siendo sometida, mientras es abandonada a su suerte por las autoridades locales. Me alegro, por otra parte, de haber elegido el bronce, que aguanta los envites, frente a otras opciones más frágiles como la cerámica, tal y como hay en tantos parques

<sup>191</sup>

No me arrepiento, en definitiva, de esa invitación al acercamiento del visitante hacia el corazón mismo del monumento. Si volviera a realizar de nuevo el mismo proyecto, insistiría en blindar algunos elementos frente al fenómeno del vandalismo.<sup>192</sup> Pero, en lo esencial, creo que es un acierto el hecho de que los ciudadanos puedan acercarse al arte y jugar con él. Esto forma parte de mi creencia utópica en un mundo mejor, en el respeto de las personas hacia los demás y, por extensión, hacia las cosas de uso público.

### **Valores estéticos: equilibrada belleza.**

En cuanto al criterio de los valores estéticos del monumento -quizás el más subjetivo de todos- lo que se puede destacar desde mi punto de vista es el equilibrio, sin excesos, basado en la oposición comedida de los elementos contrarios, que se percibe progresivamente a medida que nos acercamos.

Desde fuera destaca el contraste entre la horizontalidad de la explanada en su conjunto, con la verticalidad de la fuente, que ejerce de hito u obelisco, siendo la

---

<sup>191</sup> Fuente de las Ranas del Parque de María Luisa, Fuente del Carmen, en el Carmen de los Mártires, etc.

<sup>192</sup> Por ejemplo, los grifos de pie, que fue lo primero en romperse, probablemente por alguna patada. Deberían ser más resistentes, sin embargo, los últimos días de montaje con las prisas, se compraron los únicos modelos que había en la ferretería más cercana.

plataforma, y la glorieta, con sus rampas y escaleras, así como la peana, pasos intermedios.

Algo más de cerca, contrastan la ortogonalidad de la plataforma, su pavimento y pedestal, con la redondez de la glorieta, el organicismo del bronce y la vegetación contigua. Esto queda reforzado mediante el contraste de colores (gris-claro de la roca, frente al verde-oscuro del metal, y las plantas circundantes) y de texturas (desnudez en la piedra lisa, frente a la profusa decoración incisa del bronce y exuberancia del follaje adyacente). La robustez natural de los bloques macizos contrasta, a su vez, con la transparencia de los mismos, sugerida mediante discretas perforaciones por las que pasa la luz y la aparente soledad de la arquitectura simulada, con el espacio habitado, que insinúan las ventanillas.

Se pasa, en definitiva, de la inicial seriedad que se desprende de la insistente organización simétrica de sus elementos, a la alegre llamada al acercamiento que sugieren el ritmo marcado por la alternancia, y el uso de unas estudiadas proporciones, armónicas con la escala humana infantil y adulta.

### **Valores culturales: simbolismo, espiritualidad, tradición e innovación.**

En cuanto al aspecto conceptual, creo que también hay algunas aportaciones interesantes, ya que el conjunto se integra razonablemente en el contexto actual del arte contemporáneo, siendo una obra de libre creación que no reproduce ninguna otra existente con anterioridad.

A la vez es heredera y transmisora de una serie de valores culturales que provienen de las más diversas tradiciones y procedencias, como hemos podido comprobar en el análisis de las referencias -hay que decir que en la mayoría de las veces, de forma inconsciente, cuando no casual-. Hay en ella algo de patio romano-musulmán, de catedral gótica, de objeto organicista-modernista, de mueble “art decó”, de laberinto mítico, de “land art”, de simbolismo primigenio, de trampantojo barroco, de arte póvera, de fractal, de mándala, de obelisco, de *escultextura margivagante*, de parque infantil, etc.

Destaca, sobre todo, el concepto de utopía, expresada mediante una arquitectura imposible, que como tal se queda en mera maqueta. Eso sí, elevada en su pedestal y realizada en el más duradero de los materiales, como si esperase que algún lejano día, alguien la pudiera levantar a escala humana, de tal forma que se pudiera transitar por sus arcos ojivales, o sentarse al borde de sus piletas, convertidas en habitad de peces y de plantas.

### **Temas pendientes: expectativas de futuro hacia la obra del parque.**

Antes de acabar con este apartado dedicado a las aportaciones a la sociedad civil, hay que añadir que tengo en mente algunas actuaciones para mejorar el estado actual del conjunto monumental del parque. Recordemos que tras un invierno excepcionalmente lluvioso las obras del parque se retrasaron, inaugurándose a duras penas, ya pasadas las elecciones municipales. Tras este evento, el entusiasmo de la corporación se extinguió, quedando actuaciones pendientes. A esto hay que añadir el implacable paso del tiempo, el vandalismo y el escaso mantenimiento.

Aunque no dependen exclusivamente de mí, sino más bien de las autoridades municipales de Santa Fe, sí que está en mis manos dirigirme a ellas para solicitarles las mejoras, ofrecer mi ayuda como autor, e insistir, para que estas se lleven a cabo. Si antes no he realizado estas gestiones es por falta de tiempo, que prefiero emplear en terminar este volumen. Además, con este texto disponible, una vez leído y apro-



bado, creo que será más fácil encontrar respuesta a mis peticiones que, en principio, serían las que siguen:

### **Restauración del pavimento y limpieza general.**

Esta actuación consistiría en dejar el conjunto tal y como quedó en el momento de la inauguración. Sería necesario reponer algunas losas de piedra que han sido arrancadas y sustraídas, algunas de las cuales son iguales a otras que todavía están en su sitio y que pueden servir de muestra. De otras, sin embargo, con formas o medidas especiales, solamente yo tengo los dibujos con sus correspondientes acotaciones.

También habría que eliminar restos de pintadas en la piedra y el bronce. Esta última pieza, tras ser rociada con aerosoles de colorines, fue pintada de verde oscuro por algún reparador desconocido para mí. No es probablemente la mejor forma de restaurar un bronce, pero no he podido enfadarme al haber visto como estaba antes, y al no dudar de la buena fe de la persona ejecutora.

### **Acabado de las redes de agua-luz.**

En este caso se trataría de terminar cosas que estaban proyectadas pero que no se llevaron a cabo. En primer lugar, sustituir los grifos rotos, por otros más resistentes y conectar la fuente con la acometida de agua.

A continuación se trataría de poner las luminarias empotradas en los laterales de las escaleras, para los que se dejaron los huecos correspondientes pero no se llegaron a terminar. De hecho, esta circunstancia ha facilitado, sin duda, su deterioro al suponer estos huecos puntos débiles de la estructura.

### **Mejora en las plantas circundantes.**

La primera propuesta sería arrancar tres higueras que se plantaron precipitadamente en tres de las jardineras de las esquinas (replantándolas en otro sitio). Estas plantas con el tiempo levantarán el terreno, haciendo peligrar el monumento. Además, la caída de higos ensucia el mármol y, por otra parte, no tapizan las jardineras terreras. En su lugar propondría otras especies que tapizaran el suelo, ocultando la tierra y parte de los planos laterales de pizarra. También alguna especie trepadora, dependiendo de la aceptación o no, de la próxima propuesta.

### **Ampliación, instalación de una pérgola con una arquitectura vegetal.**

La última actuación, suponiendo que las anteriores llegaran a buen puerto, sería la instalación de una pérgola metálica similar a la que aparece en los planos del capítulo 9. Esta iría acompañada de plantas trepadoras que recubrirían la estructura de metal. Tal vez parra virgen, hiedra, glicinia o alguna similar. En el caso de que esto no fuera posible quizás se pudieran realizar arcos parecidos, prescindiendo del metal, utilizando cuatro pares de falso ciprés curvados sobre los cuatro accesos, y atados por parejas. Para esta opción habría que esperar antes algunos años, hasta que los arboles tuvieran la altura suficiente.

### **Otras actuaciones.**

Si llegara el caso de encontrar una Administración receptiva que aceptara de buen grado estas propuestas de mejora, seguramente surgirían nuevos proyectos de remodelación y ampliación.

## 2- APORTACIÓN A LA SOCIEDAD ACADÉMICA Y ARTÍSTICA: UN ESMERADO MANUAL SOBRE EL PROCESO DE CREACIÓN

La segunda aportación de este trabajo va dirigida principalmente a la sociedad académica y artística universitaria y tiene como soporte material este volumen, en el que se incluyen tanto el texto, como las imágenes. Si antes nos referíamos a la obra final del parque, ahora nos centramos en el proceso de creación, realización y posterior análisis del proyecto.

Un proceso que no ha sido lineal ni unidireccional, sino bidireccional y ramificado. Bidireccional, en sentido cronológico durante la primera parte, como un diario de trabajo o un cuaderno de bitácora; y, en sentido inverso, la segunda, hacia la búsqueda de la herencia recibida del pasado. Ramificado la primera parte con la exploración de diversas opciones, fórmulas, técnicas, materiales, etc.; y la segunda, con la indagación de los diversos autores, movimientos, civilizaciones y estilos artísticos que nos preceden en la historia. Todo ello conectado a un único tronco común. Lo que se ofrece ahora es la descripción completa del árbol, raíces incluidas, analizado bajo la lupa del propio jardinero que plantó la semilla.

No nos cabe duda de que en este volumen, el joven artista y el estudiante de Bellas Artes podrá encontrar lecciones útiles para su formación. Tampoco descartamos el interés que pueda tener para artistas ya formados, pero que centrados en su especialidad (pintura, grabado, escultura, etc.) no han descubierto todas las posibilidades que les ofrece el propio dibujo como herramienta de diseño para proyectos de otra índole. Se presentan ejemplos de artistas que sin ser arquitectos han realizado -o colaborado- en grandes obras de arquitectura, paisajismo, urbanismo, etc. Y no solo se habla de artistas reconocidos de talla mundial, como Cesar Manrique (lo que puede desmoralizar a algunos), sino también de artistas poco conocidos, autodidactas en algunos casos, sin formación artística, en otros. En casi todos es de destacar el uso del dibujo como eje del proceso creativo.<sup>193</sup>

Entre estos se incluye mi propio proyecto, del que se describe todo el proceso de diseño, de principio a fin y con todo detalle: hay propuestas viables, fantasías utópicas, acciones, indecisiones, arrepentimientos, errores (cometidos por desconocimiento o inexperiencia) problemas resueltos (mediante el asesoramiento, la consulta bibliográfica o la propia experimentación, según los casos). En definitiva, un compendio de experiencias que puede ser de utilidad como consulta o referencia para personas con inquietudes similares que quieran emprender proyectos análogos. Se trata, pues, en este trabajo, de presentar *un esmerado manual sobre el proceso de creación artística.*, incluyendo, además, un análisis posterior que lo posiciona con respecto a las referencias culturales del pasado.

Tampoco descartamos como destinatarios a lectores de otras especialidades académicas (historiadores del arte, psicólogos, sociólogos, periodistas, etc.) que puedan estar interesados en los trasfondos de los procesos creativos individuales. No dudamos de que en estas páginas podrán encontrar datos acerca del fenómeno de creación, que les ayudaran a comprender y, por lo tanto, a valorar mejor nuestro noble oficio.

Si antes apelábamos a elementos objetivos para referirnos al aporte a la sociedad civil que supone este proyecto, relegando a un segundo plano las aportaciones subjetivas (sujetas a debate); ahora, por el contrario, apelamos a los elementos subjetivos que contiene, ya que son estos precisamente los que lo convierten en ejem-

---

<sup>193</sup> Aunque hay casos como el de Justo Navarro, en los que no hay dibujos preparatorios porque, como él dice: "todo está en su cabeza"; sin embargo, no dejan de ser casos excepcionales y asombrosos.

plar único y, por tanto, en novedoso. La existencia de otros proyectos análogos (diarios de trabajo, manuales, ensayos, etc.), no invalida el nuestro, ya que cada uno será diferente.

Como dice Matilde Albert: *“El proceso creativo no puede ni debe regirse por unas normas precisas: él mismo, autónomo, impondrá sus propias leyes, diferentes y únicas. El creador sabrá muy bien intuir las y respetarlas”*<sup>194</sup>

### **Elementos subjetivos del proyecto: vida, obra y proyecto.**

En efecto, desde la primera línea y el primer boceto de este proyecto, intervienen una serie de factores de índole personal que influyen decisivamente en su desarrollo. Cada persona tiene unas circunstancias diferentes en cada momento de su vida, lo cual condiciona sus objetivos a corto y largo plazo. Cada cual tenemos unos medios concretos disponibles, materiales o de otra índole, que condicionan nuestras posibilidades para llevar a cabo determinadas empresas. Y, finalmente, todos arrastramos una serie de vivencias y referencias culturales que inciden en nuestras preferencias y gustos estéticos. Decía Santiago Calatrava que *“somos esclavos de nuestra imaginación”*, pero ésta es, a su vez, esclava de nosotros mismos: no podemos desvincular el proceso creativo de nuestras raíces culturales, de nuestros estados de ánimo, de nuestras experiencias en la vida. En nuestro caso particular, hemos ido concretando a lo largo del texto muchas de estas variables que como elementos diferenciadores configuran nuestro proyecto, recordémoslas brevemente:

**Circunstancias:** profesor de dibujo en un instituto, casado y con dos hijos, residente en un pequeño pueblo de carácter rural, con poco tiempo libre y algunas responsabilidades que atender.

**Objetivos:** hacer un proyecto que me ayudara a profundizar en mi propia obra sin alejarme de mi dedicación diaria a la práctica artística, que me permitiera optimizar el escaso tiempo disponible en temas prioritarios para mi formación y estado de bienestar.

**Medios y posibilidades:** sueldo normal, vivienda y pequeño estudio de alquiler (al principio) sin posesiones de fincas o solares donde se pudieran ubicar grandes obras, ni grandes naves donde realizarlas o almacenarlas.

**Vivencias:** las de una persona de clase media, muchos viajes, algunos a lugares lejanos, no he vivido circunstancias traumáticas como guerras o hambrunas, que hubieran marcado mi vida y obra.

**Referencias culturales:** básicamente las de mi entorno, en un país mediterráneo y europeo, los estudios de bellas artes y la asistencia a numerosos museos, ferias de arte y exposiciones, especialmente de pintura.

**Preferencias:** las artes plásticas en las que se combina una parte conceptual y otra manual, diversos estilos, pero siempre con algún nexo con la naturaleza, salvo un periodo volcado en la abstracción. Tengo animadversión hacia las modas pasajeras y hacia la ansiedad que sufren algunos artistas por estar a la última. Busco cosas que me emocionen y perduren y cada vez me gustan más las culturas primitivas.

### **Principales temas que se abordan en el texto.**

Acreditada la importancia de los aspectos subjetivos como determinantes de la validez, como aportación novedosa de este texto, destacaremos sus contribuciones más relevantes a nuestro juicio, que exponemos de forma resumida a continuación.

---

<sup>194</sup> *Palabras de Matilde Albert Robatto recogidas por AYLLÓN, Manuel, Arquitecturas. Papeles críticos sobre el oficio más viejo del mundo. Madrid, Editorial Noesis 1996 Pág. 8.*

### **El dibujo como forma de pensamiento.**

Una de las aportaciones más importantes que se envuelven en este volumen es que pone de manifiesto claramente la relevancia del *dibujo como eje del proceso de creación*, en todas sus variantes (artístico, técnico, analítico, descriptivo, ilustrativo, etc.) y en los más variados ámbitos. Mediante el dibujo se puede trascender al propio dibujo haciéndolo saltar del caballete, o de la mesa, hacia otros soportes de lo más variado.

Que el dibujo es una forma de pensamiento que permite un diálogo creativo interior, es algo que ya se sabe –se podría objetar- pero no está de más recordarlo e ilustrarlo con ejemplos prácticos para hacerlo más evidente ante esta sociedad “*del conocimiento*”. Esta, pese a que cada vez vivimos en un entorno más icónico, sigue relegando a las artes plásticas y visuales al último puesto en importancia. Trabajo en institutos, y me consta que no pocos especialistas en las más variadas ramas del saber –gente formada, por lo tanto- consideran que su utilidad se limita a poco menos que al mero entretenimiento y a la decoración, aunque no todos lo conciben así, afortunadamente.

Hay que dejar claro, por lo tanto, y este texto contribuye a ello, que cuando hablamos de “forma de pensamiento” no solo nos referimos a ensoñaciones poético-filosóficas, a *cosas de artistas*, como dice la gente ¡que también!, sino a la creación de todo tipo de entes, a veces ¡incluso! útiles a la sociedad (permítanme la ironía). A lo largo de estas páginas hemos visto cómo surge una idea, plasmada en un boceto, que se contrapone a otra, expresada con otro boceto, y una tercera que recoge lo mejor de ambas; y así sucesivamente.

A través de la serie de dibujos que componen una especie de diario de trabajo se puede rastrear la evolución progresiva del proyecto hasta el resultado final, pasando por las ideas que han sido desechadas o aparcadas por distintos motivos, rescatadas de nuevo en algunas ocasiones, o convertidas en nuevos puntos de partida para futuros proyectos.

El escultor, el arquitecto, el diseñador, el ingeniero, el cineasta, el coreógrafo y tantos otros creadores, a través del dibujo pueden retroalimentar su propia imaginación e ir construyendo boceto sobre boceto, como si de ladrillos se tratara, su propio edificio de formas e ideas. El dibujo es un vehículo de comunicación con los demás, y de ello hablaremos más tarde, pero también, y antes, lo es con uno mismo: es una forma de reflexión, una técnica de meditación que “*clarifica las ideas*”. Como decía Calatrava, “*En la arquitectura me proyecto a mí mismo, mis sueños, mis conocimientos, mi experiencia. Pero si por algo se distingue mi trabajo es por la investigación a través de dibujos: horas incontables en silencio realizando bocetos y rehaciéndolos. El dibujo me clarifica las ideas.*”<sup>195</sup>

El dibujo, por lo tanto, es el mejor compañero en el viaje entre la idea y el objeto terminado (escultura, arquitectura, decorado, espacio urbano, etc.). Pero además, también es capaz de viajar solo, como ocurre cuando expresa ideas imposibles como los castillos en el aire de Magritte.

### **El dibujo como vehículo de comunicación con otras personas.**

La otra faceta del dibujo, que también se sabe, pero que se pone de manifiesto claramente en este proyecto, es la necesidad de manejarlo como fuente de comunicación con otras personas, especialmente con aquellas que puedan o tengan que in-

---

<sup>195</sup> En entrevista publicada en el suplemento dominical de prensa del diario Difusión: XL Semanal nº 1.126, Especial arquitectura, Ed. Taller de editores Vocento, Madrid, 24-30 de mayo de 2009. Pág. 38

tervenir en la realización de un determinado proyecto artístico. Creadores, técnicos y profesionales varios, deben entenderse con fluidez. En este sentido es importante que el lenguaje que se utilice sea lo mejor comprensible posible. Ahora no nos estamos refiriendo al dibujo como dialogo interior en el que los códigos pueden ser ¡y deben ser! subjetivos y personales, sino a la exteriorización de las ideas a través de un lenguaje claro y directo, que no necesite de la palabra, de la aclaración –yo nunca llegué a conocer al técnico que cortó aquellos bloques de piedra, que quedaron perfectos-.

Las técnicas de dibujo objetivo, descriptivo, explicativo, etc.; deben ser una herramienta que el artista domine como buen conocedor de su oficio, si es que quiere extender en algún momento sus horizontes profesionales o como creador. Si antes dirigía mis reivindicaciones a la sociedad en general, para que trate de comprender nuestras peculiaridades, objetivos y métodos; ahora las dirijo específicamente a los alumnos, profesores y demás responsables académicos de los estudios de Bellas Artes. Si queremos ser capaces de convencer a gestores o patrocinadores, y trabajar en equipo con técnicos, ayudantes, operarios, hemos de dominar el lenguaje del dibujo descriptivo, en general. Este nos puede abrir las puertas de nuevos campos de creación por explorar, como por ejemplo, el caso de la jardinería y el paisajismo. Recordemos las recomendaciones de Páez sobre la necesidad de equipos multidisciplinares.<sup>196</sup> Entre lo que hemos denominado dibujo descriptivo, en términos generales, merece una mención específica el Dibujo Técnico.

