

**Fernando García Mercadal: Arquitectura y Fotografía. Una mirada al Patrimonio Arquitectónico de Segovia, 1929-1936**

Director: Miguel Ángel Chaves Martín

Autores: Miguel Ángel Chaves Martín

Ángeles Layuno Rosas

Pilar Aumente Rivas

Edita: Colegio Oficial de Arquitectos de Segovia  
y Universidad Complutense de Madrid  
Salamanca, 2011

El libro coordinado por el profesor Miguel Ángel Chaves Martín ha sacado a la luz una reducida pero interesantísima parte del legado fotográfico que el arquitecto Fernando García Mercadal donó a la Fundación del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid en 1979. En total son más de 9.000 imágenes entre fotografías, negativos, contactos y postales que recogen y documentan los viajes y los intereses del arquitecto durante la década de los años 30, en concreto entre los años 1927 y 1936, una vez terminada su estancia como pensionado en Roma y su periplo por los principales puntos de la vanguardia europea, y ya establecido en Madrid como arquitecto del Ayuntamiento hasta el estallido de la Guerra Civil.

La personalidad de García Mercadal es una de las más relevantes de la arquitectura española contemporánea, y su papel como introductor y/o difusor del racionalismo en nuestro país es una realidad reconocida por todos. A su amplia trayectoria como arquitecto con proyectos, publicaciones, conferencias, estudios, etc., se suma ahora esta importante colección de fotografías, fruto muchas de ellas de la visita a los monumentos que por entonces estaban restaurando sus amigos y compañeros Emilio Moya y Leopoldo Torres Balbás. Se trata por lo tanto de un fondo fotográfico en parte todavía inédito, en proceso aún de catalogación, del que se han ido utilizando imágenes sueltas para ilustrar algún edificio determinado, y del que ahora se ha podido estudiar y compilar las casi 600 imágenes que el arquitecto tomó de los monumentos y paisajes de Segovia y su provincia.

Es evidente que estamos ante una fotografía de arquitecto, hecha por arquitecto y para sus intereses como arquitecto. Por tanto no es una colección fotográfica en la que destaquen los tratamientos de luz, composición o encuadre, sino sobre todo la particular manera de mirar el patrimonio arquitectónico por parte de quien es partícipe del mismo, utilizando por tanto la imagen para destacar los elementos arquitectónicos que le interesan, los deterioros, las reformas, los elementos singulares y, sobre todo, la autenticidad de unas obras que por esos años aún no habían sido objeto en su mayor parte de las sustanciales restauraciones que terminarán por darlas su actual aspecto.

El libro incluye tres estudios con los que ir enmarcando y dando sentido a la colección de fotografías. La profesora **Pilar Aumente Rivas** (***Arquitectura y Fotografía: un marco histórico***) traza un panorama histórico de la fotografía de arquitectura y de ciudad, poniendo de manifiesto las constantes relaciones que ambas (fotografía y arquitectura) han mantenido a lo largo de su historia desde el origen de aquella, con las tomas de Niepce o Daguerre desde los tejados de París, pasando por las campañas de catalogación de monumentos, fotógrafos americanos, italianos, españoles, las personalidades de Laurent, Loty o la familia Alinari, la aparición y difusión de las tarjetas postales, la fotografía en la vanguardia y en la obra de Le Corbusier, Moholy-Naghy o la Bauhaus, etc. Afirma la profesora Aumente que el tratamiento de las luces en la fotografía de García Mercadal busca exclusivamente permitir la visualización de los elementos arquitectónicos y no un efecto expresivo. Su mirada no es etnográfica ni estetizante, ni interesada en la perfección técnica. Sus imágenes nos remiten a un arquitecto que sabiéndose instalado en el ambiente de la modernidad, no solo no reniega del pasado, sino que se preocupa por el estado del patrimonio histórico que ha de legarse al futuro.

La profesora **Ángeles Layuno Rosas** hace una rigurosa revisión sobre la figura de García Mercadal (***Tradición e Historia en la Arquitectura de la Modernidad***) abriendo interesantes vías de interpretación a su verdadero papel y trascendencia en la arquitectura contemporánea española. La obra de García Mercadal invita a reflexionar sobre las contradicciones que los principios de la modernidad plantearon al sintetizarse con una serie

heterogénea de ingredientes de la tradición disciplinar, considerados divergentes respecto al discurso ortodoxo del racionalismo funcionalista internacional por parte de la historiografía de la tradición moderna. En concreto, la relectura de su trayectoria adscrita a un racionalismo en el que continuamente afloran el clasicismo y el vernáculo como componentes teóricos y proyectuales, al margen del deslumbramiento temporal de la vanguardia racionalista, brinda la oportunidad de reabrir la discusión sobre la polémica que la infiltración de la historia y la tradición, al margen del historicismo, generaron en el debate de la arquitectura moderna, hecho que verifica la heterodoxia y la heterogeneidad que revistió el Movimiento Moderno.