### **El dibujo técnico como medio, mejor que como fin.**

Entre las diversas modalidades de dibujo descriptivo que hay que dominar para poder optimizar la comunicación, cuando se trata de un proyecto como el presente, destaca el Dibujo Técnico.<sup>197</sup>

Esto es algo que se va evidenciando progresivamente a lo largo del texto, a medida que nos vamos aproximando hacia un proyecto concreto, que requiere la intervención de topógrafos (que lo dibujen en el terreno), arquitectos técnicos (que den su aprobación), canteros (que den forma a las piedras) albañiles, fontaneros, etc.

Aunque la necesidad de dominio de esta herramienta en Bellas Artes debería ser una obviedad, por desgracia no lo es. La consideración que tiene la asignatura de Dibujo Técnico entre los estudiantes de esta carrera, incluido yo mismo en mi época de estudiante (y algunos profesores) es que consiste en algo antiguo, árido, y de poca utilidad para sus objetivos. Los propios planes de estudios, que cada vez le dedican menos créditos, tampoco parecen darle demasiada importancia. Esto lo he podido constatar, dando clases de Dibujo Técnico en Bellas Artes. Además, llevo años recibiendo en el instituto a alumnos en prácticas,<sup>198</sup> procedentes de Bellas Artes, de Arquitectura Técnica y también (especialmente durante la crisis) de Arquitectura Superior. La actitud que mantienen estos últimos es, en mi opinión, la más acertada por que consideran el Dibujo Técnico, que dominan perfectamente, como una herramienta más, como un medio de expresión útil al servicio de sus ideas. En el caso de

---

<sup>196</sup> “*la multiplicidad de problemas que plantean los trazados de jardinería, exigen que los profesionales modernos, salvo excepciones, trabajen en equipos multidisciplinares reuniendo técnicos y artistas.*” PAEZ DE LA CADENA, F. Opus cit. Pág. 329.

<sup>197</sup> En el más amplio sentido de la palabra, que incluye la Geometría Descriptiva con los cuatro distintos sistemas de representación basados en las proyecciones, así como el conocimiento de la Geometría en general tanto en el plano como en el espacio

<sup>198</sup> Prácticas del antiguo CAP, ahora Máster de Secundaria



los procedentes de Bellas Artes el desconocimiento y el consiguiente rechazo a la materia, o viceversa, es manifiesto. En el polo opuesto están algunos profesores, que consideran el DT como un fin en sí mismo, no como un medio, y dedican grandes esfuerzos a rebuscar los casos más extraños. Esto, que puede ser interesante como investigación personal, acaba desmotivando a los alumnos, que lo que necesitan son herramientas útiles para ampliar su horizonte expresivo.

El mensaje que yo quiero transmitir en este punto, y el que creo que se puede extraer de este texto, es que el D.T. no es un ningún fin (ni antiguo, ni moderno) sino un medio ideal, para cualquier artista, de expresar con claridad sus ideas (que son las que sí pueden ser antiguas o modernas). Es, además, un lenguaje codificado a nivel internacional, por encima de los idiomas, lo que constituye una ventaja adicional. Cuando en alguna ocasión he mostrado a estudiantes, ávidos de vanguardismo, algunos dibujos de los que aquí se reproducen, como ejemplo de las posibles aplicaciones del D.T., su actitud ha sido diferente, más predispuestos a aprender. Se trata de hacer comprender al artista joven, que para hacer cosas que a uno le gustan, hay que estudiar cosas que de entrada no gustan tanto. Como dice Juan Antonio Ramírez: *“sé auténtico siempre al elegir tus temas de trabajo, pero no te cierres ante posibles revoluciones del conocimiento. Te defines por lo que estudias, pero al estudiar, cambias y eso te permite ir más allá de ti mismo. (...) debes hacer gala de tu capacidad de aprendizaje. Lo que no gusta hoy, puede interesar mañana”*<sup>199</sup>

### **Algunos temas científicos.**

A lo largo del texto se han abordado ocasionalmente algunas cuestiones de tipo científico. Como ejemplo podemos citar el tema de los fractales, los relojes solares, el comportamiento físico de los líquidos en ingenios hidráulicos, problemas de geometría, ergonomía, etc. Pero hemos tratado estos temas siempre con relación a las finalidades de nuestro proyecto. Por lo tanto, lo que aporta nuestro texto con respecto a las cuestiones científicas que se plantean, no son los datos científicos en sí, que se pueden encontrar en publicaciones especializadas, sino el tratamiento creativo de los mismos, indagando en esa peculiar relación de la ciencia con las artes y la naturaleza, sin descartar en muchos casos la búsqueda de una cierta función social.

Hemos conectado, por ejemplo, algunas obras de Escher, con los fractales y estos, a su vez, con mi propia obra. Otro caso es la relación de algunas nociones de astronomía con la graduación de relojes solares, que hemos trasladado a algunas esculturas. En estas, tras perder los signos gráficos de las horas y estaciones su función práctica, por la falta de precisión para medir el tiempo real, se han convertido en símbolos: en una forma poética de describir el transcurrir del tiempo, mediante unos simples trazos -cuyo origen está en la ciencia- sobre la superficie de la arcilla.

### **Técnicas, materiales y resultados experimentales.**

Otro ingrediente que adereza el desarrollo del proceso creativo, es el compendio de algunos experimentos que se realizan sobre diversos materiales y técnicas. Entre estos destacan las pruebas de pastas cerámicas realizadas a partir de arcillas, arenas y lodos, recogidos en varios lugares, así como las pruebas con vidrios reciclados de botellas y retales de cristalerías. A esto hay que añadir los ensayos de mordida de ácidos sobre piedra o metal; la realización de moldes de escayola, silicona y otros materiales; o la realización de maquetas con alambres, cartones, maderas recicladas, etc. Aunque en algunos casos es posible que se puedan obtener datos más

---

<sup>199</sup> RAMIREZ, Juan Antonio. *“Como escribir sobre arte y arquitectura.”* Ed del Serbal. 1996 Barcelona. Pág. 20.

concretos de los que aquí se aportan en manuales especializados en distintas técnicas, no deja de haber algunas experiencias interesantes por sí mismas.

Pero, sobre todo, insistimos una vez más, lo verdaderamente interesante de estas experiencias es como se integran en el contexto general del proceso creativo. Se plantean en ocasiones algunos problemas, que se resuelven por la vía experimental, antes que por la consulta bibliográfica. Esto se debe, en primer lugar, a un instinto de manipulación física de ciertos materiales, similar al que se siente cuando se tiene la necesidad de dibujar, pintar o modelar. En segundo lugar, hay que recordar que durante estos periodos de trabajo de campo que se desarrollaron en Archidona, tenía más facilidad de acceso a algunos materiales (canteras, botellas, maderas, etc.) que a una biblioteca especializada. Una circunstancia que, como tantas otras, forma parte del proceso.

### **Referencias y raíces culturales.**

En la segunda parte del texto se aportan diversos datos históricos sobre una serie de movimientos y estilos previamente analizados, seleccionados cuidadosamente y agrupados según diversos criterios, entre los que destaca la propia cronología de actuaciones del proyecto. Estos datos históricos aparecen acompañados de la bibliografía de referencia, de comentarios de algunos historiadores y especialistas, de notas literales de algunos artistas y, también, de mis propias anotaciones personales. Todo ello al hilo del propio proyecto -y por consiguiente, de mis propias vivencias, objetivos y preferencias- que es, una vez más, lo que da sentido al discurso.

Si a alguien le ha resultado útil esta parte del trabajo ha sido, sin duda, a mí mismo, ya que ha propiciado un intenso periodo de reflexión sobre las propias raíces culturales que me preceden. Lo que en principio iba a ser un capítulo más, para situar, "grosso modo", mi obra en su contexto social actual, se ha ido dilatando hasta convertirse casi en una segunda tesis<sup>200</sup>. Cuanto más se escarba, más vestigios se encuentran, los que a su vez estimulan a seguir escarbando, para dar respuestas a la incansable curiosidad del ser humano.

Tampoco escapa esta fase al condicionamiento subjetivo, ya que a la hora de analizar bibliografía, también pesan las preferencias personales. No me cabe duda de que a alguien pueda ser útil la lectura de esta experiencia de arqueología cerebral que hemos realizado, dejando la mente al desnudo. Es un nuevo aporte para que el complejo fenómeno de la creación artística con relación a las referencias culturales de cada uno se entienda y valore mejor. Es asimismo una invitación a que otros artistas se atrevan a escarbar en sus propios universos mentales, con honestidad y sin miedo, porque esto tiene sus riesgos: cuando nos desnudamos, mostramos también nuestras máculas. Habrá quien piense que los artistas tenemos el estudio forrado de imágenes, de las que cada día nos copiamos, lo que no es verdad en general (aunque habrá quien lo haga). Pero no es menos cierto que muchas de esas imágenes están grabadas ya en nuestra mente, consciente o inconscientemente, y que una reflexión al respecto contribuye a dar sentido a nuestra existencia.

### **Temas pendientes con respecto al texto: mejoras y publicación.**

Para que la segunda de las aportaciones se pueda llevar a cabo sería necesario proceder previamente a su publicación. En tal caso se procedería a una nueva revisión del texto con las oportunas correcciones, así como a la conciliación de algunas imágenes con el respeto a los derechos de autor.

---

<sup>200</sup> Teniendo en cuenta que el material reseñado solo es una ínfima parte del analizado, del que se ha omitido la mayor parte por no ser relevante en el contexto del proyecto.

### **3- APORTACIONES A LA COMUNIDAD EDUCATIVA: EXPERIENCIA Y CONOCIMIENTO AL SERVICIO DE LA DOCENCIA.**

La tercera aportación de este trabajo va dirigida hacia la comunidad educativa a la que pertenezco como profesor de dibujo, y el vehículo de transmisión en este caso no es una obra ni un libro, sino mi propia persona.

A consecuencia de la elaboración de este proyecto, he acumulado una serie de experiencias y conocimientos que por mi condición de profesor se están redistribuyendo entre mis alumnos, a través de mis clases y de las actividades que propongo y organizo. Cada curso introduzco en los programas que elaboro como responsable del departamento al que pertenezco<sup>201</sup>, nuevas propuestas, que en parte tienen su origen en este trabajo de investigación.

De las tres aportaciones referidas es, desde mi punto de vista, la más intensa, al menos a corto plazo, ya que la constato cada día. Sin embargo, comprendo que al no tener un soporte físico concreto, aparte de mi propia persona, es también la más difícil de argumentar ante la comunidad académica. Por ese único motivo, la hemos situado en tercer lugar. Intentaré ilustrarla, no obstante, con algunos ejemplos concretos, de entre los que más evidencian la relación directa con el proyecto.

#### **Algunos proyectos artístico-didácticos realizados.**

Entre los proyectos realizados durante estos últimos años, que tengan relación con el trabajo precedente se pueden citar los siguientes:

##### **Mural cerámico del logotipo, instalado en la fachada.**

Se trata de un mural cerámico en relieve, que reproduce el logotipo del Centro, de forma circular, y de algo más de un metro de diámetro. Está realizado en diversas piezas, para poder cocerlas separadamente en el horno, que encajan como un puzle. Cada pieza fue cortada del mural, una vez acabado el modelado, estando el barro todavía fresco. Posteriormente se ahuecaron las piezas por detrás, por separado, y se cocieron en bizcocho. Después se aplicaron esmaltes y se volvieron a cocer. Por último se integró el conjunto en la fachada, por parte de albañiles, donde permanece todavía.

##### **Cupublioteca, instalación de una cúpula de libros.**

Se trata de la instalación de una cúpula mediante la técnica de la falsa bóveda, usando libros como material de construcción. Tras la elaboración de varios dibujos, y una maqueta de cartón inspirados en las construcciones del Tesoro de Atreo, del Dolmen del Romeral, y de las casillas de piedra seca, que aparecen en la segunda parte de este trabajo –aparte de mis propias experiencias constructoras- se llevó a cabo la construcción, en el vestíbulo del Centro, haciendo coincidir las fechas con la Feria del Libro que se celebra cada año. Para ello fueron necesarios unos tres mil volúmenes, que los 400 alumnos, aproximadamente, del Centro prestaron para la ocasión, completándose la obra con algunos ejemplares de la biblioteca y de otras dependencias.<sup>202</sup>

---

<sup>201</sup> Jefe del Departamento de Educación Plástica y Visual, con plaza definitiva en IES Los Neveros, Huetor Vega, Granada.

<sup>202</sup> Se incluyen a continuación dos fotos en las que se puede ver la cúpula y algunos de sus constructores, además de un servidor. Situándome en su interior muestro que se trata de una verdadera arquitectura, y que es además razonablemente segura.

Tras tres días de montaje, que llevamos a cabo una veintena de alumnos adolescentes y yo mismo, se desmontó y se devolvieron todos los libros en un tiempo record. Esto, gracias a la puesta en escena de una meticulosa coreografía que incluía la recogida de libros y montaje; así como el posterior desmontaje, clasificación, y distribución de los mismos. Con todo el proceso, previamente grabado por varias cámaras, se editó un corto de video –que junto a las fotos tomadas será lo único que perdure en el tiempo- en el que destaca la técnica del *“time lapse”*.<sup>203</sup> La misma técnica que se usó de forma rudimentaria para *“El jardín romántico”*,<sup>204</sup> pero con las nuevas facilidades que hoy nos ofrece la tecnología.



### **Otras propuestas para el contexto escolar, relacionadas con el proyecto.**

Hay varios proyectos previstos, a la espera del momento oportuno para llevarlos a cabo en el contexto del entorno escolar. Tal vez el próximo curso, o el siguiente<sup>205</sup>.

El primero de ellos es una segunda construcción de libros, en vista del éxito de la Cupublioteca, pero con otra forma. Tal vez con una estructura parecida a la de aquel castillo de piedras, en la playa, que abría el capítulo 4, pero más grande. Se trataría también de una construcción efímera, que implicaría a gran número de personas en mayor o menor medida: desde prestar simplemente algunos libros, hasta colaborar en la construcción, grabación, o edición de video.

<sup>203</sup> Consiste en una película en la que los fotogramas no se toman a 24 imágenes por segundo (que es la normal) sino a intervalos mayores, con lo que la acción se ve acelerada.

<sup>204</sup> Se describe en el capítulo 6.

<sup>205</sup> El factor humano es fundamental y no siempre se puede contar con alumnos en los que se pueda depositar la necesaria confianza como para emprender determinados proyectos.

Otro de los proyectos es el diseño y construcción de algunos elementos de mobiliario urbano destinados al patio del Centro. Se trataría de moldes de cartón endurecido para elaborar en clase, a modo de encofrados, que se vaciarían en hormigón en una determinada fecha, en distintos puntos del patio quedando instalados in situ, por su propio peso. Entre las formas que se barajan están los poliedros arquimedianos así como prismas, antiprismas, pirámides, etc., y derivados de los mismos por truncamiento, estelación, unión sección, etc., sin olvidarnos de las dovelas, claro está. En general se procurará que cumplan con algunas cualidades estéticas, ergonómicas y de ilustración científica, ya que en su conjunto constituirían también una suerte de catálogo de formas geométricas, como las que se estudian en matemáticas, en geología, o en la propia materia de educación plástica. Por el momento está pactado con los responsables de algunos de estos departamentos, así como con el equipo directivo que apoya el proyecto.

En el próximo epígrafe se incluyen también algunos proyectos artísticos de carácter general (por eso se ponen aparte) pero que podrían en algunos casos aplicarse al contexto escolar (por eso también lo reseñamos aquí).

### **PROPUESTAS LATENTES, RELACIONADAS CON EL PROYECTO**

A lo largo del desarrollo del presente trabajo se han ido dejando atrás algunas ideas interesantes, en las que no se ha llegado a profundizar. Hay que decir, que si en algún momento no se ha progresado en algunos temas concretos, no ha sido por falta de ganas, sino más bien por una cuestión práctica, metodológica: había que avanzar en el proyecto principal, hasta ver la luz al final del túnel. Acotar el final de esta tesis, en el momento de la inauguración de la Fuente de los Paseos, fue una forma de concretar el tema para no convertir el trabajo, en una historia interminable. Pero después había que redactar el texto. Durante los últimos años desde el 2003 en que se inauguró la fuente, he estado alternando, por temporadas, entre escribir o emprender nuevos proyectos, teniendo que elegir en cada momento y auto-reprimir mis deseos en muchas ocasiones, con objeto de llegar a estas últimas páginas, que por fin escribo. Esto, entre muchas otras cosas.

En cualquier caso, todavía quedan algunas ideas que surgieron del núcleo principal del proyecto, y que todavía están ahí, colgando de la correspondiente rama. En algún momento estas pequeñas frutas, que no llegaron a madurar en su momento, pueden dar lugar a nuevos brotes, o a nuevos árboles. De hecho, sobre algunos temas ya se han realizado algunas cosas, aunque siempre a medio gas, por las circunstancias expuestas. Entre los temas a los que nos referimos estarían los siguientes, que expresamos como deseos:

Me gustaría realizar una construcción grande, con piezas modulares, tal vez sobre un caudal de agua.

Me gustaría haber encontrado la dovela ideal para repetirla mil veces con un molde y jugar con ella, realizar construcciones como cuando jugaba de pequeño con aquellas arquitecturas de madera. Dársela a conocer a mis amigos y hacerlos partícipes del juego. Patentarla, incluso, y lanzarla al mercado para que la gente las pudiera usar en sus propios jardines o patios.<sup>206</sup>

---

<sup>206</sup> He indagado en el mercado y aunque hay cosas parecidas tienen enfoques diferentes. Después de rebuscar en varias ferias de la construcción encontré unos ladrillos curvos pero con unas medidas tan rígidas que solo permiten su uso para hacer columnas. También encontré en otra ocasión unas dovelas más versátiles, pero de material plástico para interiores.



Me gustaría realizar algún mural de módulos vitro-cerámicos con piezas como las dovelas translucidas que se vieron en el capítulo 6, que incluían el uso de vidrios reciclados. Sobre este tema ya hay también algunas actuaciones en marcha.

Me gustaría construir algunas luminarias con la misma técnica para iluminar espacios al aire libre o en interior. También se han realizado algunos objetos.

Me gustaría fabricar algunos bancos modulares con grandes dovelas.

Me gustaría realizar dovelas recortables de cartón para distribuir las (venderlas o regalarlas) como esculturas con la sugerencia de: "hágalo usted mismo". Ya he realizado alguna que otra.

## **ESQUEMA DE LAS APORTACIONES**

Como síntesis de estas conclusiones, nos remitimos a este esquema final. En él señalamos en negrita aquellos aspectos que nos parecen más relevantes desde el punto de vista académico-universitario, sin que esto suponga que también lo sean en términos generales.

## **CONCLUSIÓN FINAL**

- 1- A la sociedad civil se aporta una obra de utilidad pública en un parque.
- 2- A la sociedad académico-artística se aporta un esmerado manual sobre el proceso de creación, a partir del dibujo, de obras de carácter tridimensional.
- 3- A la comunidad escolar una serie de mejoras en cuanto a mi mayor capacidad de transmisión de conocimiento y motivación.