En segundo lugar, a partir de la selección de imágenes objeto de este trabajo, procedentes del Fondo Fotográfico García Mercadal realizadas aproximadamente entre 1929 y 1936, se trata de cuestionar el alcance real de la escisión establecida por el Movimiento Moderno entre conservación del patrimonio arquitectónico y arquitectura moderna. De hecho, en el período en que comienza a proyectar equipamientos cuya imagen debía expresar los cambios funcionales y estéticos de la ciudad moderna, comienzan las preocupaciones del arquitecto por la arquitectura histórica, la arquitectura vernácula, y las “preexistencias ambientales”, desarrollando un progresivo espíritu de patrimonialización del “ambiente” que culminará en sus últimas publicaciones y actividades. Así, el tema de las arquitecturas populares, que ocupó una parte considerable de su producción teórica, no se vincula solamente a la génesis del racionalismo arquitectónico, sino también a su aportación pionera al estudio y reivindicación patrimonial de las arquitecturas anónimas, regionales y populares, y del paisaje y los entornos a ellas asociados.

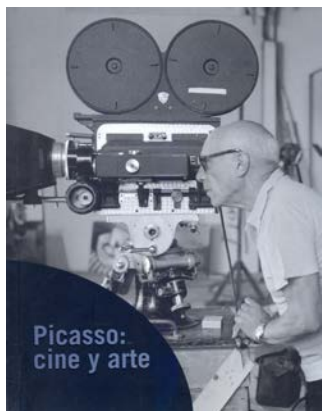
Dos cuestiones sobresalen del análisis de su compleja y a menudo contradictoria trayectoria, y son la creencia en la compatibilidad entre tradición y modernidad, y concatenada a esta premisa, la preocupación por la compatibilidad lingüística entre ambas, a partir de la construcción en lo ya construido. El clasicismo por un lado, y el vernáculo mediterráneo por otro representan en su pensamiento la posibilidad de encontrar una modernidad determinada por el medio o el contexto de cada lugar, o derivada de la

tradición disciplinar. La ejemplaridad de estos modelos para la práctica proyectual se hace coincidir con la conciencia de la conservación patrimonial debida precisamente a esos valores arquitectónicos modélicos y esenciales.

En suma, el texto intenta resituar la obra teórica y proyectual de Fernando García Mercadal a la luz de una interpretación donde se positivicen las contaminaciones e intereses “históricos” de una gran parte de sus producciones, en el contexto de una práctica y una cultura realista, donde la cultura de la modernidad se contamina y complejiza por la asimilación de la tradición disciplinar y por la realidad contextual en que se inscribe del proyecto arquitectónico. Se trata de ofrecer una imagen no monolítica del trabajo del arquitecto considerado precursor del racionalismo español, reivindicar aquella faceta y etapas profesionales en que su trayectoria no se mezcla con la defensa y propaganda del Movimiento Moderno.

Por su parte, el profesor **Miguel Angel Chaves Martín** hace un estudio inicial del fondo fotográfico García Mercadal (***“El legado fotográfico de Fernando García Mercadal”***) conservado en el Servicio Histórico del COAM y después desarrolla un amplio capítulo (***“Fernando García Mercadal en Segovia: arquitectura, fotografía y patrimonio en la década de 1930”***) en el que traza y analiza los viajes que Mercadal hizo por la capital y provincia de Segovia, los monumentos, pueblos, edificios, calles y plazas en los que el arquitecto centró su atención, poniendo de manifiesto los valores tanto de aquellos como de las fotografías que en numerosas ocasiones permiten entender la realidad de un patrimonio aún intacto en su mayor parte y su consiguiente proceso de restauración.

CARLOS PÉREZ REYES  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID



### ***Picasso: Cine y Arte***

Edición de Agustín Gómez Gómez  
Fundación Pablo Ruiz Picasso  
Ayuntamiento de Málaga  
Málaga, 2011.

El Picasso eterno, siempre Picasso, tan inagotable que todavía se estudia y se desgrana desde múltiples perspectivas, el cine es una de ellas. El siglo XX es *El Siglo de Picasso*<sup>1</sup>, pero lo sigue siendo el XXI, pues su proyección en la creación actual y en la investigación está aún vigente. Buen ejemplo de ello es el libro *Picasso: Cine y Arte*, publicado por La Fundación Pablo Ruiz Picasso y el Ayuntamiento de Málaga en el 2011. En un momento de máxima heterogeneidad y mezcla de disciplinas, resulta oportuna esta publicación, que es el resultado del curso del mismo título impartido en la Casa-Museo Picasso de Málaga en el que han participado catorce especialistas en este ámbito. A lo largo del mismo número de capítulos, y teniendo como eje vertebrador a Picasso en cualquiera de sus facetas, se descubre la vinculación del artista malagueño con el cine desde distintas perspectivas perfectamente hiladas en un discurso colectivo. De gran utilidad documental es el listado final en donde se descubren hasta 168 obras sobre la vida, obra y presencia de Picasso en el cine.