<b>APORTACIONES A</b>	<b>1 LA SOCIEDAD CIVIL:</b>	<b>UNA OBRA DE UTILIDAD PUBLICA</b>	<b>EXISTENCIA OBJETIVA (evidencias) →</b>	Fotos → Google Heart Certificados	<b>Escultura</b> <b>Peana</b> <b>Plataforma</b> <b>Glorieta</b> <b>Otros</b>
			<b>CON VALORES SUBJETIVOS QUE LA HACEN ÚNICA (autocritica) →</b>	Etico- cívicos → Estéticos → Culturales → Simbólicos →	Accesibilidad Equilibrada belleza Raíces culturales Espiritualidad
			TEMAS PENDIENTES (expectativas) →	Restauración → Acabado → Mejoras → Ampliación →	Pavimento Agua-luz Plantas Pérgola
	<b>2 LA SOCIEDAD ACADEMICA:</b>	<b>UN ESMERADO MANUAL DE TRABAJO PERSONAL</b>	<b>TEXTO ÚNICO (POR SUS ELEMENTOS SUBJETIVOS) →</b>	<b>Obra</b> → <b>Vida</b> → <b>Proyecto</b> →	<b>Preferencias</b> <b>Referencias</b> <b>Vivencias</b> <b>Circunstancias</b> <b>Objetivos</b> <b>Medios</b>
			DESTINATARIOS →	Artistas → Otras profesiones	Noveles. Veteranos no arquitectos Historiadores...
			ES UN MANUAL MÁS (POR SUS CONTENIDOS OBJETIVOS) →	Dibujo →  Maquetas Materiales →	Pensamiento Comunicación  Bronce Piedra-metal Cerámica
			TEMAS PENDIENTES →	Mejoras → Adaptar a ley → Publicación →	Valorar sugerencias Pedir permisos Buscar editores
			<b>3 LA COMUNIDAD ESCOLAR:</b>	<b>UN PROFESOR MEJORADO</b>	EXPERIENCIA →
	CONOCIMIENTO →	Transmisión eficaz →			Ejemplo: Murales cerámicos
	TEMAS ABIERTOS	Experimentación y motivación →			Futuras propuestas innovadoras Mobiliario urbano

FIN

## BIBLIOGRAFÍA.

- ALEKSANDROV, A.D., KOLMOGOROV, A.N., LAURENTIEV, M.A., y otros, *La matemática: su contenido, método y significado*. Ed. Alianza Universidad. Madrid 1985.
- ANDRONICOS, Manolis, *Olimpia*. Ed. Edotike Athenon, Atenas 1984.
- ARHEIN, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Ed. Alianza, Madrid 1981.
- AUDIN, M., IGLESIAS, P. *La geometría simpléctica*, revista Mundo científico nº 154, Vol. 15.
- AYLLÓN, MANUEL, *Arquitecturas. Papeles críticos sobre el oficio más viejo del mundo*. Madrid, Editorial Noesis 1996
- BARBIERI, Nico, *Diccionario enciclopédico e industrial*. Ed. Hoepli S.L. y Ed. Científico Médica, Barcelona 1953.
- BARIDON, Michael. *Los jardines: paisajistas jardineros, poetas. Vol. 1, Antigüedad y Extremo Oriente*. Ed. Abada, Madrid 2004, (1ª Ed. Paris 1998).
- BARIDON, M. *Los jardines, paisajistas jardineros, poetas. Vol. 2. Islam, Edad Media, Renacimiento Barroco*. Ed. Abada, Madrid 2006, (1ª Ed. Paris 1998).
- BARIDON, M. *Los jardines, paisajistas jardineros, poetas. Vol. 3. Siglos XVIII-XX*. Ed. Abada, Madrid 2008, (1ª Ed. Paris 1998).
- BLASCO, Arcadio. *La Cerámica de Arcadio Blasco. Muros y Arquitecturas para defenderse del miedo. Restos arqueológicos*. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Madrid 1984.
- BRAVO NIETO, Antonio. "El legado modernista". Melilla, Guía histórico-artística y turística. León. Everest, 2003;
- BRUGUERA Jordi, *Manual práctico de cerámica*. Ed. Omega. Barcelona 1986.
- BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Ed. Tecnos, Madrid 1987.
- CALATRAVA, S. *XL Semanal, nº 1126, 24-30 mayo Especial Arquitectura*, Taller Editores Docento, Madrid 2009.
- CARRASCO, E., *Sobre la axiomática de las geometrías no euclídeas*. Revista de la Univ. de Madrid, vol. IV, nº 14, 1955.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Ed. Labor. Barcelona, 1991.
- CARRETERO, Andrés, *Cerámica popular de Andalucía* Editora Nacional. Madrid 1984.
- COINEAU, Y. *Cómo hacer dibujos científicos. Materiales y métodos*. Ed. Labor, Barcelona 1987.
- CONSTANT Christine y OGDEN Steve, *La paleta del ceramista*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1997.
- DAITOKUJI, KATSURA, *Fotoscop lenguaje visual*. Textos de María LLuïsa Borrás, Ed. Polígrafa. Barcelona 1970.
- DA VINCI, Leonardo. *Tratado de pintura*. Edición preparada por Ángel González García. Ed. Akal. Madrid 1986.
- DONTAS, Jorge, *La Acrópolis y su Museo*. Ed. Clio, Atenas 1985.
- ERNST, B. *El espejo mágico de M.C. Escher*. Ed. Taschen, Berlin 1990.
- ESCULTURA Y CERÁMICA IBÉRICA CONTEMPORÁNEA. Xunta de Galicia. Pazo de Cultura de Pontevedra, 2007.
- FANTASY WORLDS Textos de MALZELDS, Jhon, Ed. Taschen, Colonia 2007
- FERRATER MORA, *Diccionario de Filosofía abreviado*. Ed. Pocket edhasa, Barcelona 1976.
- FULCANELLI. *El Misterio de las catedrales*. Ed. Rotativa, 1957, 1974.
- GALE John, *Cerámica*. Ed. Pirámide. Col. Aprende tú solo. Madrid 1999.
- GERMANY, F. *Fundamentos del proyecto gráfico*. Ed. Don Bosco, Barcelona 1993.
- GHYKA, M. *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Ed. Poseidón, Barcelona 1983.
- GHYKA, M. *El número de oro. Los ritmos*. Ed. Poseidón, Barcelona 1984.
- GOLDSWORTHY, Andy. *En las entrañas del árbol*. Museo Nacional de Arte Reina Sofía. Ministerio de Cultura. Catálogo de la exposición en el Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Madrid, octubre 07/ enero 08.

GOMEZ MOLINA, Juan José (coord.) *Las lecciones del dibujo*. Ed. Cátedra, Madrid 1995.

GOMEZ MOLINA, Juan José, (coord.) *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Ed. Cátedra, Madrid 1999.

GOMEZ MOLINA, Juan José, Lino Cabezas, Juan Bordes, *El manual de dibujo*. Ed. Cátedra, Madrid 2001.

GOMEZ MOLINA, Juan José, (coord.) *Máquinas y herramientas del dibujo*. Ed. Cátedra, Madrid 2002.

GUERRERO MARTÍN, *Alfares y alfareros de España* Ed. Serbal, Barcelona 1988.

HAYES, C. *Guía completa de pintura y dibujo. Técnicas y materiales*. Ed. Herman Blume, Madrid 1984.

HOFSTADTER, D. *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*. Ed. Tusquets, col. Super-íntimos, 9 Barcelona, 1989.

IZQUIERDO ASENSI, Fernando, *Geometría descriptiva*. Ed. Dossat, Madrid 1979, 12ª ed.

JÜRGENS, H., PEITGEN, H., SAUPE, D., "El lenguaje de los fractales". Revista: Investigación y Ciencia.

KATSURA, DAITOKUJI (Fotoscop), Texto Maria Luisa Borrás. Ed. Polígrafa, Barcelona 1970.

KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin. "Surrealismo" Ed. Taschen. Bonn 2011

KREJCA, Ales. *Las Técnicas del Grabado*. Ed. Lisba, Madrid 1990.

LAILACH. *Michael. Land Art*. Ed. Taschen. Colonia 2007.

LYNGGAARD, Finn, *Tratado de cerámica*. Ed. OMEGA. Barcelona 1976.

MAIERD, Manfred, *Procesos elementales de proyectación y configuración*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1985.

MANRIQUE, Cesar. *Escrito en el fuego*. Ed. Lázaro Santana. (Edirca). Las Palmas de Gran Canaria. 1988 (1ª edición).

MAYER, R. *Materiales y técnicas del arte*. Ed. Herman Blume, Madrid 1985.

MUNARI, B. *Diseño y comunicación visual*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1985.

MUSEO ARQUEOLÓGICO DE BENALMÁDENA, Colección Precolombina Catálogo s.f.

PAEZ DE LA CADENA, Francisco. *Historia de los Estilos en Jardinería*, Ed. Istmo. (Col. Fundamentos). Madrid 1998.

PALLATIO, Andrea. *Los cuatro libros de Arquitectura*. Ed. Akal. Madrid 1988.

PAPAJATSIS, Nicos. *Micenas, Epidauró, Tirinto, Nauplia*. Ed. Clio, Atenas 1985.

PAVANELLO, Gian Carlo y Aldo Trincheró, *Relojes de sol, historia funcionamiento y construcción*. Ed. de Vecchi, Barcelona 1998.

PAVON MALDONADO, Basilio. *Estudios sobre la Alambra*. Ed. Patronato de la Alambra, Cuadernos de la Alambra, (Vol. 1, 1975) y (Vol. 2, 1977). Granada.

PEDOE, D. *Geometría en el arte*. Ed. Gustavo Gili, col. Punto y línea, Barcelona 1979.

PERELLO, Antonia M. *Las claves de la Arquitectura*. Ed. Ariel. Col. Arín, Barcelona 1987.

PETERSON, I. *El turista matemático*. Madrid, Alianza Editorial, 1991.

POTHORN, Herbert. *Arquitectura, como reconocer los estilos*. Ed. Anaya. Col. Pequeñas guías prácticas. Madrid 1986.

PRIETO-MORENO. *F Los jardines de Granada*. Ed. Patronato de Museos, Madrid 1973.

PROVATAKIS, Theocharis, *Meteora*. Ed. Toubis, Atenas 1987.

RACIONERO, Luis, *Textos de Estética Taoísta*. Ed. Alianza, Madrid 1983.

RAMÍREZ, Juan Antonio, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, 1983.

RAMÍREZ, Juan Antonio, *Edificios y sueños. Ensayos sobre arquitectura y utopía*, 1983, 1991

RAMÍREZ, Juan Antonio, *Como escribir sobre Arte y Arquitectura*. Ed. Serbal, Barcelona 1999.

RAQUEJO, Tonia. *Land Art*. Ed. Nerea. Arte Hoy. San Sebastián, 2007.

ROBUSTE, Eloy, *Técnica y Plástica de la industria ladrífera*. 2 Vol. Ed. Ceac, Barcelona 1965.

SCOTT, Paul, *Cerámica y técnicas de impresión*. Ed. Gustavo Gili. Col. Manuales de cerámica. Barcelona 1997.

SCHWICHTENBERG, Tina, *Vidriado y decorado de cerámica*. Ed. CEAC. Col. Nuevas ideas. Barcelona 1988.  
STEWART, Hilary. *Looking at Indian Art of The Northwest Coast*. Ed. Douglas & McIntyre, Vancouver 1979.  
VARIOS. *El cuarto continente, arte precolombino*. Ed. Fundación La Caixa y Musee Barbier-Mueller, Ginebra 1991.  
VARIOS. *Historia del Arte Español*, 10 Vol. Ed. Planeta.  
VARIOS. "Summa Pictórica", 10 Vol. Ed. Planeta 2002.  
VITTEL Claude, *Cerámica, pastas y vidrios*. Ed. Paraninfo. Madrid 1978.  
VON BUTTLARD, Adrian. *Jardines del Clasicismo y el Romanticismo. El Jardín Paisajista*. Ed. Nerea. Colonia 1989. Madrid 1993.

## ENLACES

[alfredo.barrera.cuevas.blogspot.com](http://alfredo.barrera.cuevas.blogspot.com)  
[alhambradegranada.org](http://alhambradegranada.org)  
[arquitecturatakeaway.blogspot.com](http://arquitecturatakeaway.blogspot.com)  
[arquitecturamashistoria.blogspot.com.es](http://arquitecturamashistoria.blogspot.com.es)  
[artecordoba.com](http://artecordoba.com)  
[blog del IES Enrique Nieto, Melilla.](http://blog.del.ies.enrique.nieto.melilla.com)  
[bringonthejoy.wordpress.com](http://bringonthejoy.wordpress.com)  
[casillas de pico - Arquitectura de piedra en seco](http://casillasdepico.com)  
[cesarmanrique.com](http://cesarmanrique.com)  
[cosasdearquitectos.com/2014/01/un-dia-de-visita-catedral-de-justo-gallego Julio](http://cosasdearquitectos.com/2014/01/un-dia-de-visita-catedral-de-justo-gallego-Julio)  
[earthlink.net/~thelaway/ea/people/holt.html](http://earthlink.net/~thelaway/ea/people/holt.html)  
[exposicioniberoamericanadesevilla1929.blogspot.com](http://exposicioniberoamericanadesevilla1929.blogspot.com)  
[foroscastilla.org](http://foroscastilla.org)  
[fractalexperience.com](http://fractalexperience.com)  
[galeriamalborough.com](http://galeriamalborough.com)  
[20.gencat.cat/portal/site/msi-cultura/menuitem \( en catalán\)](http://20.gencat.cat/portal/site/msi-cultura/menuitem)  
[Indias en 2011.](http://indiasen2011.com)  
[manises.com/diez.](http://manises.com/diez)  
[mcescher.com \(Fundación Escher\)](http://mcescher.com)  
[metmuseum.org](http://metmuseum.org)  
[Panoramio.com](http://Panoramio.com)  
[pedraensec.uji.es/docs/casillasdepicoLaCiesmaenGrisel.doc](http://pedraensec.uji.es/docs/casillasdepicoLaCiesmaenGrisel.doc)  
[rogallery.com](http://rogallery.com)  
[sculpture.org](http://sculpture.org)  
[sinirmuyejos.com \(Cesar Manrique. Los Jameos del Agua. \)](http://sinirmuyejos.com)  
[spacesarchives.org](http://spacesarchives.org)  
[viajeporindia.com](http://viajeporindia.com)  
[wikimedia.org](http://wikimedia.org)  
[Wikipedia](http://Wikipedia)  
[Youtube.com: Entrevista a Eduardo Galetano en la Universidad de Cartagena de Indias.](http://Youtube.com)





## CATÁLOGO DE ILUSTRACIONES

Las imágenes están desglosadas en 13 apartados diferentes priorizando los criterios de autoría, técnica y propósito. La cronología también se ha tenido en cuenta, en la medida de lo posible, dentro de cada apartado, así como en la secuencia de los mismos.

En el caso de obras del autor, cada una aparece en *una sola leyenda*, con indicación de la imagen o imágenes (de distintos puntos de vista, detalles ampliados o fases del proceso) en las que aparece. En el caso de obras efímeras del autor, por el contrario, cada imagen aparece en un epígrafe distinto.

En cuanto a obras y fotografías de otros autores, se han desglosado aquellas que, por su procedencia, con respecto a los *derechos de autor*, pudieran requerir algún trámite previo, en caso de publicación.

### DIBUJOS Y PINTURAS DEL AUTOR

- (Img. 1.1). 1998 12. *Cámara del tiempo vista desde la bóveda ovalada*, lápices de color s/papel Ingres. 29,7 x 40.
- (Img. 1.1). 1998 04 06. *Cámara de las 4 estaciones*. Lápiz s/papel para esbozos. 29,5 x40,5.
- (Img. 1.2). 1998 04 06. *Cámara vista desde la bóveda* Lápiz s/papel para esbozos. 29,5 x40,5.
- 1998 04 07. *Estudio armónico de la planta central*. Lápiz s/papel. 40 x 29,5.
- (Img. 1.3). 1998 04 07. *Estudio armónico de la planta central*. Lápiz s/papel. 40 x 29,5.
- (Img. 1.4). 1998 04 07. *La cámara en planta y desarrollo lateral*. Lápiz s/papel. 40 x 29,5.
- (Img. 1.5).1998 04 07. *Estudio armónico de la planta central*. Lápiz s/papel. 40 x 29,5.
- (Img. 1.6 y detalles 1 y 2).1998 04 07. *La cámara en planta y desarrollo lateral*. Lápiz s/papel. 40 x 29,5.
- (Img. 1.7 y detalle). 1998 04 08. *Estudio de proporciones áureas en arcos y planta*. Lápiz s/papel. 40 x 29,5.
- (Img. 1.8). 1998 05. *Proporción áurea y óvalo*. Lápiz s/papel para esbozos. 40 x 29,5.
- (Img. 1.9). 1998 05. *Estudio de proporciones de los arcos. Planta y cuatro alzados*. Lápiz s/papel acuarela. 40 x 29,5.
- (Img. 1.10). 1998 05. *Proporción áurea y óvalo*. Lápiz s/papel para esbozos. 40 x 29,5.
- (Img. 1.11). 1998 05. *Estudio de proporciones de los arcos*. Planta y cuatro alzados. Lápiz s/papel de acuarela 40 x 29,5.
- (Img. 1.11). 1998. *Boceto para el invierno*. Acuarela s/ papel. 40 x 29,5.
- (Img. 1.12). 1998 07. *Vista desde la terraza*. Tempera y pastel s/papel, 29,5 x 42.
- (Img. 1.13). 1998 07. *Vista desde la terraza*. Tempera. 29,5 x 42.
- (Img. 1.14). 1998 07. *Caracola y girasoles en la terraza*. Tempera y pastel s/papel. 29,5 x 42.
- (Img. 1.15). 1998 07. *Hiedra*. Tempera y pastel s/cartón. 29,5 x 42.
- (Img. 1.16). 1998 07. *Vista de la terraza con tres arcos*. Tempera y pastel. 29,5 x 42.
- (Img. 1.17). 1998.07. *Vista desde la terraza con forma de abanico*. Lápiz y tinta. 29,5 x 42.
- (Img. 1.18). 1998 07. *Nocturno en la terraza*, carboncillo s/papel. 29,5 x 42.
- (Img. 1.19). 1998 07. *Mujer con niño en brazos en terraza con tres arcos*. Mixta s/ papel. 29,5 x 42.
- (Img. 1.20). 1997 07. *Mujer con niño en brazos sobre paisaje*. Mixta s/papel. 29,5 x 42.
- (Img. 1.21). 1998 08. *Mujer y niño jugando a la pelota en la terraza*. Acuarela, pastel y tinta s/papel. 30 x 23.
- (Img. 1.22). 1998 07. *Las cuatro estaciones: otoño e invierno*. Acuarela y tinta s/papel. 46,5 x 26,5
- (Img. 1.23). 1998 07. *Las cuatro estaciones: primavera y verano*. Acuarela y tinta s/papel. 46,5 x 26,5.
- (Img. 1.24). 1998 07. *Las cuatro estaciones, desplegable*. Acuarela y tinta s/papel, 46,5 x 26,5 x 2 piezas.
- (Img. 1.25 y detalle 1). 1998 09 03. *A modo de exposición*. Lápices s/papel de esbozos. 29,5 x 40.
- (Img. 1.26). 1998. *Cuadros de formatos irregulares sobre una pared*. Tinta s/papel 48 x 10.
- (Img. 1.27). 1998 09 22. *Proyecto de toldo para Plaza Ochavada, perspectiva*. Lápiz s/papel. 29,5 x 40.
- (Img. 1.28). 1998 09 22. *Proyecto de toldo para Plaza Ochavada, perspectiva militar y varios esquemas de planta*. Lápiz s/papel. 29,7 x 40.
- (Img. 1.29). 1998 09 24. *Proyecto de toldo para Plaza Ochavada, varias opciones en planta y alzado*. Lápiz s/papel. 29,7 x 40.
- (Img.1.30). 1998 10 06. *Proyecto de toldo para Plaza Ochavada, dos opciones en planta y alzado*. Lápiz s/papel, 29,7 x 40.
- (Img. 1. 31). 1998 10 07. *Proyecto de toldo para Plaza Ochavada*. Boceto a escala s/papel vegetal. 70 x 50.
- (Img. 1. 32). 1998. *Boceto para escultura de chapa*. Bolígrafo s/papel, 21 x 29,5.
- (Img. 1. 33). 1998 10 11. *Estudio de arcos y fuentes con planta y cuatro perspectivas abatidas*. Tinta s/papel 21 x 29,5.
- (Img. 1.62).1998. *Esfera cóncava con ocaso*. Oleo s/papel. 49,5 x 40.
- (Img. 1.63).1998. *Esfera en amarillo y geografía gris con caballete*. Oleo s/papel. 49,5 x 40.
- (Img. 1.64).1998. *Esfera marrón con planeta, ocaso-noche*. Oleo s/ papel, 49,5 x 40.
- (Img. 1.34).1998. *Esfera en azul con planeta dentro*. Oleo s/ papel, 49,5 x 40.
- (Img. 1.35).1998. *Esfera con planeta gris y arco iris*. Oleo s/ papel, 49,5 x 40.
- (Img. 1.36).1997 (12). *Esfera con espiral e impresiones*. Oleo s/ papel, 49,5 x 40.
- (Img. 1.37).1998. *Esfera con estructura vegetal pentagonal*. Oleo s/ papel, 49,5 x 40.
- (Img. 1.38).1997 (12). *Esfera cóncava con cielo estrellado y arcos superpuestos*. Oleo y lápiz blanco s/papel, 49,5 x 40.

- (Img. 1.39).1998. *Esfera en verde con arcos superpuestos y abatidos*. Oleo y lápices de color s/papel, 49,5 x 40.
- (Img. 1.40).1998. *Esfera con bordes rojos y arcos superpuestos en perspectiva*. Oleo s/papel, 49,5 x 40.
- (Img. 1.41).1998 12. *La cámara con doce arcos desde la bóveda*. Carbón y pastel s/papel amarillo. 37 x 47.
- (Img. 1.42).1998 11. *Cinco bóvedas, doce columnas, tres figuras*. Carboncillo s/papel Ingres. 24,7 x 42.
- (Img. 1.43).1998 11. *Bóveda y estudio de arcos*. Carboncillo s/papel Ingres. 24,7 x 42.
- (Img. 1.44).1998 12. *Esquema para el suelo*. Bolígrafo s/papel para esbozos. 29,7 x 40.
- (Img. 2.1). 1998 12. *Cinco bóvedas, portada del cuaderno del sofá*. Tinta s/papel. 7,5 X 10.
- (Img. 2.2). 1998 12. *Pág. 1 del cuaderno del sofá*. Tinta s/papel. 17 x 25.
- (Img. 2.3). 1998 12. *Pág. 2 del cuaderno del sofá*. Tinta s/papel. 17 x 25.
- (Img. 2.4). 1988 12. *Pág. 3 del cuaderno del sofá*. Tinta s/papel. 17 x 25.
- (Img. 2.5). 1988 12. *Pág. 4 del cuaderno del sofá*. Tinta s/papel. 17 x 25.
- (Img. 2.6). 1998 12. *Pág. 5 del cuaderno del sofá*. Tinta y lápiz s/papel. 17 x 25.
- (Img. 2.7). 1998 12. *Pág. 6 del cuaderno del sofá*. Tinta y lápiz s/papel. 17 x 25.
- (Img. 2.8). 1998 12. *Pág. 7 del cuaderno del sofá*. Tinta s/papel.17 x 25.
- (Img. 2.9). 1998 12. Serie tizas. *Atardecer con Peña de los enamorados*. Pastel s/papel violeta. 50 x 70.
- (Img. 2.10). 1998 12. Serie tizas. *Atardecer con luna y estrella*. Pastel s/papel verde. 65 x 50.
- (Img. 2.11). 1998 12. *Pág. 8 del cuaderno del sofá*. Tinta y lápiz s/ papel. 17 x 25.
- (Img. 2.12). 1998 12. Serie tizas. *Construcción imaginaria desde dentro*. Pastel s/papel naranja. 50 x 65.
- (Img. 2.13 y detalle 1). 1999 01 15. Serie tizas. *Construcción imaginaria desde dentro*. Pastel s/papel naranja. 68 x 50.
- (Img. 2.14 y detalle 1). 1999 01. Serie tizas. *La Cámara del Tiempo, vista interior y exterior*. Pastel s/ papel naranja.
- (Img. 2.15). 1999 01 18. Serie tizas, *Cámara del tiempo en planta*. Pastel s/papel rojo. 65 x 50.
- (Img. 2.16). 1999 01. Serie A4-A3. *Boceto para el suelo*. Pastel s/papel. 29,7 x 40.
- (Img. 2.17). 1999 01 18. *Pág. 9 del cuaderno del sofá*. Lápiz y tinta s/papel. 17 x 25.
- (Img. 2.18). 1999 01 18. *Pág. 10 del cuaderno del sofá*. Lápiz y tinta s/papel. 17 x 25.
- (Img. 2.19). 1999 01. Serie tizas. *Cámara del tiempo, cúpula y reflejo*. Pastel s/papel color verdoso. 72 x 50.
- (Img. 2.20). 1999 01 21. *Pág. 11 del cuaderno del sofá*. Lápiz s/papel. 25 x 17.
- (Img. 2.21). 1999 01 21. *Pág. 12 del cuaderno del sofá*. Tinta sepia s/papel. 25 x 17.
- (Img. 2.22). 1999 01 22. *Pág. 13 del cuaderno del sofá*. Bolígrafo s/papel. 25 x 17.
- (Img. 2.23). 1999 01 25. *Pág. 15 del cuaderno del sofá*. Bolígrafo s/papel. 29 X 21
- (Img. 2.24). 1999 01 25. *Pág. 16 del cuaderno del sofá*. Lápiz s/papel. 17 x 25.
- (Img. 2.25). 1999 01 25. *Pág. 17 del cuaderno del sofá*. Lápiz s/papel. 17 x 25
- (Img. 2.26). 1999 01 25. *Pág. 18 del cuaderno del sofá*. Lápiz s/papel.17 x 25
- (Img. 2.27). 1999 01 26. *Pág. 19 del cuaderno del sofá*. Lápiz s/papel.17 x 25.
- (Img.2.28). 1999 01 29. *Pág. 20 del cuaderno del sofá*. El reflejo de la cúpula. Lápiz s/papel.17 x 25.
- (Img. 2.29). 1999 01 30. *Pág. 21 del cuaderno del sofá*. Lápiz s/papel.17 x 25.
- (Img. 2.30). 1999 01 30. *Pág. 22 del cuaderno del sofá*. Lápiz s/papel.17 x 25.
- (Img. 2.31). 1999 02 01. *Pág. 24 del cuaderno del sofá*. Lápiz s/papel.17 x 25.
- (Img. 2.32). 1999 02 04. *Pág. 25 del cuaderno del sofá*. Lápiz s/papel.17 x 25.
- (Img. 2.33). 1999 02 09. *Pág. 26 del cuaderno del sofá*. Bolígrafo s/papel. 21 X 15.
- (Img. 2.34). 1999 02 09. *Pág. 27 del cuaderno del sofá*. Lápiz s/papel. 17 x 25.
- (Img. 2.35). 1999 02 10. *Pág. 28 del cuaderno del sofá*. Tinta s/papel sepia. 17 x 25.
- (Img. 2.36). 1999 02 11. *Pág. 29 del cuaderno del sofá*. Lápiz s/papel. 17 x 25.
- (Img. 2.37). 1999 02 11. *Pág. 32 del cuaderno del sofá*. Lápiz s/papel. 17 x 25.
- (Img. 2.38). 1999 02 12. *Pág. 33 del cuaderno del sofá*. Lápiz y tinta sepia s/papel. 17 x 25.
- (Img. 2.39). 1999 03. *Arcos cruzados*. Lápiz s/papel color salmón. 23,5 x 31,5.
- (Img. 2.40). 1999 03 11. *Fuente de los cuatro ríos. La Cámara del Tiempo como un mandala*. Lápiz s/papel gris moteado, 32 x 20,5.
- (Img. 2.41). 1999 03 20. *La cámara en 9 niveles*. Lápiz s /papel beige. 32 x 20,5.
- (Img. 2.42). 1999 03. Serie Mediana. *Cámara del Tiempo, axonometría*. Lápiz s/papel gris. 23,5 x 31,5.
- (Img. 2.43). 1999 03. *Tejar de Toribica, de memoria*. Lápiz s/papel beige. 23,5 x 31,5.
- (Img. 2.44). 1999 04. Serie A4-A3. *Cámara del tiempo en proyecciones con detalle del subsuelo*. Carboncillo s/papel Ingres. 41 x 29,5.
- (Img. 2.45). 1999 04. *La cámara, varias proyecciones*. Tinta sepia s/papel, dos hojas de 29,7 x 21.
- (Img. 2.46). 1999 04 04. *Mandala. Pág. 39 del cuaderno del sofá*. Lápiz s/papel. 17 x 25.
- (Img. 2.47). 1999 04 04. *Pág. 40 del cuaderno del sofá*. Lápiz y tinta s/papel. 17 x 25.
- (Img. 2.48). 1999 04 08. *Pág. 41 del cuaderno del sofá*. Lápiz s/papel. 17 x 25.
- (Img. 2.49). 1999 04 17. Serie Mediana. *Apunte del natural*. Tinta sepia s/papel beige jaspeado. 23,5 x 31,5.
- (Img.4.1). 1999 05 08. *Pág. 43 del cuaderno del sofá*. Lápiz s/papel y tinta, 17 x 25.
- (Img.4.2). 1999 05 00, *Pág. 44 del cuaderno del sofá*. Lápiz s/papel. 19 x 9.
- (Img.4.3). 1999 05 00. *Pág. 45 del cuaderno del sofá*. Lápiz s/papel. 16 x 22.
- (Img.4.4 y detalle 1). 1999 05 06. *Pág. 46 del cuaderno del sofá*. Bolígrafo s/papel. 21 x 15,5.
- (Img.4.5). 1999 05 07. *Pág. 47 del cuaderno del sofá*. Dibujo y texto a bolígrafo s/papel. 21 x 15,5 (x 2).
- (Img.4.6 y detalles 1 y 2). 1999 05. *Pág. 49 del cuaderno del sofá*. Bolígrafo s/papel. 21 x 15,5.

- (Img.4.7 y detalles 1 y2). 1999 05. *Posible localización del monumento en el Campo de prácticas de Archidona*. Lápiz s/ papel esbozo. 42 x 29,5.
- (Img.4.8). 1999 Archidona desde la variante. Pastel s/papel Ingres. 29,5 x 41.
- (Img.4.9). 1999 *Archidona desde Las Lagunillas*. Carboncillo s/ papel Ingres. 29,5 x 41.
- (Img.4.10). 1999 05. *Pág. 50 del cuaderno del sofá*. Bolígrafo s/papel. 21 x 15,5.
- (Img.4.11). 1999 05. *Pág. 51 del cuaderno del sofá*. Bolígrafo s/papel. 21 x 15,5.
- (Img.4.12). 1999 05. *Pág. 52 del cuaderno del sofá*. Bolígrafo s/papel. 21 x 15,5.
- (Img.4.13). 1999 05. *Pág. 53 del cuaderno del sofá*. Bolígrafo s/papel. 21 x 15,5.
- (Img.4.14). 1999 05. *Pág. 54 del cuaderno del sofá*. Bolígrafo s/papel. 21 x 15,5.
- (Img.4.15). 1999 05. *Pág. 55 del cuaderno del sofá*. Bolígrafo s/papel. 21 x 15,5.
- (Img.4.16). 1999 05. *Pág. 56 del cuaderno del sofá*. Bolígrafo s/papel. 21 x 15,5.
- (Img.4.17). 1999 06 02. *Pág. 57 del cuaderno del sofá*. Lápiz s/papel. 21 x 15,5.
- (Img.5.1). 1999 06. *Forma de modelar a partir de cuatro bloques compuestos de varias capas horizontales*. Lápiz s/ papel amarillo.
- (Img. 5. 2). 1999 (06) *Estudio de cimentación en perspectiva caballera*. Lápiz s/ papel esbozo 42 x 29,5.
- (Img. 5.3). 1999 06. *Marcas para muestras de arcilla*. Lápiz s/papel amarillo. 12 x 12.
- (Img. 5.4). 1999 06. *Proyecto de molde para dovelas*. Lápiz/s/ papel amarillo. 12 x 12.
- (Img. 5.5). 1999 07. *Anotaciones de muestras de pastas cerámicas*. Papel DIN-A3.
- (Img. 5.6. 1). 1999 06. *Instrumento para hacer dovelas, boceto 1*. Lápiz s/ papel amarillo. 12 x 12.
- (Img. 5.7. 2). 1999 06. *Instrumento para hacer dovelas, boceto 2*. Lápiz s/ papel amarillo. 12 x 12.
- (Img. 5. 8). 1999 07. *Dovela y sección abatida*. Lápiz s/ papel amarillo. 12 x 12.
- (Img. 5.9). 1999 07. *Dibujo en sección de dovela hueca con tapa y agujeros para ensamblar*. Lápiz s/ papel amarillo. 12 x 12.
- (Img. 5.10). 1999 06. *Dibujo de dovela con sección en H*. Lápiz s/ papel amarillo. 12 x 12.
- (Img. 5.11). 1999 (07) *Estructura para cimentación, boceto*. Lápiz s/ papel amarillo. 12 x 12.
- (Img. 5.12). 1999 07. *Estructura en alzado, boceto*. Lápiz s/ papel amarillo. 12 x 12.
- (Img. 5.13). 1999 07. *Estructura para muro y sistema de bloques-módulos*. Lápiz s/ papel amarillo. 12 x 12.
- (Img. 5.14 y detalle 1). 1999 07 08. *Reloj solar con forma de cubo*. Tinta s/papel amarillo. 12 x 12.
- (Img. 5.15). 1999 07. *Planta con dovelas*. Lápiz s/papel amarillo. 12 x 12.
- (Img. 5.16). 1999 07 16. *Castillete con dovelas*. Lápiz s/ papel amarillo. 12 x 12.
- (Img. 5.17). 1999 08. *Pág. 60 del cuaderno del sofá*. Dibujo a lápiz. 21 x 15,5.
- (Img. 5.18). 1999 08. *Pág. 61 del cuaderno del sofá*. Dibujo a tinta roja. 21 x 15,5.
- (Img. 5.19). 1999 08 05. *Pág. 58 del cuaderno del sofá*. Lápiz/ papel. 21 x 15,5.
- (Img.6.1). 1999 10. *Cámara del tiempo sobre estela de agua*. Tempera y tinta s/serigrafía. 44 x 33,5.
- (Img.6.2). 1993 01. *Estela sobre el mar*. Serigrafía que sirvió de soporte para Cámara del tiempo sobre estela. Diámetro 24.
- (Img.6.3). 1999 10. *Boceto de pequeña fuente en bronce y piedra*. Tinta sepia s/papel. 21 x 29,5.
- (Img.6.4). 1999 10. *Boceto en planta, castillete con cuatro piletas*. Tinta sepia y azul s/papel. 21 x 29,5.
- (Img.6.5). 1999 11 01. *Boceto con cuatro fachadas superpuestas*. Tinta sepia s/papel. 21 x 29,5.
- (Img.6.6). 2000 05 10. *Solería octogonal imaginaria*. Bolígrafo s/papel. 29,5 x 21.
- (Img.6.7). 2000 06 05. *Castillete de dovelas y bloques, planta y cuatro laterales*. Tinta s/ papel gris. 42 x 30.
- (Img.6.8). 2000 06 05. *Castillete de dovelas y bloques, axonometría*. Tinta s/ papel gris. 42 x 30.
- (Img.6.9). 2000 06 05. *Cuatro muros de proporción 1 x raíz de 2*. Tinta s/ papel gris. 42 x 30.
- (Img. 7.1 e Img.7.2 de detalle). 2000-2001. *Castillete de dobles muros transitables y esquinas curvas: planta, alzado y detalles*. Lápiz y tinta azul s/papel esbozos. 42 x 29,5.
- (Img. 7.3). 2000 2001, *Castillete de dobles muros transitables de esquinas escalonadas, axonometría*. Tinta azul s/papel esbozos, 42 x 29,5.
- (Img. 7.4, detalles en Img. 7.5 a 7.6 y en Img. 2.50). 1999 /2001. *Ocurrencias para una arquitectura lúdica*. Lápiz, pastel y tinta s/papel amarillo pálido. 100 x 70.
- (Img. 7. 7). 2001 02. *Proyecto de mural de vidrio y cerámica*. Lápices de colores s/ papel gris. 21 x 15.
- (Img. 7. 8). 2001 03. *Proyecto de embellecimiento del Campo de Prácticas*. Tinta y lápices de colores s/papel gris. 21 x 15.
- (Img. 7.9). 2001. *Escalera del estudio del Molino Don Juan*. Lápiz y tinta s/papel gris. 21 x 15.
- (Img. 7.10). 2001 03. *Personaje de roca*. Lápiz, carbón y pastel s/ papel. 80 x 63.
- (Img. 7.11). 2001 03. *Arquitectura flotante*. Lápiz, carbón y pastel s/ papel. 80 x 63.
- (Img. 7.12). 2001 (03). *Paisaje onírico con arquitectura imaginaria*. Lápiz, carbón y pastel s/ papel, 80 x 63.
- (Img. 7.13). 2001 03. *Arco con columna blanda*. Lápiz, carbón y pastel s/ papel. 80 x 63.
- (Img. 7.14). 2001 03 00. *Reverso de cuatro estaciones, diálogo entre el arquitecto y el pintor (texto)*. Tinta en papel gris. 21 x 15.
- (Img. 7.15). 2001 03. *Continuación texto*. Tinta s/papel gris. 21 x 15.
- (Img. 7.16). 2001 04 01. *Cuatro estaciones*. Tinta negra y blanca s/ papel gris. 21 x 1.
- (Img. 7.17). 2001 03. *Doce meses, evolución*. Carboncillo y pastel s/papel amarillento. 50 x 65.
- (Img. 7.18). 2001 04. *Patio de una mezquita en Estambul*. Tinta s/papel gris. 21 x 15.
- (Img. 7.19). 2001 04. *Capitel 1 del Museo Arqueológico de Estambul*. Tinta s/papel gris. 21 x 15.
- (Img. 7.20). 2001 04. *Capitel 3 del Museo Arqueológico de Estambul*. Tinta s/ papel gris. 21 x 15.
- (Img. 7.21). 2001 04. *Capitel 4 del Museo Arqueológico de Estambul*. Tinta s/ papel gris. 21 x 15.