Este libro se suma a un amplio contexto de propuestas sobre las relaciones del arte y cine, que desde las últimas décadas han ido aportando a la investigación de la imagen audiovisual compartida con la imagen más

---

<sup>1</sup> *El Siglo de Picasso* fue el título de la muestra celebrada en el Centro de Arte Reina Sofía, 1987-1988, que formó parte de la gran muestra *Cinco siglos de Arte Español*, presentada en el Museo de Arte Moderno de la Villa de París.

específicamente artística<sup>2</sup>. Esta doble perspectiva no sólo enriquece y profundiza cualquier análisis sino que ayuda a entender algunas claves, en este caso sobre la obra de Picasso, que la historiografía del arte tradicional no había tenido en cuenta.

Barcelona o París son las ciudades en las que Picasso va a extraer la mayoría de sus más importantes referencias iconográficas, una cultura visual que con mucha lógica se va desvelando a lo largo de los capítulos del libro. Forma parte de una línea de trabajo más general en la Fundación Picasso de Málaga que investiga el cine y el arte, siendo en esta ya tercera ocasión cuando se ha abierto al propio Picasso. Como introducción **Lourdes Moreno** en *Picasso y el cine* resume los aspectos relevantes de las distintas presentaciones mientras sitúa la fecha de 1907 y el fenómeno de un cine en ciernes. Aunque en principio arte y cine marcharon por caminos paralelos, sin posible convergencia, aquel sin éste ya no será nunca lo mismo, afirma. Entre otras, reflexiones sobre el contrasentido que podría suponer indagar en lo no visible y no apartarse de lo que realmente ve el ojo - y el mejor ejemplo es el cubismo picassiano - se hilan como ideas conductoras del discurso general.

En *El cine en los museos de arte moderno*, el cineasta **Jaime Rosales** plantea la eterna dicotomía entre lo comercial y el arte, proponiendo algo que ya es una realidad: la compatibilidad entre un tipo de sala comercial de cine y los museos. Precisamente su película *Tiro en la cabeza* se estrenó en Madrid en el Museo Reina Sofía. Coherente con sus palabras “la alta cultura debe ser popular”, considera que es fundamental abrir nuevos espacios para la proyección cinematográfica pero también reflexiona sobre qué tipo de cine tiene cabida en un museo. Picasso sería el ejemplo que encarnaría lo más exquisito y lo más popular al mismo tiempo.

**Agustín Gómez Gómez** desmenuza en *Los experimentos cinemáticos. René Clair vs Fernand Léger* dos películas fechadas en 1924, fundamentales del cine mudo: *Entr'acte* y *Ballet mécanique*, reseñando sus anticipos en las tendencias modernas del arte. Ambas apuntan al universo pictórico, integrando la

---

<sup>2</sup> *La pintura en el cine* de Áurea Ortiz y M<sup>a</sup> Jesús Piqueras de la editorial Paidós, 1995 y *Cine y vanguardias artísticas* de Vicente Sánchez-Biosca de la misma editorial, 2004.

primera de R. Clair recursos dadaístas y futuristas, y la segunda de F. Léger los procedimientos cubistas. Como obras experimentales que son carecen de un argumento coherente, aunque el eje conductor sea un ensalzamiento de la vida moderna, del movimiento y del ritmo. Estas propuestas están insertas en un contexto de cine de vanguardia realizado por artistas y que se verá reflejado en directores como Walter Ruttmann, Dziga Vertov, F.W. Murnau que van a hacerse con prácticas empleadas por Clair o Léger.

Contra estudios que insisten en mirar el *Guernica* desde planteamientos de un nuevo lenguaje plástico con una temática del arte del pasado, a juicio de **Teresa Posada Kubissa** su fuente es *El Acorazado Potemkin* (1925) de Eisenstein. La autora, que se adentra en la gestación del cuadro de Picasso, señala concretamente la influencia de la escena de la matanza en la escalinata de Odessa y tres motivos iconográficos: madre con el niño muerto en brazos, mujer que cae herida, mujer envuelta en llamas. Aunque no existe por parte del artista comentario alguno sobre la película ni sobre su director, es bastante factible que Picasso la viera en París el 12 de noviembre de 1926. Como a Picasso le pudo seducir Eisenstein, Alain Resnais se inspiró en el cuadro del *Guernica* para construir el film del mismo título. Sobre esta película de 1950, con texto de Paul Éluard recitado por María Casares, se centra el estudio de **Tatiana Aragón Paniagua**. Analiza sus componentes narrativos y visuales, la intercalación en el montaje de obras de distintas épocas de Picasso -época azul, rosa, cubista en sus diversas etapas-, fundidos en negro para cambios de secuencia y otros recursos cinematográficos. Una mirada diferente, crítica, sobre un acontecimiento real, un híbrido entre cine, pintura, escultura, música y poesía.