- (Img. 7.22 y detalle 1). 2001 04. *Elementos arquitectónicos en el Museo Arqueológico de Estambul*. Tinta s/ papel gris. 21 x 15.
- (Img. 7.23). 2001 04. *Doble muro-puente con trampantojo*. Tinta y lápices de color s/papel gris. 21 x 15.
- (Img. 7.24). 2001 04. *Doble muro-puente con reloj solar*. Tinta negra y blanca s/papel gris. 21 x 15.
- (Img. 7.25). 2001 04. *Niños jugando en el parque*. Tinta y lápiz s/ papel gris. 21 x 15.
- (Img. 7.26). 2001 04. *Muro tríptico con arcos, boceto de escultura en madera*. Tinta y lápiz s/ papel gris. 21 x 15.
- (Img. 7.27). 2001 04 26. *Ruinas desde el tren*. Tinta y sanguina s/papel gris. 21 x 15.
- (Img. 7.28). 2001 04 28. *Arcolumna curva, boceto para fresco*. Ávila. Lápiz y sanguina s/papel folio. 21 x 29,5.
- (Img. 7.29). 2001 05. *Peaatorre 1 con Castillete*. Boceto para bronce y piedra. Lápiz s/papel gris. 21 x 15.
- (Img. 7.30). 2001 05. *Peaatorre 2 con Castillete*. Boceto para bronce y piedra. Lápiz s/papel gris. 21 x 15.
- (Img. 7.31). 2001 05. *Peaatorre 3 con Castillete*. Boceto para bronce y piedra. Lápiz s/ papel gris. 21 x 15.
- (Img. 7.32). 2001 05. *Peaatorre 4 con Castillete*. Boceto para bronce y piedra. Lápiz s/papel gris. 21 x 15.
- (Img. 7.33). 2001 06. *Columna curva*. Lápiz s/papel gris. 21 x 15.
- (Img. 7.34). 2001 05. *Peaatorre 5 con patio, boceto para fuente de piedra*. Lápiz y tinta s/papel gris. 21 x 15.
- (Img. 7.35). 2001 06. *Peaatorre 6 con patio, boceto para piedra*. Lápiz y tinta s/ papel gris. 21 x 15.
- (Img. 7.36). 2001. *Bóveda de la Colegiata de Antequera*, boceto para un grabado. Lápiz s/ papel. 40 x 29,5.
- (Img. 7.37). 2002 01. *Bóveda de la Colegiata de Antequera*. Grabado al aguafuerte. 30 x 21.
- (Img. 8.1). 2002 03. *Peana 1, boceto*. Lápiz s/papel gris. 21 x 15.
- (Img. 8.2). 2002 03. *Peana 2, boceto*. Lápiz s/papel gris. 21 x 15.
- (Img. 8.3). 2002 03. *Peana 3, boceto*. Bolígrafo s/papel gris. 21 x 15.
- (Img. 8.4). 2002 03. *Peana 4, boceto*. Lápiz s/papel gris. 21 x 15.
- (Img. 8.5). 2002 03. *Peana 5, boceto*. Lápiz s/papel gris. 21 x 15.
- (Img. 8.6). 2002 03. *Boceto 6, para fuente de piedra*. Lápiz s/papel gris. 21 x 15.
- (Img. 8.7). 2002 03. *Peana7, boceto para fuente*. Lápiz y lápices de colores s/papel gris. 21 x 15.
- (Img. 8.8). 2002 04. *Peana 8 boceto*. Lápiz s/papel gris. 21 x 15.
- (Img. 8.9 e Img. 8.10 de detalle). 2002 04 01. *Peana 9. Despiece de Fuente de los Paseos*. Boceto para bronce y piedra. Lápiz s/ papel gris. 21 x 15.
- (Img. 8.11). 2002 04. *Peana 10. Estudio armónicos basados en las curvas cónicas, alzado y perfil*. Lápiz s/papel de folio. 21 x 15 (x2 hojas).
- (Img. 8.12). 2002 04. *Peana 11. Juegos de Agua. Primer proyecto a escala para la fuente del Parque Ciudad de Briviesca*. Lápiz s/papel Basic. 50 x 35.
- (Img. 8.13). 2002 04. *Peana 12. Primer proyecto a escala para Fuente de los paseos. Axonometría*. Lápiz sobre papel Basic. 50 x 35.
- (Img. 8.14). 2002 04 01. *Plaza fuente*. Lápiz s/papel gris. 21 x 15.
- (Img. 8.15). 2002 04 01. *Glorieta 1. Plaza para la fuente*. Lápiz s/papel gris. 21 x 15.
- (Img. 8.16). 2002 04 01. *Glorieta 2. Plaza para la fuente. Boceto 3*. Lápiz s/papel gris. 21 x 15.
- (Img. 8.17 e Img. 9.1 de detalle). 2002 04. *Espacio disponible en el parque "P-3"*. Fotocopia del plano oficial retocada con corrector y rotulador. 21 x 15.
- (Img. 8.18). 2002 04. *Glorieta 3, boceto. Primera ubicación de la glorieta en el espacio disponible del parque*. Rotuladores s/fotocopia del plano oficial a escala. 21 x 14.
- (Img. 8. 19). 2002 04. *Glorieta 4*. Rotuladores s/fotocopia del plano oficial a escala. 21 x 14,5.
- (Img. 8. 20). 2002 04. *Glorieta 5*. Rotuladores s/fotocopia del plano oficial del proyecto P3.
- (Img. 8. 21). 2002 04. *Glorieta 6. Estudio de la glorieta encajada en el plano oficial del parque*. Lápiz s/fotocopia del plano. DIN A-3.
- (Img. 8. 22). 2002 04. *Glorietas 7 y 8. Estudio comparativo de las dos primeras ubicaciones de la glorieta*. Lápiz s/fotocopia del plano original. 14,5 x 21 (x2).
- (Img. 8.23, y 8.24). 2002 04. *Glorietas 9 y 10. Dibujos de 2 variaciones de la segunda opción*.
- (Img. 8.25). 2002 04 23. *Estudio de la plataforma: preinstalación de luz y fontanería*. Lápiz s/papel de folio. 21 x 29,5.
- (Img. 8. 26). 2002 04. *Glorieta 11. Plazuela con cuatro rampas y cuatro pilas*. Lápices de colores s/papel. 21 x 29,55.
- (Img. 8.27 a 8.28 con 3 detalles). 2002 04. *Glorieta 12, con pilas arriñonadas*. Croquis a escala situando la glorieta sobre la plaza circular, con esquema de fontanería de tres líneas de agua. Lápices s/papel milimetrado. DIN A-3.
- (Img. 8.29 a 8.30). 2002 04. *Glorieta 13: proceso, forma y estructura*. Varios croquis. Lápices s/papel milimetrado. DIN A-3.
- (Img. 8.31). 2002 04. *Glorieta 14, boceto*. Lápiz s/ papel gris. 21 x 15.
- (Img. 8.32 a 8.46 y detalle 8.0). 2002 04. *Glorieta 15. Croquis a escala de glorieta con pérgola, jardineras y estanques*. Técnica mixta s/papel milimetrado. DIN-A3.
- (Img. 8.33). 2002 04. *Bancos dovélicos de jardín*. Lápiz s/papel gris. 21 x 15.
- (Img. 8.34). 2002 04. *Modelos de dovelas huecas*. Lápiz s/papel gris. 21 x 15.



- (Img. 8.35). 2002 04. *Ingenio para fabricar dovelas*. Lápiz s/papel gris. 21 x 15.
- (Img. 8.36). 2002 04. *Glorieta 16. Plaza para la fuente. Boceto 4*. Lápiz s/papel gris. 21 x 15.
- (Img. 8.37). 2002 04 23. *Glorieta 17 elíptica por el método del jardinero*. Lápiz s/papel gris. 21 x 15.
- (Img. 8.38). 2002 04. *Glorieta 18, óvalos por puntos*. Lápiz s/papel gris. 21 x 15.
- (Img. 8.39). 2002 04. *Glorieta 19, óvalos por puntos 2*. Lápiz s/papel gris. 21 x 15.
- (Img. 8.40). 2002 04. *Estudio de rampa para plataforma cuadrada*. Lápiz s/papel cuadriculado. 15 x 21,5.
- (Img. 8.41). 2002 04. *Croquis del enlosado de la plataforma*. Lápiz s/papel cuadriculado. 30 x 21,5.
- (Img. 8.42). 2002 04. *Glorieta 20. Posición de las tomas de agua fuera de la plataforma*. Fotocopia del plano oficial retocada a lápiz. 21 x 15.
- (Img. 8.43). 2002 04. *Estudio de tres rotondas*. Lápiz s/papel de seda. 30 x 20.
- (Img 9.2). 2002 05. *Glorieta de los Paseos, pavimento, plataforma y escaleras*. E= 1:20. Tinta s/papel vegetal superpuesto a un papel milimetrado previamente dibujado a lápiz. DIN A-3.
- (Img 9.3 a 9.4). 2002 05. *Glorieta de los Paseos, camino oval y accesos*. Escala=1:25. Incluye el circuito de fontanería. Tinta s/papel vegetal s/papel milimetrado, DIN A-3.
- (Img 9.5, 9.6 y 9.7). 2002 05 01. *Glorieta de los Paseos, óvalo y zonas colindantes con plantas*. E=2'7:500. Lápicos de colores sobre fotocopia del plano oficial. 41 x 30.
- (Img 9.8). 2002 04. *Estudio posición bronce sobre peana*. Lápiz s/papel gris. 21 x 15
- (Img 9.9). 2002 05. *Retosques previos a la fundición*. Manuscrito a lápiz s/papel gris. 21 x 15.
- (Img 9.10). 2002 05. *Peana 13 de Fuente de los Paseos, versión casi definitiva*. Lápiz negro y blanco s/papel gris. 21 x 15.
- (Img 9.11). 2002 06. *Peana 14, para Fuente de los Paseos*. Lápiz s/ papel gris. 21 x 15.
- (Img 9.12). 2002 06. *Peana 15. Estudio armónico a escala con variaciones*. Lápiz s/papel Basic. 50 x 35.
- (Img 9.13 a 9.14). 2002 07. *Peana 16 para Fuente de los Paseos, bronce y peana en planta, alzado y perfil*. E= 1:5. Tinta s/papel vegetal. 50 x 70.
- (Img 9.15). 2002 07. *Peana 16. Fuente de los Paseos. Axonometría del aspecto externo de bronce y peana*. E= 1:5. Lápiz s/papel Basic. 50 x 70.
- (Img 9.16). 2002 07. *Peana 17. Fuente de los Paseos. Axonometría de los sillares principales y su interior*. E= 1:5. Tinta negra s/papel translucido. 50 x 70.
- (Img 9.17). 2002 12. *Nuevo castillete con reloj solar y doble muro*. Lápiz y tizas s/cartón. 27,5 x 22.
- (Img. 10.1). 2003 06. *Estudio para embellecedor de grifo-pedal, para realizar en metal*. Lápiz y tinta s/papel gris 21 x 15.
- (Img. 10.2). 2003 06. *Estudio para embellecedor de grifo-pedal, para realizar en metal*. Lápiz y tinta s/papel gris recortado en forma ovalada 15 x 11,5.
- (Img. 10.3). *Cartel y tríptico para exposición con el rótulo: "La Cámara Del Tiempo, Historia De Una Fuente, junio de 2003, sala El Pósito, Santa Fe" sobreimpreso sobre el dibujo de la imagen 7.19*.
- (Img. 10.4). 2003 05. *Despiece de la Fuente de los Paseos*. Aguafuerte. 10 x 14,5.
- (Img. 10.5). 2003 05. *Glorieta de los Paseos*. Aguafuerte. 25 x 10.
- (Img. 10.6-1). 2003. *Cinco bóvedas y un personaje leyendo*. Aguafuerte. 14,5 x 10,5.
- (Img. 10.7-2). 2003. *Arco con columna blanda*. Aguafuerte 14,5 x 10,5.
- (Img. 10.8-3). 2003. *Fragmento de Fuente de los paseos*. Aguafuerte. 14,5 x 10,5.
- (Img. 10.9-4). 2003. *Boceto de fuente I*. Aguafuerte. 14,5 x 10,5.
- (Img. 10.10-5). 2003. *Boceto de fuente II*. Aguafuerte. 14,5 x 10,5.
- (Img. 10.11-6). 2003. *Boceto de fuente III*. Aguafuerte. 14,5 x 10,5.
- (Img. 10.12-7). 2003. *Boceto de fuente IV*. Aguafuerte. 14,5 x 10,5.
- (Img. 10.13-8). 2003. *Boceto de fuente VI*. Aguafuerte. 14,5 x 10,5.
- (Img. 10.14-9). 2003. *Boceto de fuente V*. Aguafuerte. 14,5 x 10,5.

#### **MAQUETAS DE CARTÓN, ALAMBRE, CORCHO, ETC.**

- (Img. 1.45 a 1.46). 1998 10 08. *Maqueta de toldo para Plaza Ochavada*: varios puntos de vista. Caña, cuerda y papel. 70 x 70 x 15 aprox.
- (Img.1.47 a 1.48) 1998 10 09 a 1998 10 10. *Estudio para Cámara del Tiempo, maqueta 1*. Varias vistas del proceso: desarrollo en cartulina, fotocopia retocada, cortada, plegada, pegada y con teselas cerámicas adheridas. 25 x 25 x 14, aprox.
- (Img.1. 49).1998. *Estudio para Cámara del Tiempo, maqueta 2 en proceso*. Cartón ondulado.
- (Img.1. 50 a 1.51). 1998. *Estudio para Cámara del Tiempo, maquetas 2 + 3 unidas para dar sensación de reflejo*, y su efecto sobre hierba. Cartón ondulado reforzado con alambre en 2007 07. 16 x 16 x 41, aprox.
- (Img.1.523 a 1.53). 1998. *Maqueta 4*: en construcción, pintada y retocada en 2007 07. Cartón ondulado. 28 x 20 x 15, aprox.
- (Img. 1.54 a 1.55). *Maqueta 5*: en proceso, retocada en 2007 07 y vista desde varios ángulos. Cartón prensado gris, lápiz, acrílico, cuerda, espejo y personajes. 37 x 20 x 14 aprox.
- (Img. 9.0, 9.18 y de 9.19 a 9.20). 2002. *Maqueta de la Glorieta de los Paseos*. Cartón, corcho, contrachapado, arena, acrílico, etc.

## OBRAS DE TERRACOTA.

- **Cámara del Tiempo.** Gres chamotado, arcilla natural, engobes y vidrio reciclado. Pieza central, 50 x 40 x 30; con piezas perimetrales 74 x 64 x 30. Aparece en las siguientes imágenes: (Img. 2.51 a 2.52) 1999 02, inicio escultura principal, estados 1 a 7; (Img.3.1 a 3.2) 1999 07, pieza central y piezas perimetrales, segunda parte del proceso; (Img.6.1 a 6.106) 1999 09, acabado, engobado, cocción, pruebas de agua y algunos fotogramas de los videos de animación que se reseñan en estas páginas.

- **El Castillete.** Arcilla natural. 20 x 20 x 8. (Img. 5.20 a 5.21).1999 07. Vistas desde distintos ángulos.

## OTRAS PIEZAS CERÁMICAS, MUESTRARIOS, MOLDES, EXPERIENCIAS CON MATERIALES, CONSTRUCCIONES EFÍMERAS, ETC.

- (Img.4. 18.).1999 05. *Cono de pizarra con dibujo como fondo.*

- (Img.4. 19).1999 05. *Hogar de pizarra con dibujo de fondo.*

- (Img.4. 20).1999 05. *Construcción de pizarra con forma de volcán en miniatura.*

- (Img.4.21).1999 (06). *Arcilla de cantera en bruto.*

- (Img.4.22).1999 (06.) *Experiencias con arcilla craquelada en una lata.*

- (Img.4.23). *El craquelado tomado de la naturaleza vuelve a ella, piezas satélites de la escultura principal* (foto de 2000 05). Detalle: diferentes texturas con arcilla craquelada y vidrio reciclado.

- (Img. 5.1).1999 (07). *Arquitectura-mostrario de elementos de terracota y molde de escayola*, plano general.

- (Img. 5.22).1999 (06). *Molde 1, circular, para dovelas de arcilla para pruebas de cocción.*

- (Img. 5.23 y 2 detalles). *Primer dovelario: primera generación de dovelas de terracota.*

- (Img. 5.24).1999 (06). *Muestras de arcilla de cantera cocidas y muestras de vidrio reciclado.*

- (Img. 5.25). 1999 (06). *Arquitectura modular con muestras de arcilla en forma de dovelas de 1ª y 2ª generación, y vidrio reciclado a contraluz.*

- (Img. 5.26).1999 06. *Muestra de vidrio reciclado tricolor a contraluz-1.*

- (Img. 5.27).1999 (06). *Arquitectura muestrario compuesta de dovelas y vidrio reciclado.* Tras el corte, el vidrio se presenta mate y resquebrajado.

- (Img. 5.28).1999 (06). *Molde 2 para dovelas de arcilla, para pruebas de cocción.*

- (Img. 5.29).1999 (06). *Molde 3, en cuña, para dovelas de arcilla, para pruebas de cocción.*

- (Img. 5.30).1999 06. *Construcción dovélica y muestrario.* Pueden verse dovelas de 1ª y 2ª generación y vidrio reciclado verde.

- (Img. 5.31).1999 (06). *Arquitectura modular con muestras-dovelas de arcilla y vidrio reciclado.*

- (Img. 5.32).1999 06. *Distintos modelos y acabados de dovelas-1.*

- (Img. 5.33). 1999 (06). *Distintos modelos y acabados de dovelas-2.*

- (Img. 5.34).1999 (06). *Combinación de dovelas peculiares-1.*

- (Img. 5.35).1999 (06) *Combinación de dovelas peculiares-2.*

- (Img. 5.36).1999 07. *Construcción dovélica efímera 2, primer plano picado.*

- (Img. 5.37).1999 (06). *Dovelas de 3ª generación, de radio pequeño, en proceso de realización.*

- (Img. 5.38).1999 07. *Dovelas de 3ª generación, de radio grande, antes de cocerse.*

- (Img. 5.39). 1999 07. *Arquitectura muestrario compuesta por dovelas sin cocer, cocidas y un ladrillo de fábrica.*

- (Img. 5.40).1999 07. *Arquitectura-mostrario compuesta por diferentes modelos de dovelas.*

- (Img. 5.41).1999 07. *Construcción dovélica efímera, primer plano.*

- (Img. 5.42).1999 07. *Construcción dovélica efímera, primer plano frontal.*

- (Img. 5.43).1999 07. *Construcción dovélica efímera, plano medio picado.*

- (Img.6.11).2000 06. *Poste luminoso con efecto de la luz artificial a través de vidrio reciclado marrón e incoloro.*

- (Img.6.12).2000 06. *Poste luminoso. Cilindro cerámico con fondo de vidrio reciclado verde, efecto de luz artificial a través del vidrio.*

- (Img.6.13).2000 06. *Poste luminoso. Cilindro cerámico con fondo de vidrio reciclado tricolor, efecto de la luz artificial a través del vidrio.*

- (Img.6.14).2000 06. *Poste luminoso. Cilindro cerámico con fondo de vidrio reciclado tricolor, montado sobre tubo de PVC.*

## FOTOGRAMAS DE VIDEOS DE ANIMACIÓN EN TIME-LAPSE

- (Img.6.15). *Fotograma del video de animación realizado antes del desalojo de la nave en 2000-05.*

- (Img.6.16). 2000 05. *Detalle de rótulo para título realizado con módulos cerámicos sobre el suelo.*

- (Img.6.17).2000 05. Tres fotogramas de la cabecera de presentación del video titulado "La Cámara del Tiempo y el Jardín Romántico".

- (Img.6.18). 2000 06. Veinticuatro fotogramas del video de animación titulado "La Cámara del tiempo y el Jardín Romántico" realizado en el exterior de la nave.

- (Img.6.19). 2000 06. Veintiún fotogramas del segundo video de animación titulado "Construcción dovélica efímera", realizado en el interior de la nave, antes del desalojo de la misma.

## OBRAS DE BRONCE, HIERRO, PIEDRA O MADERA

- **Módulo 1 de la Cámara del Tiempo.** Bronce. 25 x 40 x 30. Aparece en: (Img.6. 20) 2000 07, en proceso: terracota y copia de cera de fundición en el curso de la Fundación Eduardo Capa con la Universidad de Alicante; (Img. 7.38 a 7.39) 2000 07, ya fundido: varias vistas.
- **El Castillete.** Bronce. 20 x 20 x 8. Aparece en: (Img. 7.40 y de 7.41 a 7.42.) 2000 07, varias vistas en base pétreo maciza; (Img. 10.15) 2000 07, sobre la peana hueca con depósito de agua que se hizo para la exposición "Historia de una fuente" realizada en la sala "El Pósito" de Santa Fe.
- **Trampantarco.** Bronce. 41 x 16,5 x 7, incluida la peana. (Img. 7.43) 2000 07, vista frontal.
- **Fuente de los Paseos.** Bronce y piedra. (Img.10.28, 10.39 y 10.40 entre otras) varias vistas tras ser instalada la escultura en el parque.
- **Tripticómuro.** 2001 (04) Madera reutilizada, ensamblada y policromada. 60 x 35 x 12. (Img.7.44 y 7.45) anverso y reverso.
- **Plancheoducto.** 2001 (04). Madera reutilizada, de tabla de planchar, policromada. 120 x 13 x 2. Anverso solar y reverso columnar. (Img.7.46 y 7. 47.).
- **Torreferropetra.** 2001. 07. Mármol e hierro grabado con ácido. 15 x 15 x 26. Varias vistas desde distintos ángulos y distancias. (Img. 7.58 a 7.69).
- **Plantapétrea.** 2001 (06) o (07). Losa de mármol blanco grabada al ácido. 58 x 43 x 1'5. (Img. 7.70).

## PARQUE CIUDAD DE BRIVIESCA

- (Img.10.16 a 10.17 y de 10.18 a 10.30). 2003 04. *Actuaciones en el Parque Ciudad de Briviesca: movimiento de tierras, pavimento de caminos, instalación de bloques principales, etc.* 2003 07, *acto de inauguración.*
- (Img. 10.19). *Placa de créditos a la entrada del parque.* Transcripción: "Diseño: D. José Manuel Tapia. Diseño fuente: D. Armando Salas. Construye: Carlovi-Egmasa. Alcalde: D. José Rodríguez Tabasco. Santa Fe 12 de junio de 2003.
- (Img. 10.20). *8 fotos realizadas desde casas cercanas al Parque Ciudad de Briviesca de Santa Fe, unos meses después de la inauguración.*
- (Img. 10.21). *Parque Ciudad de Briviesca de Santa Fe. 12 fotos de la glorieta realizadas en dos fechas distintas: a los dos años y a los diez, tras la inauguración del parque.*

## EXPOSICIÓN MONOGRÁFICA

- (Img. 10.22). Rótulo sobre la puerta de la sala "El Pósito" con la siguiente leyenda: "La Cámara del Tiempo, historia de una fuente. Armando Salas Cánovas. Del 7 al 22 de junio de 2003"
- (Img. 10.23). 2003 06. *6 fotos de la exposición tomadas desde distintos ángulos.*

## OTRAS OBRAS DEL AUTOR ANTERIORES A LA TESIS

- (Img. 11.1). 1997. *Arcos en Siena.* Tempera. 12 x 9.
- (Img. 11.2). 1988. *Paisaje Mediterráneo, mapa-triptico.* Oleo s/tablex. 116 x 270.
- (Img. 12.1). 1986. *Tríptico de Meteora.* Temple al oleo s/tela. 270 x 130.
- (Img. 12.2). 1986. *Montaña con cueva en Meteora.* Oleo s/cartón. 81x100.
- (Img. 12.3). 1986. *Cueva de anacoreta en Meteora.* Oleo s/cartón. 81x100.
- (Img.12.4). Sevilla 1992. *Periplo del barro.* Plato-cuenca cerámico dibujado con engobe esgrafiado. Diámetro: 20.
- (Img.12.5). Sevilla 1992. *Ocarina Sudamérica.* Terracota cubierta con engobe esgrafiado. Anverso y reverso. 8 x 8 x 12 aprox.
- (Img. 13.1). 1992 07. *Chateau de Chinón.* Fotomontaje retocado con acrílico.
- (Img.13.2).1993 07. *Torres Gemelas de Nueva York.* Fotomontaje retocado con acrílico. 70 x 100.
- (Img.15.1).1993. *Jardín Japonés de Montreal.* Fotomontaje retocado con acrílico. 70 x 60.
- (Img.15.2).1992. *Panorámica de 360° desde la Pagoda de Chantelup.* Fotomontaje retocado con acrílico. 70 x 60.
- (Img.15.3).1993 07. *Isla de Vancouver, Buchard Garden.* Fotomontaje retocado con acrílico.70 x 60.

## OTRAS FOTOGRAFÍAS REALIZADAS POR EL AUTOR <sup>1</sup>

- (Img. 1.12). 1998 07. *Arcos de la terraza 1.*
- (Img. 1.13).1998 07. *Arcos de la terraza 2.*
- (Img. 1.56). 1998 07. *Arcos de la terraza 4.*
- (Img. 1.57). 1998 07. *Arcos de la terraza 7.*

<sup>1</sup> Las fotos de los epígrafes anteriores han sido realizadas también por el autor.

- (img. 1.58). 1998 07. *Arcos de la terraza 9*.
- (Img. 1.59). 1998 07. *Arcos de la terraza 10*.
- (Img. 2.53). 1998 12. Foto de la *Peña de los Enamorados desde la terraza de mi casa*.
- (Img.4.24). 1999 05. *Pablo Salas en un castillo de piedra hecho en la playa*.
- (Img.4.25). 1999 05. *Pablo en un castillo de piedra en la playa*.
- (Img.4.26). 1999 05. *Pablo en un castillo de piedra en la playa (2). Detalle de falso arco*.
- (Img.4.27). 1999 (06) *Paisaje con cantera junto a la variante visto desde el estudio*, de la Urbanización La Purísima, Archidona.
- (Img.4. 28). 1999 (primavera). *Cueva por debajo de la Era Hueca en el Cerro de las Lagunillas*, Archidona.
- (Img.4.29). 1999 (primavera). *Ruinas anexas a la Era Hueca, detalle de muro con agujero a contraluz*. Cerro de las Lagunillas, Archidona.
- (Img.4.30). 1999 (primavera). *Ruinas anexas a la Hera hueca, ojo en un muro*. Cerro de las Lagunillas, Archidona.
- (Img.4.31). 1999 (primavera). *Ruinas anexas a la Hera Hueca, detalle de un pilar*. Cerro de las Lagunillas, Archidona.
- (Img.4.32). 1999 (primavera) *Tejar de Toribica. Vista de las dos supuestas puertas para cargar las piezas a cocer, zona de carga*.
- (Img.4.33). 1999 (primavera). *Horno principal del Tejar de Toribica. Puerta para carga de leña*. Carretera de Salinas, Archidona.
- (Img.4.34). 1999 (primavera). *Horno principal del Tejar de Toribica. Detalle de la puerta para carga de leña*. Arriba zona de carga de tejas y abajo zona para leña.
- (Img.4.35). *Tejar de Toribica. Vista de la parte interior de carga*. Bajo este piso horadado, estaría la zona de fuego.
- (Img.4.36). 1999 (primavera). *Tejar de Toribica. Detalle del interior del horno principal tomado desde dentro de la zona para leña*.
- (Img.4.37). 1999 (primavera). *Tejar de Toribica, interior del horno. Detalle del óculo cenital y puerta de carga de materiales a cocer*.
- (Img.4.38). 1999 (primavera). *Entorno del Tejar de Toribica, casas anexas, segundo horno*.
- (Img.4.39). 1999 (primavera). *Complejo Peña de los Enamorados, boca de horno 1*.
- (Img.4.40). 1999 (primavera). *Complejo de la Peña de los Enamorados, boca de horno 3*.
- (Img.4.41). 1999, primavera. *Complejo de la Peña de los Enamorados, Chimenea tras la ventana*,
- (Img.4.42). 1999 (06). *Cantera con piedras y sedimentos que se prestan a una interpretación dimensional ambigua*.
- (Img.4.43). 1999 (06). *Cantera con sedimentos arcillosos craquelados, vista general y detalle ampliado*.
- (Img.6.21). 1999 07. *Vista general de la nave municipal*. Polígono industrial Los Llanos, Archidona.
- (Img.6.22). 2000 07. *Curso de fundición: Eduardo Capa (hijo) supervisando el horno de mufla*.
- (Img.6.23). 2000 07. *Curso de fundición, vertido del metal*.
- (Img.6.24). 2000 07. *Curso de fundición, bronce recién vertido*.
- (Img. 7.48). 2001. *Restos arqueológicos situados en el Campo de Prácticas*, Carretera de la Estación Archidona.
- (Img. 11.3). *Pileta en el Paseo de los Basílios*, Granada.
- (Img. 11.4). *Detalle de un desagüe construido con una pieza de piedra tallada con forma de U*. Alhambra, Granada.
- (Img. 11.5). *Canalillo desaguando en un estanque*, Jardines del Partal. Alhambra, Granada.
- (Img. 11.6). *Bañuelo*. Antiguos baños árabes. Granada.
- (Img. 11.7). *Puerta del Vino*, Alhambra, Granada.
- (Img. 11.8). *Alumnos del autor en clase trabajando sobre cuerpos geométricos*, de cartón ondulado, ensamblados y pintados.
- (Img. 11.9). *Alumna del autor mostrando un trabajo de cerámica recién pintado con engobes*. El diseño está basado en el estudio de redes poliédricas.
- (Img. 11.10). 2007 08. *Aviñón, detalle de contrafuerte*.
- (Img. 11.11). 2007 08. *Aviñón. Mis hijos en un arco ojival*.
- (Img. 11.12). 2007 08. *Iglesia de San Germain*. Paris.
- (Img. 11.13). 1998. *Templo en Bangkok*.
- (Img. 11.14). 1998. *Templo en Bangkok*.
- (Img. 11.15). 1998. *Templos en Bali*.
- (Img. 11.16). 1998. *Templo sobre un islote en Bali*.
- (Img. 11.17). 1998. *Estanques de un Templo en Bali*.
- (Img. 11.18). 1998. *Pintura de techo en Bali*.
- (Img. 11.19). 1998. *Escultores trabajando en Bali*.
- (Img. 11.20). 1998. *Templo budista con cúpula campaniforme*. Bangkok.
- (Img. 12.6). *Cumbre del Trevenque*, Sierra Nevada,
- (Img. 12.7). *Granada rodeada de montes y colinas*.
- (Img. 12.8). *Peña de los Enamorados desde el estudio*, del autor, en Archidona.
- (Img. 12.9). *Cueva de las Grajas en la Sierra de Archidona*.
- (Img. 12.10). *Algunas de las muchas casas modernistas que se conservan en la ciudad de Melilla*, probablemente de Enrique Nieto.



- (Img. 12.11). 1993. *Two Large Forms* de Henry Moore y en el centro mi mujer. *Centro de Escultura Henry Moore*, Toronto.
- (Img. 12.12. ). *Vertebrae*, de Henry Moore. Bronce, *Centro de Escultura Henry Moore*, Toronto.
- (Img. 12.13). 1999. *Agujeros triangulares en un muro*. Archidona.
- (Img. 12.14). *Boca de desagüe para aguas pluviales*. Melilla.
- (Img. 12.15). *Ventanucos y huellas de andamiajes en una torre de la Alhambra*. Granada.
- (Img. 12.16). *Pieza cerámica con forma de almena escalonada*. Alhambra.
- (Img. 12.17). *Decoración geométrica rematada con almenas escalonadas*. Alhambra.
- (Img. 12.18). *Mezquita Central de Melilla*. Edificio de Enrique Nieto, principios del s. XX.
- (Img. 12.19). *Antiguo Mercado Central de Melilla*, Edificio de Enrique Nieto, principios del s. XX.
- (Img. 12.20). *Plaza Ochavada de Archidona, detalles en esquinita y nacela típicos mudéjares*.
- (Img. 12.21). *IES Luis Barahona de Soto*. Edificio del s. XVIII. Archidona, Málaga.
- (Img. 12.22). 1997 08. *Hotel Chaluca, terraza*. Sahara, cerca de Merzouga, Marruecos.
- (Img. 12.23). 1997 08. *Hotel Chaluca, puerta auxiliar*. Sahara, cerca de Merzouga, Marruecos.
- (Img. 12.24). 1997 08. *Hotel Chaluca, puerta principal*. Sahara, cerca de Merzouga, Marruecos.
- (Img. 12.25). *Torre de la Koutubia de terracota*, procedente de Marruecos. Altura aprox. 35 cm.
- (Img. 12.26). 1992 *Ocarina polizoomorfa*, comprada en la *Expo-92* de Sevilla. Terracota. Vistas anterior y posterior-invertida.
- (Img. 13.3 ). *Ruinas romanas de Volúbilis*, Marruecos.
- (Img. 13.4). *Antigua industria azucarera en las afueras de Granada*.
- (Img. 15.4). Jardincillos de la Bomba y Salón. Granada. *Baranda sobre el Genil y bancos rodeando arboles*.
- (Img. 15.5). Jardincillos de la Bomba y Salón. Granada. *Banco redondo con jardinería central*.
- (Img. 15.6). Jardincillos de la Bomba y Salón. Granada. *Fuente de la Bomba*.
- (Img. 15.7). Jardincillos de la Bomba y Salón. Granada. *Fuente de la Ninfa*.
- (Img. 15.8). *Parque Hernandez de Melilla, detalle de un estanque con forma de doble semi-elipse*. Al fondo, una de las muchas casas de estilo modernista.
- (Img. 15.9). *Parque Hernandez, Melilla. Caminos laterales entre arboledas*.
- (Img. 15.10). Melilla. *Plaza de estilo Neo-modernista diseñada por el artista local Carlos Baeza*.
- (Img. 15.11). Parque Hernandez, Melilla. *Pequeño parque infantil, con torretas, puente, toboganes, etc.*
- (Img. 15. 12). Parque Hernandez, Melilla. *Parque infantil con torretas, puente, toboganes, etc.*
- (Img. 15. 13). *Parque infantil neumático, inflable y transportable*.
- (Pág. 570). *Mi mujer y mi sobrino junto a la Fuente de los Paseos*. Santa Fe.

#### **OBRAS DE COLEGAS Y COLABORADORES** (publicación autorizada por sus autores).

- (Img. 1.60).1998 05 00. *Dibujo de Jesús Martínez realizado durante una entrevista con el autor*. Lápiz. 40 x 29,5.
- (Img. 8.44.) 2002 03. *Dibujo de Jesús M. Labrador-1. Sección del pavimento y canalillos*. Lápiz s/ papel gris. 21 x 15.
- (Img. 8.45). 2002 03. *Dibujos a medias con Jesús M. Labrador, 3 y 4. Funcionamiento de las máquinas de marmolista*. Lápiz s/ papel gris. 21 x 15 (x2).
- (Img. 8.46). 2002 03. *Consejos de Jesús M. Labrador-2*. Lápiz sobre papel gris. 21 x 15.
- (Img. 8.47). 2002 03. *Consejos de Jesús M. Labrador-3, esquinas en chaflán*. Lápiz sobre papel gris. 21 x 15.
- (Img. 8.48). 2002 03. *Consejos de D. Jesús M. Labrador-4*. Lápiz sobre papel gris. 21 x 15
- (Img. 12.27). *Dibujo de línea de D. Carlos Villalobos*. Imagen cedida por el autor.
- (Img. 13.5). Luis Córdoba. *El Erecteion, Pórtico del Olivo*. Oleo s/tela. 80 x 60.
- (Img. 13.6). Luis Córdoba. *Templo de Atenea Niké, columna*. Oleo s/tela.
- (Img. 13. 7). 2012 12. *Don Jesús Martínez Labrador en su casa ante una de sus maquetas que imitan la piedra*. Archidona. Foto: A. Salas.

#### **FOTOS REALIZADAS POR COLABORADORES** (publicación autorizada por sus autores)

- (Img. 12. 28). 2000, primavera. *Armando en el patio de una mezquita de Estambul*. Foto: Ana Zapata.
- (Img. 12. 29). 1997 08. *Armando en la Kasbah Taourirt de Ouarzazate*, Marruecos. Foto: Soria.
- (Pág. 581). 2014. *Armando dentro de la Cupublioteca*, instalación realizada en el IES Los Neveros de Huetor Vega. Foto: María Barredo.
- (Pág. 581). 2014. *Armando junto a la Cupublioteca, con algunos alumnos participantes*. Cúpula de libros, efímera, instalada en el IES Los Neveros de Huetor Vega. Foto: María Barredo.

#### **OTRAS IMÁGENES DE DIVERSAS FUENTES** (sujetas a derechos de autor en caso de publicación).

- (Img.4.44).*Tirinto. Detalle del muro oeste de la acrópolis con un falso arco*. Fuente: Guía de los sitios arqueológicos de la Argólida. Ed. Clío, Atenas 1985.



- (Img.4.45). *Micenas. Interior del Tesoro de Atreo*. Donde puede verse la falsa bóveda. Fuente: Guía de los sitios arqueológicos de la Argólida. Opus cit.
- (Img.4.46). *Monumento a la Constitución de Arcadio Blasco*, Alicante. Foto: Google.
- (Img. 11.21). *Sala de Abencerrajes y Fuente de los Leones al fondo*. Alhambra. Granada. Foto: Google
- (Img. 11.22). *Fuente de Los Leones*, Alhambra. Granada. Foto: Ars Magna Ed. Planeta. Opus cit.
- (Img. 11.23). *Mirador de Lindaraja con pequeño surtidor*. Alhambra. Granada. Foto: Google.
- (Img. 11.24). *Patio de los Arrayanes, fachada norte*. Alhambra. Granada. Foto: Google.
- (Img. 11.25). *Patio de los Arrayanes, fachada sur*. Alhambra. Granada. Foto: Google.
- (Img. 11.26). *Patio de los Arrayanes de la Alhambra*. Granada. Foto: Google.
- (Img. 11.27). *Cuarto de Comares*, Alhambra. Granada. Foto: Google.
- (Img. 11.28). *Cúpula de la sala de los Abencerraje reflejada en la fuente*. (Img. 11.29. ) detalle. Alhambra. Granada. Foto: Google.
- (Img. 11.30 ). *Surtidores pequeños a ras de suelo*. Alhambra. Granada. Foto: Google.
- (Img. 11.31. ). *Surtidores pequeños a ras de suelo*. Alhambra. Granada. Foto: Google.
- (Img. 11.32). *Surtidor vertical sobre taza de piedra de una pieza*. Generalife. Granada. Foto: Google
- (Img. 11.33). *Fuente en la Alcazaba*. Alhambra. Granada. Foto: Google.
- (Img. 11.34). *Fuente del Avellano*. Cercanías de Granada. Foto: Google.
- (Img. 11.35). *Pilar del Toro*. Granada. Foto: Google.
- (Img. 11.36). *Formas geométricas derivadas del octógono estrellado*. Alhambra. Granada. Foto: Google.
- (Img. 11.37). *Formas geométricas derivadas del dodecágono estrellado*. Alhambra. Granada. Foto: Google.
- (Img. 11.38). *Formas geométricas derivadas del octógono y las subdivisiones de la circunferencia circunscrita al mismo en 16 partes*. Alhambra. Granada. Foto: Google.
- (Img. 11.39). *Puerta de Elvira*. Granada.
- (Img. 11.40). *Mirador en el Patio de la Acequia*. Generalife. Granada. Foto: Google.
- (Img. 11.41 ). *Granada. Capilla Real de la Catedral*. Foto: Google.
- (Img. 11.42 ). *Barcelona. Barrio gotico*. Foto: Google.
- (Img. 11.43). *Catedral de Barcelona, interior*. Foto: Google.
- (Img. 11.44). *Catedral de Barcelona, claustro, detalle de la fuente central*. Foto: Google.
- (Img. 11.45). *Catedral de Barcelona, claustro, vista del patio a través de arco ojival*. Foto: Google.
- (Img. 11.46. ). *Catedral de Sevilla, interior*. Foto: Google.
- (Img. 11.47). *La Sante Chapelle de Paris*. Foto: Video turístico del propio monumento.
- (Img. 11.48). *San Marcos de Venecia, exterior con reflejo en el suelo*. Foto: Google.
- (Img. 11.49). *San Marcos de Venecia, techumbre interior*. Foto: Google.
- (Img. 11.50). *Fiesta en casa de Leví de Paolo Caliari, El Veronés*. Museo de la Academia de Venecia. Foto: Google.
- (Img. 11.51). *La Anunciación de Leonardo da Vinci*. Galería de los Oficios, Florencia. 100 x 221. Foto: Google.
- (Img. 11.52). M. C. Escher. *Interior de ST. Peter*. 1935. Xilografía. Foto: mcescher.com
- (Img. 11.53). M. C. Escher. *Otro mundo*. 1947. Xilografía. Foto: mcescher.com
- (Img. 11.54). M. C. Escher. *Arriba y abajo*. 1947 Litografía. Foto: mcescher.com
- (Img. 11.55). R. Magritte. *La condición humana*. 1935, Ginebra. 100 x 81. Foto: Google.
- (Img. 11.56). *Mandala tibetano*. Foto: Google.
- (Img. 11.57). *Planta del Templo de Borubudur*. Imagen: Google.
- (Img. 11.58). *Terraza del Templo de Borubudur*. Foto: Google.
- (Img. 11.59). *Templos budistas en Birmania*. Foto: Google.
- (Img. 11.60). *Fractal. Conjunto del Maldenbrot*. Imagen: Google.
- (Img. 11.61). *Fractal. Tapiz o alfombra de Sierpinski*. Imagen: Google.
- (Img. 11.62). *Fractal. Esponja de Menger*. Imagen: Google.
- (Img. 11.63). *Fractal. Copo de nieve de Koch*. Imagen: Google.
- (Img. 11.64). *Cristales de nieve al microscopio*. Imagen: Google.
- (Img. 11.65 ). *Cinco interacciones de un fractal con estructura de árbol*. Imagen: Google.
- (Img. 11.66). *Fractales de papiroflexia*, que representan versiones del *Conjunto de Cantor*, el *Triángulo de Sierpinski* y una *escalera*. Fuente: blog de Alfred Barrera cuevas.
- (Img. 11.67). *Fractal generado por ordenador*. Fuente: fractalexperience.com
- (Img. 11.68). *Fractal con forma de pirámide escalonada, generado por ordenador*. Imagen: Google.
- (Img. 11.69). Takeshi Miyakawa. *Mueble cajonero Fractal 23*. Fuente: [architecturatakeaway.blogspot.com](http://architecturatakeaway.blogspot.com).
- (Img. 11.70 ). Takeshi Miyakawa. *Boceto para el mueble cajonero Fractal 23*, a partir de una serie de cortes en el cubo. Imagen: Google.
- (Img. 11.71). M. C. Escher. *Círculo límite III*, 1959. Xilografía en cinco colores, segundo estado. Foto: mcescher.com
- (Img. 12.30). *Montañas del desierto de Arizona*. Foto: Google.
- (Img. 12.31). *Montañas del desierto de Arizona*. Foto: Google.
- (Img. 12.32). *Montañas del desierto Arizona*. Foto: Google.
- (Img. 12.33). *Monasterio en el complejo de Meteora*. Foto: catálogo turístico de Meteora. Opus cit.
- (Img. 12.34). *Complejo de Meteora*. Sin reseña en la fuente. Imagen: catálogo turístico de Meteora. Opus cit.
- (Img. 12.35). *Meteora, dibujo de B. Barskij, 1745*. Fuente: catálogo turístico de Meteora. Opus cit.

- (Img. 12.36). *Meteora, Monasterio de todos los santos, dibujo de B. Barskij, 1745*. Fuente: Libro-catálogo turístico de Meteora. Opus cit.
- (Img. 12.37). *Parque Güell de Gaudí, arcos inclinados.* Barcelona. Foto: Google.
- (Img. 12.38). *Parque Güell de Gaudí, columnas de mampostería con cariatides*. Foto: Google.
- (Img. 12.39). *Parque Güell de Gaudí, cornisas organicistas*. Foto: Google.
- (Img. 12.40). Gaudí. *La Sagrada Familia*. Barcelona. Foto: Google.
- (Img. 12.41). Gaudí. *Casa Batlló, tejado*. Barcelona. Foto: Google.
- (Img. 12.42). Gaudí. *Casa Batlló, ventanales*. Barcelona. Foto: Google.
- (Img. 12.43). *Large Arch*, Henry Moore, en Huk Beach, península de Bygdøy, Oslo, Noruega. Foto de Brian Zinnel 2009. Fuente: Panoramio.com
- (Img. 12.44). *Frisos de Picasso en el Colegio de Arquitectos de Barcelona* grabados con arena por Carl Nesjar. Foto: Google.
- (Img. 12.45). Grabado de Pablo Picasso. Uno de los doce aguafuertes de la carpeta "*El entierro del Conde de Orgaz*", 1966-1967. Foto: web de la Fundación Picasso.
- (Img. 12.46). *Le Platane*, 1951. Tinta china s/papel. 150 x 150. Museo Matisse, Niza. Foto: Google
- (Img. 12.47). Dibujo realizado por Matisse de la Alhambra, llamado "*Vue de la fenêtre*" que recuerda el paso del pintor por Granada. Foto: Google.
- (Img. 12.48). Raoul Dufy. *Nice Casino*. Oleo s/tela. Foto: Google.
- (Img. 12.49). Fernand Leger. *Mujer con niño*. Foto: Google.
- (Img. 12.50). *Patio de los Naranjos*, anexo a la Catedral de Sevilla. Foto: Google
- (Img. 12.51). *Alcázares de Sevilla. Patio del Yeso*. Foto: Google.
- (Img. 12.52). *Orto y ocaso del sol*. Explica los puntos de orto (salida) y ocaso de sol en función de la declinación. Fuente: *Relojes de sol*. Opus cit. Pág.66.
- (Img. 12.53). *Movimiento diurno del sol visto por un espectador*. Fuente: *Relojes de sol*. Opus cit. Pág.69.
- (Img. 12.54). *Efectos locales de los movimientos anuales del sol*. Explica el recorrido del sol y la altura de este a lo largo del año. Fuente: *Relojes de sol*. Opus cit. Pág. 73.
- (Img. 12.55). *Efectos en los relojes solares de los movimientos anuales del sol*. El esquema de arriba se refiere a relojes horizontales y el de abajo a verticales. Fuente: *Relojes de sol*. Opus cit. Pág.73.
- (Img. 12.56). *Reloj de sol vertical*. Fuente: *Relojes de sol*. Opus cit. Pág.166.
- (Img. 12.57). *Reloj solar de tiempo medio de Europa Central que se haya en Bergamasco* (Alessandria). Fuente: *Relojes de sol*. Opus cit. Pág.94
- (Img. 12.58). *Reloj de sol realizado en Venecia en la pared exterior del arsenal*. Fuente: *Relojes de sol*. Opus cit. Pág. 94.
- (Img. 12.59). *Gigantesco cuadrante solar ecuatorial de cemento armado*, islas Canarias. Fuente: *Relojes de sol*. Opus cit. Pág. 96.
- (Img. 12.60). *Yantra Mandir*, templo de instrumentos más conocido como *Jantar Mandar*. Dehli. Foto: Carlton Browne. Fuente: viajeporindia.com
- (Img. 12.61). *Observatorio astronómico encargado en el siglo XVIII por el rajá Sawai Jai Singh II en Jaipur*, India. Foto: arquitecturamashistoria.blogspot.com.es
- (Img. 12.62). *Palacio de Carlos V*, recinto de la Alhambra, Granada. Foto: Google.
- (Img. 12.63). *Panteón de Agripa*, Roma. Foto: Google.
- (Img. 12.64). *Sevilla: Iglesia mudéjar*. Foto: Google.
- (Img. 12.65). *Pabellón de Colombia de la Exposición Ibero-Americana de Sevilla* (1928). Detalle de libélula, óculo y arcos sobre columnas toscanas. Foto: Google.
- (Img. 12.66). *Muralla de la ciudad marroquí de Eshaouira*. Foto: Google.
- (Img.12.67). *Akhenatón, Nefertiti y sus hijas recibiendo las bendiciones de Atón*. Foto: Google.
- (Img. 12.68). *Mezquita de Córdoba. Puerta de San Ildefonso del s. X*. Foto: artecordoba.com
- (Img. 12.69). *Puerta de Ishtar* (575 a.C.) de la ciudad de Babilonia, restaurada y reconstruida en el Museo Pergamo de Berlín. Foto: Google.
- (Img. 12.70). Arcadio Blasco. *Fotograma de: Cerámica mediterránea*. DVD rodado en 16 mm. Javier Diez 1997. Fuente: www.manises.com/diez.
- (Img. 12.71). Arcadio Blasco. *Fotograma capturado de: Cerámica mediterránea*. Opus cit.
- (Img. 12.72). Arcadio Blasco. *El monumento al pescador de El Campello*. Alicante. Foto: Google.
- (Img. 12.73). Arcadio Blasco. *Font de la Torre Vigia*, Mutxamel. Fotograma capturado de: Cerámica mediterránea. Opus cit.
- (Img. 12.74). Arcadio Blasco. *Diálogos*, Universidad de Alicante. Foto: Google.
- (Img. 12.75). Arcadio Blasco. *Fotograma capturado de: Cerámica mediterránea*. Opus cit.
- (Img. 12.76). *Hogar de la edad de piedra*. Fuente: Porthon, H. Opus cit. Pág. 9.
- (Img. 12.77). *Cúpula escalonada, esquema*. Fuente: Porthon, H. Opus cit. Pág. 16.
- (Img. 12.78). *Casillas de pico de La Ciesma*, Grisel, Aragón. Casilla nº 24. Fuente: pedraensec.uji.es - (Img. 12.79). *Bombos castellanos de varios tipos: simple, doble y triple*. Técnica constructiva de la "*piedra seca*". Fuente: Google.
- (Img. 12.80). *Bombo castellano*. Fuente: foroscastilla.org
- (Img. 12.81). *Chozo cacereño*. Foto: Carlos Izquierdo. Fuente: Google.
- (Img. 12.825). *Chozo en Ventas de Alcolea*, Villarobledo. Fuente: Wikimedia. org.
- (Img. 12.836). *Dolmen de El Romeral, con falsa bóveda*. 1800 a.C. Antequera. Foto: Google
- (Img. 12.847). *Micenas: falso arco en la Puerta de los Leones*. Foto: Google.

- (Img. 12.85). Micenas. *Entrada del Tesoro de Atreo con falso arco*. Fuente: *Guía de los sitios arqueológicos de la Argólida*. Opus cit. Pág.75.
- (Img. 12.86). Micenas. *Acceso al pozo de la ciudadela*. Fuente: *Guía de los sitios arqueológicos de la Argólida*. Opus cit. Pág.76.
- (Img. 12.87). *Tirinto. Detalle del interior de la muralla con una bóveda ojival*. Fuente: *Guía de los sitios arqueológicos de la Argólida*. Opus cit. Pág.123.
- (Img. 12.88). *Giralda, Sevilla. Alminar de la antigua mezquita*. Foto: Google.
- Img. 12.89). *Plaza de España de Sevilla*. Principios del s. XX. Foto: Google
- (Img. 12.90). *Kasbash de Tamir, con decoración bereber*. Marruecos. Foto: Google.
- (Img. 12.91). *Ksar de Mhamid*. Marruecos. Foto: Google.
- (Img. 12.92). *Ciudad precolombina de Chachán*. Detalle de *La ciudadela Tschudi* con una escultura de piedra junto a una entrada y relieves sobre los muros de adobe. Foto: Google.
- (Img. 12.93). *Chachán. La ciudadela Tschudi*. Detalles de peces en relieve sobre la superficie de adobe. Foto: H. Stierlin. *El Cuarto Continente*. Opus cit. Pág. 165.
- (Img. 12.94). Chachán. *Centro ceremonial Huaca del Dragón*. Foto: H. Stierlin. *El Cuarto Continente*. Opus cit. Pág. 165.
- (Img. 12.95). *Cerro Sechín*, mediados del primer milenio a.C. Fuente: *El Cuarto Continente*. Opus cit. Pág.149.
- (Img. 12.96). *Brasil. Isla de Marajó*. 400-1350 d.C. Terracota. *Recipiente con finas incisiones de motivos geométricos, recubierto de engobe Figuras antropo-zoomorfas emparejadas, uso ceremonial*. Fuente: *El Cuarto Continente*. Opus cit. (fig. 135, p.333 y 366)
- (Img. 12.97). *Brasil. Isla de Marajó*. 400-1350 d.C. Terracota. *Recipiente cubierto de engobe con dos volutas en espiral, flanqueadas por meandros y cruces. Estilo Araní rojo con incisiones*. Fuente: *El Cuarto Continente*. Opus cit. (fig.140, p.338 y 366).
- (Img. 12.98).*Recipiente de la Isla de Marajó*. 400-1350 d.C. *Altura 14,3 cm. Terracota. Recipiente con engobe marrón-rojo. Cuerpo globular adornado con cuatro espirales que se alternan con reptiles estilizados. Estilo Araní rojo con incisiones*. Fuente: *El Cuarto Continente*. Opus cit. (fig. 144, p.342 y 367).
- (Img. 12.99). *Brasil. Escudilla de la Isla de Marajó*. 400-1350 d.C. *Terracota. Alt. 23.3 cm. Recipiente cubierto con engobe marrón-rojo. Aparecen incisas dos volutas en espiral, flanqueadas por meandros y cruces. Estilo Araní rojo con incisiones*. Fuente: *El Cuarto Continente*. Opus cit. (fig. 140, p.339 y 367).
- (Img. 12.100). *Brasil. Isla de Marajó*. 400-1350 d.C. Terracota. (Alt. 11.5 cm.) *Recipiente bilobulado de fondo plano completamente recubierto de engobe color crema y finalmente grabado con motivos geométricos concéntricos. Estilo Araní rojo con incisiones y doble barnizado*. Fuente: *El Cuarto Continente*. Opus cit. (fig. 137, p. 335 y 366).
- (Img. 12.101). *Ceramista actual recrea técnicas de Marajó de hace más de 1000 años*. Fuente: Google.
- (Img. 12.102). *México, Olmeca, 1150-550 a.C. Terracota* Fuente: *El Cuarto Continente*. Opus cit. (p.205).
- (Img. 12.103). *Guatemala. Maya, 550-950 d.C. Terracota*. Fuente: *El Cuarto Continente*. Opus cit. (p. 249)
- (Img. 12.104. ). *Perú. Cupisnique. 800-400 a.C. Terracota*. Fuente: *El Cuarto Continente*. Opus cit.
- (Img. 12.105). Agustín Ruiz de Almodóvar. *Muro, 2006; Muro celosía, 1990, modular en cerámica; Puerta 3, 2005; Muro, 2002, modular en cerámica*. - (Img. 12.106). Benjamín Menéndez. *El vientre de la vida*. 2003. Técnica mixta.
- (Img. 12.107). Sergio Vicente. *Sin título*. 2002-2006. Gres.
- (Img. 12.108). Eric Mestre. *Seis piezas sin título* realizadas entre 1992 y 1995. Gres.
- (Img. 12. 109). María Bofill. *Cuatro piezas sin título*. 2003. Porcelana.
- (Img. 13.8). Piranesi. *Plano del monte Capitolino. Colección de Antigüedades Romanas, 35 x 25*. Fuente: *Piranesi*. Opus cit.
- (Img. 13.9). Rene. Magritte. *Le Chateau des Pyrenees*. Foto: Google.
- (Img. 13.10). Escher. *Castle in the Air. 1928*, xilografía. Foto: Google.
- ( Img. 13.11). M. C. Escher. *Columnas Dóricas*. 1945. Grabado en madera a tres tintas: negra, marrón y azul verdoso. Impreso con tres planchas. Foto: Google.
- (Img. 13.12). Piranesi. *Escaleras*, de la colección: *Primera parte de la arquitectura y las perspectivas* Aguafuerte, 25 x 37 (detalle). Fuente: *Piranesi*. Opus Cit. Pág. 49.
- (Img. 13.13). Piranesi. *Cárcel VII: Capricho con escalera y puente levadizo*, de la serie *Cárceles*. Aguafuerte (prueba de estado) 55 x 41 (detalle) Fuente: *Piranesi*. Opus cit. Pág. 56.
- (Img. 13.14). *Portada del tomo I de Las antigüedades romanas por Giovanni Battista Piranesi, arquitecto veneciano, en cuatro tomos*. Aguafuerte. 46 x 68. *Instituto Nazionale per la Gráfica. Roma*. Fuente: *Piranesi*. Opus cit. Pág. 84.
- (Img. 13.15). Piranesi. *Plano de Roma y fragmentos de la Forma Urbis, de la colección: Antigüedades romanas I, 46 x 68 cm*. Instituto Nazionale per la Gráfica. Roma. Fuente: *Piranesi*. Opus cit. Pág. 88.
- (Img. 13.16). Piranesi. *Planta y alzado de una cámara sepulcral. Antigüedades romanas II*. Aguafuerte. 39'5 x 25'5. *Instituto Nazionale per la Gráfica. Roma*. Fuente: *Piranesi*. Opus cit. Pág.153.
- (Img. 13.17). Piranesi. *Vista de una parte de los cimientos del Teatro de Marcelo. Colección: Antigüedades romanas IV*. Aguafuerte. 59 x 39'5. *Instituto Nazionale per la Gráfica. Roma*. Fuente: *Piranesi*. Opus cit. Pág. 209.
- (Img. 13.18). Piranesi. *Planta del anfiteatro erigido por Dominiciano*. Colección: *Antigüedades de Albano y Castel Gandolf.*, Aguafuerte. 35 x 52. *Instituto Nazionale per la Gráfica. Roma*. Fuente: *Piranesi*. Opus cit. Pág. 239.
- (Img.13.19). Piranesi. *Vista interior del Templo de la Tosse*, de la colección *Vedute di Roma*. Aguafuerte. 55 x 62'5. *Instituto Nazionale per la Gráfica. Roma*. Fuente: *Piranesi*. Opus cit. Pág. 310.

- (Img. 13.20). Piranesi. *Ruinas de una galería de estatuas de la Villa Adriana, de la colección Vedute di Roma. Aguafuerte.* 45,5 x 58. Instituto Nazionale per la Gráfica. Roma. Fuente: Piranesi. Opus cit. Pág.321.
- (Img. 13.21 ). Portada de *Cuentos de la Alhambra*. Washington Irving. Ed. Miguel Sánchez. Granada 1973.
- (Img. 13.22). *Sala de Abencerrajes de la Alhambra*. Ilustración de *Cuentos de la Alhambra*. Grabado a partir de un dibujo de David Roberts. Foto: Google.
- (Img. 13.23). *La Alhambra, según David Roberts* (1835). Fuente: Google.
- (Img. 13.24). *Puerta de la Justicia*, Alhambra. Grabado de 1834 de un dibujo de David Roberts. Publicado en *“Andalucía, España, vistas, mapas, Granada y Provincia*. Foto: Google.
- (Img. 13.25). *Granada de a Moorish Bridge on the Darro*. Grabado en plancha de acero de 1834 de un dibujo de David Roberts. Grabado por Robert T. Wallis. Publicado en *Andalucía, España, vistas, mapas, Granada y Provincia*. Foto: Google.
- (Img. 13.26). *Tower of the Seven Vaults, Alhambra*. Grabado en plancha de acero de 1834 de un dibujo de David Roberts. Grabado por W. Radclyffe. Procede de la obra, *Jennings Landscape Annual*, Granada, Thomas Roscoe. Publicado en *Andalucía, España, vistas, mapas, Granada y Provincia*. Foto: Google
- (Img. 13.27). *Fachada del pronaos del templo de Edfú*. Fuente: *Las maravillas de Egipto*. Opus cit. p.107.
- (Img. 13.28). David Roberts. *El dromos o atrio del templo de Karnak*. Fuente: *Las maravillas de Egipto*. Opus cit. p. 53.
- (Img. 13.29).David Roberts. *Vista de la sala central columnada del templo de Karnak*. Fuente: *Las maravillas de Egipto*. Opus cit. p. 51.
- (Img. 13.30). *Die Brüle von Ronda. nº 972. (Vista del Puente de Ronda)* Anónimo, xilografía. Hacia 1840. Publicado en *Andalucía, España, vistas, mapas, Málaga y Provincia*. Foto: Google.
- (Img. 13.31). *Guadix, Barrio de Santiago*. Litografía hacia 1850, procede de la obra, *Recuerdos y Bellezas de España*, F.J. Parcerisa. Publicado en *Andalucía, España, vistas, mapas, Granada y Provincia*.
- (Img. 13.32). *Archidona y La Peña de los Enamorados*. Grabado hacia 1600 en plancha de cobre y coloreado a mano, de un dibujo J.Hoefnagel. Publicado en *Andalucía, España, vistas, mapas, Málaga y Provincia*, Procede de la obra, *Civitatis Orbis Terrarum*. Foto: Google.
- (Img. 13.33). François Antoine Bossuet. *Puerta de la Justicia*. Granada. Fuente: Google.
- (Img. 13.34).Géricault, *Paisaje con acueducto*, pintado entre 1817 y 1820. Museo Metropolitano de Nueva York. Fuente: Google.
- (Img. 13.35). Gaspar David Friedrich (1774-1840). *El caminante sobre el mar de nubes* (1817-1818). Museo Kunsthalle de Hamburgo. Fuente: *Summa Pictórica. Historia Universal de la Pintura. Tomo IX*, Pág. 128. Ed. Planeta. España 2002.
- (Img.13.36). Caspar David Friedrich, *Cloister Cemetery in the Snow*, 1817-19. Fuente: Google.
- (Img.13.37). Frederic Edwin Church (1826-1900). *Aegean Sea*. The Metropolitan Museum of Art, New York. El Luminismo americano. Fuente: Wikipedia.
- (Img. 13.38).Frederic Edwin Church. *The Natural Bridge*, Virginia. 1852. University of Virginia Art Museum. Fuente: Wikipedia.
- (Img. 13.39 ). Frederic Edwin Church. *Moonrise* 1889. Santa Barbara Museum of Art California Fuente: Wikipedia.
- (Img. 13.40). Frederic Edwin Church. *Cross in de Wilderness* 1857. Museo Thyssen Bordemisza Fuente: Wikipedia.
- (Img. 13.41). Thomas Moran (1837-1926). *Rocky Mountains*, Colorado. Foto: Google.
- (Img. 13.42). *Thomas Moran's painting of the Mosquito Trail*, Rocky Mountains, Colorado 1874. Foto: Google.
- (Img. 13.43).Thomas Moran, *Rome, from the Campagna*, 1867. Sunset, (63.5 × 114.6 cm)) Timken Museum of Art. Foto: Google.
- (Img. 13.44). *Ruinas romanas en Roma*. Foto: Google.
- (Img. 13.45). *Pompeya*. Foto: Google.
- (Img. 13.46). *Ruinas de Bovastro*, Ardales, Málaga. Fuente: Google.
- (Img. 13.47). *Torre de la Vela*. Alhambra de Granada. Foto: Google.
- (Img. 13.48). *Alcazaba de la Alhambra desde la Torre de la Vela*, Granada. Foto: Google.
- (Img. 13.49). Picasso, *Cabeza de toro*. Sillín y manillar de bicicleta. Foto: Google.
- (Img. 13.50). Lucio Muñoz. 1997. Mixta s/tabla, 42 x 33. Fuente: galeríamalborough.com
- (Img. 13.51). Lucio Muñoz. *Sitíal*, 1965. Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.
- (Img. 13.52). Joseph Cornell, *Aviary Parrot Box with Wire Drawers*, 1949. Foto: Google.
- (Img. 14.1). Cesar Manrique. *Los Jameos del Agua*. Fuente: sinirmuyejos.com
- (Img. 14.2). *Teotihuacán, Calzada de los Muertos*. Fuente: *El Cuarto Continente*. Opus cit. Pág. 92.
- (Img. 14.3). *Zona arqueológica de El Lagartero, Chiapas Mexico*. Foto: Google.
- (Img. 14.4). *Laberinto con imagen de Teseo y el minotauro en el centro*. Foto: Google.
- (Img. 14.5). *Catedral de Reims. Laberinto de una vía, con los Maestros constructores en las esquinas* (destruido en el s. XVIII). Fuente: Google.
- (Img. 14.6). *Laberinto de encrucijadas de la Abadía de San Bertín, Saint Omer*. Dibujo de Th. Vacquer. Fuente: Google.
- (Img. 14.7). *Laberinto, Catedral de Chartres*, Francia. Foto: Google.
- (Img. 14.8). *Suelo de la nave con laberintos. Catedral de Amiens*, Francia. Foto: Google.
- (Img. 14.9). *Huella dactilar*. Foto: Google.



- (Img. 14.10). *Sección del cerebro humano*. Foto: Google.
- (Img. 14.11). *Mapa de Tenochtitlan*. Foto: Google.
- (Img. 14.12). *Esperal druida*. Fuente: Google.
- (Img. 14.13). *Triskele celta*. Fuente: Google.
- (Img. 14.14). *Plaza de S. Pedro en Roma*. Foto: Google.
- (Img. 14.15). *Coliseo de Roma*. Foto: Google.
- (Img. 14.16). *Fuente de La Granja de San Ildefonso*. Foto: Google.
- (Img. 14.17). Robert Smitson. *Espiral Jetty*. Foto: Google
- (Img. 14.18). Robert Smitson. *Nonsite*, 1968: 5 contenedores de acero con escorias de desecho de acerías de Oberhausen, Alemania. Foto: Google.
- (Img. 14.19). Robert Smitson. *Broken Circle/Spiral Hill, boceto*. Foto: Google.
- (Img. 14.20). Robert Smitson. *Broken Circle/Spiral Hill*, Emmen, Países Bajos, 1971; arena, tierra y agua. 43 x 23 m. Foto: Google.
- (Img. 14.21 ). Robert Smithson. *Wandering Canal*. Earthworks. Foto: Google.
- (Img. 14.22). Richard Long. *Six Stone Circles*, 1981. Foto: Google.
- (Img. 14.23). *Circulo de piedras*. Richard Long. Foto: Google.
- (Img. 14.24). Herbert Bayer, *Mill Creek Canyon*. Earthworks. Foto: Google.
- Img. 14.25). Robert Morris. *Cartel para exposición en la Tate Galery*, 1971. Representa su obra *El Observatorio*. Foto: Google.
- (Img. 14.26). Michael Heizer. *Effigy Tumuli*, en Buffalo Roks, 1986. Regeneración de terrenos tras una explotación de carbón, consistente en cinco grandes esculturas de tierra con forma de animales, solo distinguibles a vista de pájaro. Foto: Google.
- (Img. 14.27). Nancy Holt. *Stone Eclosure: Rock rigngs*, 1977/78. Western Washington University campus in Bellingham, Washington. Foto: Google.
- (Img. 14.28). Nancy Holt. *Stone Eclosure: Rock rigngs*, 1977/78. Foto: Google.
- (Img. 14.29). Nancy Holt. *Dark Star Park*, 1979/84). Foto: Google.
- (Img. 14.30). Nancy Holt. *Sky Mound*, 1988. Foto: Google.
- (Img. 14.31). Nancy Holt, *Thirty Below*, 1980, en Lake Placid, New York. Foto: Google.
- (Img. 14.32). Hamish Fulton. *Walking, Lanzarote*. Foto: Google.
- (Img. 14.33). Alan Sonfist. *New York City's Parks 3*. Proyecto para *Time Landscape (Paidaje temporal)*. Fuente: rogallery.com.
- (Img. 14.34). Alan Sonfist. *Nueva York City's Parks 3. Time Landscape*, 14 x 61 m, Greenwich Village. Fuente: rogallery.com
- (Img. 14.35). Charles Ross. *Star Axis*, iniciada en 1971 en Chupinas Mesa, Nuevo Mexico. Foto: Google.
- (Img. 14.36). Andy Goldsworthy realizando una construcción de lascas de pizarra. Fuente: sculpture.org. Foto: Julian Calder.
- (Img. 14.37). Andy Goldsworthy, *construcciones de piedra*. Fotos: Google.
- (Img. 14.38). Andy Goldsworthy 1956. *Year Built*, 2004. Fuente: Google.
- (Img. 14.39). Andy Goldsworthy 1956. *Year Built*, 2004. Fuente: Google.
- (Img. 14.40). Andy Goldsworthy, *Instalación sobre la terraza del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York*, en 2004. Fuente: metmuseum.org.
- (Img. 14.41). Andy Goldsworthy. *En las entrañas del árbol*. Fuente: Museo Nacional de Arte Reina Sofía. Ministerio de Cultura. *Catálogo de la exposición en el Palacio de Cristal*, Parque del Retiro, Madrid. Octubre 2007-enero 2008.
- (Img. 14.42). Andy Goldsworthy. *Neuberger Cairn*, 2001. Escultura permanente en el Neuberger Museum of Art. Fuente: crescentmoon.org.
- (Img. 14.43). Andy Goldsworthy junto a una de sus construcciones de troncos con forma de nido. Foto: Google.
- (Img. 14.44). Andy Goldsworthy. *Cuadro con craquelados*. Foto: bringonthejoy.wordpress.com
- (Img. 14.45). *El Palacio Ideal de Ferdinand Cheval*. (1879-1912). Fuente: *Fantasy Worlds*. Opus cit. Foto de Deidi von Schaewen.
- (Img. 14.46 ). *El Palacio Ideal construido por Ferdinand Cheval*. Fuente: *Fantasy Worlds*. Opus cit.
- (Img. 14.47). *Notre-Dame-Tout le Monde de Robert Tattin* (1902-1983). Fotos de Deidi von Schaewen. Fuente: *Fantasy Worlds*. Opus cit.
- (Img. 14.48). *Notre-Dame-Tout le Monde de Robert Tattin* (1902-1983) Fotos de Deidi von Schaewen. Fuente: *Fantasy Worlds*. Opus cit.
- (Img. 14.49). *Montserrat artificial en el Parque de la Ciudadela de Barcelona*. Postal de principios del siglo XX. Fuente: RAMIREZ, J.A Opus cit.
- (Img. 14.50). *Montserrat artificial en el Parque de la Ciudadela de Barcelona*. Postal de principios del siglo XX. Fuente: RAMIREZ, J.A. Opus cit.
- (Img. 14.51). *La casa de Cesar Manrique en Taro de Tahiche* 1968 (Lanzarote) Foto Google.
- (Img. 14.52). *Casa, Museo-Fundación Cesar Manrique*. Unos 1000 metros cuadrados. Foto: Google.
- (Img. 14.53). Cesar Manrique. *Boceto para la escultura Veleta* de la serie de *Juguetes del viento* Fundación César Manrique. Fuente: cesarmanrique.com
- Img. 14.54). Cesar Manrique. *Veleta*, 1992, Arrieta, Lanzarote. Una de las esculturas móviles de la serie *Juguetes del viento*. Fuente: cesarmanrique.com.
- (Img. 14.55). Cesar Manrique. *Jameos del Agua*. Lanzarote. Fuente: cesarmanrique.com.
- (Img. 14.56). Cesar Manrique. *Mirador del Río*. 1973. Lanzarote. Fuente: cesarmanrique.com.



- (Img. 14.57). Cesar Manrique. *Parque Marítimo Cesar Manrique*, Tenerife. Años 90. Fuente: Google.
- (Img. 14.58). Cesar Manrique. *Jardín de Cactus*. Fuente: www.cesarmanrique.com.
- (Img. 14.59). *Jardín de Cactus*. Fuente: cesarmanrique.com.
- (Img. 14.60). César Manrique. *Parque Marítimo del Mediterráneo*. 1995. Ceuta. Fuente: ceutaturistica.com
- (Img. 14.61). *La Torre dels Dimons, o Casa Nova*. Manuel Sayrach. Fuente: Google.
- (Img. 14.62). Manuel Sayrach. *Ventanal de la casa Sayrach*, Fuente: Google.
- (Img. 14.63). Manuel Sayrach. *Casa Sayrach* construida entre 1915 y 1918 y *Casa Monserrat*, hacia 1926 Avenida Diagonal, 423 y 425, Barcelona: Fuente: Google.
- (Img. 14.64). Manuel Sayrach. Uno de sus *Croquis de Arquitectura*. Fuente: Google.
- (Img. 14.65). El *Templo neodadá de Wolf Vostell* en Malpartida de Cáceres, Fuente: Google.
- (Img. 14.66). La *escultura-museo de Salaguti*, Sasamón, (Burgos). Casa-museo del artista Carlos Salazar Gutiérrez. Fuente: Google.
- (Img. 14.67). La *escultura-museo de Salaguti*, Sasamón, (Burgos). Casa-museo del artista Carlos Salazar Gutiérrez. Fuente: Google.
- (Img. 14.68). La *Casa de la Ilusión*, en la península de Jandía (Fuerteventura). Diseñada por Antonio Padrón Barrer, iniciada en 1972. Fuente: Google.
- (Img. 14.69). *Can Bassi* en Ullaró, Campanet, (Mallorca) de Leo Bassi, Fuente: Google.
- (Img. 14.70). *Parque de Julio Herrero Guisado*, Torrelodones, Madrid. Fuente: Google.
- (Img. 14.71). *Parque de Julio Herrero Guisado*, Torrelodones, Fuente: spacearchives.org
- (Img. 14.72). *Parque de Julio Herrero Guisado*, Torrelodones, Fuente: spacearchives.org
- (Img. 14.73). *Parque de Julio Herrero Guisado*, Torrelodones, Fuente: spacearchives.org
- (Img. 14.74). *Justo Gallego en su catedral*. Mejorada del Campo (Madrid). Foto: Google.
- (Img. 14.75). *Justo Gallego en su catedral*. Mejorada del Campo (Madrid). Foto: Google.
- (Img. 14.76). *Justo Gallego en su catedral*. Mejorada del Campo (Madrid). Foto: Google.
- (Img. 14.77). *Dibujo del arquitecto Carlos Luis, sobre cómo sería la Catedral de Mejorada del Campo, que está construyendo Justo Gallego*. Fuente: cosasdearquitectos.com
- (Img. 14.78). *Cúpula de la catedral de Justo Gallego*. Fuente: cosasdearquitectos.com
- (Img. 15.14). *Bóveda pintada en 1599 por Giusto Utens*, que reproduce el *Palacio Pitti* en su estado original, los *Jardines del Bóboli* y el anfiteatro. Fuente: Google.
- (Img. 15.15). *Jardines del Bóboli*. Florencia. Una de sus muchas perspectivas que se originan aprovechando el desnivel del terreno. Fuente: Google.
- (Img. 15.16). *Jardines del Bóboli, la cueva*. Florencia. Fuente: Google.
- (Img. 15.17). *Patio de la Reja con fuente de piedra*. Alhambra de Granada. Fuente: Google.
- (Img. 15.18). *Jardines de Daraxa*. Alhambra de Granada. Fuente: Google.
- (Img. 15.19). *Jardines del Patal con el estanque y la Torre de las Damas*. Alhambra de Granada. Fuente: Google.
- (Img. 15.20). *Generalife, Patio de la Acequia*, con su gran mirador hacia la Alhambra. Fuente: Google.
- (Img. 15.21). *Generalife, Patio de la Acequia*, Fachada de la *Sala Regia*, Fuente: Google.
- (Img. 15.22). *Patio de la Acequia desde la Sala Regia*, con los surtidores cruzados. Fuente: Google.
- (Img. 15.23). *Generalife, Patio del Ciprés de la Sultana*. Foto: Google.
- (Img. 15.24). *Generalife. Escalera del Agua*, de origen musulmán. Foto: Google.
- (Img. 15.25). *Generalife, Mirador Romántico*, construido en el s.XIX. Fuente: Google.
- (Img. 15.26). *Reales Alcazares de Sevilla. Estanque de Mercurio*. Fuente: Google.
- (Img. 15.27). *Castillo de Amboise*. En la muralla la capilla gótica de Leonardo da Vinci. Fuente: Google.
- (Img. 15.28). *Castillo de Amboise. Capilla de Leonardo da Vinci*. Fuente: Google.
- (Img. 15.29). *Castillo de Villandry*, Valle del Loira. Los jardines de parterres geometricos que se extienden por terrenos anexos son visibles desde galerías elevadas.
- (Img. 15.30). *Castillo de Chenonceau*, Valle del Loira. Otro jardín geometrico anexo al castillo. Fuente: Google.
- (Img. 15.31). Versalles. *Vista panorámica con parterres gemétricos en primer plano*. Fuente: Google.
- (Img. 15.32). Versalles. *Panorámica desde la terraza principal detrás del palacio*. Fuente: Google.
- (Img. 15.33). Versalles. *Grutas de Tetis con tres grupos escultóricos dedicados a Apolo*, realizados hacia 1670 por Girardon, se integran en un paisaje naturalista. Fuente: Google.
- (Img. 15.34). *Versalles, vista aerea*. Fuente: Google.
- (Img. 15.35). *Jardín Botánico-Histórico La Concepción*, Málaga. Fuente: Google.
- (Img. 15.36). *Jardín botánico de Madrid*. Plano. Fuente: Google.
- (Img. 15.37). *Jardín Botánico-Histórico La Concepción*, Málaga. Fuente: Google.
- (Img. 15.38). *Jardín Botánico-Histórico La Concepción*, con Glicinias, Málaga. Fuente: Google.
- (Img. 15.39). *Hoja de un herbario*. Fuente: Google.
- (Img. 15.40). *Ha-ha, cerramiento para jardinería* que no interfiere en las vistas. Fuente: Google.
- (Img. 15.41). Wilian Kent. *Diseño de una cascada para la palaciega casa de campo Chatsworth House* (Derbyshire, Inglaterra). Fuente: 20minutos.es.
- (Img. 15.42). William Kent. *Cascada en Chiswick Gardens*, Londres. Fuente: Google.
- (Img. 15.43). Lancelot Brown (Capabili). *Vista desde Prior Park, de los jardines y el puente de Palladio*. Cerca de la ciudad de Bath. Reino Unido. Fuente: Google.
- (Img. 15.44). Sir Wilian Chambers. *Pagoda de los Jardines de Kew*. 1761. Reino Unido. Fuente: Google.
- (Img. 15.45). Louis-Denis Le Camus. *Pagoda de los Jardines de Chantelup*. Tourene, Francia. Fuente: Pagodechantelup.com

- (Img. 15.46). *Jardín Botánico de Montreal, Jardín Chino*. 2.5 hectáreas. Inaugurado en 1990  
Fuente: [espacepourlavie.ca](http://espacepourlavie.ca)
- (Img. 15.47). *Jardín Chino, Jardín Botánico de Montreal*. Fuente: Google.
- (Img. 15.48). *Jardín Chino, Jardín Botánico de Montreal*. Fuente: Google.
- (Img. 15.49). *Jardín Chino, Jardín Botánico de Montreal*. Fuente: Google.
- (Img. 15.50). *Jardín Chino, Jardín Botánico de Montreal*. Fuente: Google.
- (Img. 15.51). *Jardín Japonés del Jardín Botánico de Montreal*. Fuente: Google.
- (Img. 15.52). *Jardín Japonés del Jardín Botánico de Montreal*. Fuente: Google
- (Img. 15.53). *Jardín Japonés del Jardín Botánico de Montreal*. Fuente: Google
- (Img. 15.54). *Jardín Japonés del Jardín Botánico de Montreal*. Fuente: Google
- (Img. 15.55). *Jardín Japonés del Jardín Botánico de Montreal*. Fuente: Google
- (Img. 15.56). *Jardín Japonés del Jardín Botánico de Montreal*. Fuente: Google.
- (Img. 15.57). *Tilford Gardens, Vancouver*. Fuente: Google.
- (Img. 15.58). *Tilford Gardens Vancouver*. Fuente: Google.
- (Img. 15.59). *Tilford Gardens Vancouver*. Fuente: Google.
- (Img. 15.60). *Buchard Garden, Isla de Vancouver*. Fuente: Google.
- (Img. 15.61). *Central Park de Nueva York*. Fuente: Google
- (Img. 15.62). *Central Park de Nueva York*. Lago, bosque, pradera y edificios. Fuente: Google.
- (Img. 15.63). *Carmen de los Mártires, Jardín Barroco Francés. Fuente Baja*. Fuente: Google.
- (Img. 15.64). *Carmen de los Mártires. Jardín Barroco Francés*. Uno de los laterales, con mirador sobre *La Terraza*. Fuente: Google.
- (Img. 15.65). *Campo de los Mártires, plano general*. Granada. Fuente: Google.
- (Img. 15.66). *Carmen de los Mártires. Jardín Andalusi o Jardín de los Balcones*, con alberca alargada inspirada en el *Generalife*. Fuente: Google.
- (Img. 15.67). *Carmen de los Mártires*. Explanada llamada *La Terraza*, con su modernista *Fuente del Carmen*. Encima, la explanada del jardín barroco. Fuente: Google.
- (Img. 15.68). *Carmen de los Mártires. Jardín Inglés o Jardín de las Palmeras con la Fuente de Felipe II*. Fuente: Google.
- (Img. 15.69). *Carmen de los Mártires. El Lago y la Isla Mayor con una falsa ruina medieval*. Fuente: Google.
- (Img. 15.70). *Carmen de los Mártires. Acueducto de San Juan*, en la zona del huerto. Fuente: Google.
- (Img. 15.71). *Plaza de la Trinidad*. Granada. Fuente: Google.
- (Img. 15.72). *Parque Universitario de Fuente Nueva*. Fuente: Google.
- (Img. 15.73). *Parque de María Luisa*. Plano General que incluye la *Plaza de España* la *Plaza de América* y algunos pabellones de la *Exposición Iberoamericana de 1929*. Fuente: [wikimedia.org](http://wikimedia.org)
- (Img. 15.74 ). *Parque de María Luisa*. Detalle del *Estanque de los Patos* y *Pabellón de Alfonso XII*  
Fuente: [deviajeporespana.com](http://deviajeporespana.com).
- (Img. 15.75). *Parque de María Luisa. Fuente de las Ranas*. Fuente: [panoramio.com](http://panoramio.com).
- (Img. 15.76). *Parque de María Luisa. Cascada del Monte Gurugú*. Fuente: [culturadesevilla.blogspot.com](http://culturadesevilla.blogspot.com).
- (Img. 15.77). *Banco de trencadís en el Parque Guel*, realizado por el arquitecto modernista catalan Josep Maria Jujol i Gibert (1879-1949) en colaboración con Gaudí. Fuente: Google.
- (Pág. 569) *Vistas de satélite de Google Map del area próxima a la Glorieta de los Paseos*, en el *Parque Ciudad de Briviesca*.