Aunque dentro de otro tipo de narrativa, *El otro árbol de Guernica* se inspira también en la obra de arte que es paradigma de la guerra civil española. **Neftali Pérez Franco**, comprueba las referencias al cuadro en esta película de 1969 de Pedro Lazaga, dirección de fotografía de Juan Mariné, rodada en Bilbao, Donostia, Madrid, entre otras ciudades.

**Kosme de Barañano** propone el título *El grabado la Suite 156 de Pablo Picasso como screnplay y script*, para considerar que esta serie fechada entre 1968 y

1973, igual que la Suite 347 (1967-1968), es como un *racconto* cinematográfico de la propia vida intelectual y visual de Picasso. Como si el artista hubiera trabajado en su propio guión visual, sin apartarse de las referencias a la historia del arte, las fuentes clásicas y los grandes maestros que le inspiraron, desde Velázquez, Rembrandt, Goya, Degas, Cezanne a Matisse.

El cine fantástico de Méliès y su relación con el cubismo ha sido el cometido de **Natasha Staller** que aborda la cultura visual y la imaginería popular parisina que Picasso supo aunar con las Bellas Artes. No exista una relación explícita ni rasgo de estilo entre los films de Méliès y el cubismo, pero ciertamente el pintor se hizo con los trucajes y efectos mágicos del cine o del teatro. La fragmentación de las partes del cuerpo, perspectivas múltiples e inserción de objetos reales en el cuadro son rasgos de la cultura popular que aparecerán en los cuadros cubistas. De esta manera se rompe la línea sagrada que divide el arte y no arte. En 1913, ya inventado el cubismo, Picasso realizó fotos de un montaje que recuerda a las películas de Meliès, contrarias a lo simplemente mimético. La búsqueda de esa vinculación y sus interrelaciones es la propuesta de esta autora que recuerda que la historia ve en Picasso a un pionero en la introducción de elementos en el cuadro, pero ya Méliès lo hacía antes.

En este punto se debe mencionar, por lo que pueda aportar al tema, la recién clausurada exposición en el Museo Picasso de Barcelona: **Un collage antes del collage**<sup>3</sup>, que formó parte de la programación que estudia y profundiza en obras menos conocidas pertenecientes a los fondos del museo. En esa ocasión la muestra giró en torno al dibujo de Picasso *Hombre apoyado en una pared* (1899), que lleva pegado un cromo con el retrato de una actriz en la parte inferior, y, consecuentemente, sobre el interés del artista por ese universo de reproducción seriada, carteles, ilustraciones, prensa, publicidad, etc. En definitiva, antes de la etapa del cubismo sintético, pegó una imagen impresa a un cuadro (dibujo) por lo que se adelanta en alguna manera el inicio de esta práctica de los *papiers collés*. La obsesión por cortar y pegar ya estaba de

---

<sup>3</sup> *Un collage antes del collage*. Museo Picasso, Ayuntamiento de Barcelona, exposición celebrada del 6 de marzo al 3 de junio de 2012. Comisariado: Fèlix Fanés.



moda y ocupaba el tiempo libre de la sociedad urbana de entre siglos. Como puede comprobarse, aunque es un asunto hoy superado, Staller recuerda que no podía concebirse entre los críticos contemporáneos de Picasso y posteriores historiadores del arte tal transgresión o acercamiento entre el arte y las manifestaciones de la cultura popular. Incluso los pintores lo sabían, pero muchos se dejaban atrapar por un tipo de cultura que atraía a las masas, y entre aquellas inevitablemente se encontraba el cine.

Las investigaciones que suman además aspectos biográficos, o biografías compartidas, pueden leerse en artículos como *De El testamento de Orfeo al legado de Cocteau* de **Nekane Parejo**. Después de desglosar la película *Ne me demandez pas pourquoi? (Le testament d'Orphée)*, una especie de autobiografía de Cocteau en imágenes con su propia voz en *off*, la autora establece la relación entre ambos. Se refiere a sus actividades y espacios comunes entre los que se encontraba el cine. Una amistad que, forjada en 1917 cuando colaboraron juntos con Sergei Diaghilev en el ballet *Parade*, se mantuvo durante cuarenta años. En esta película de 1959 sin secuencia lógica, en donde Cocteau desnuda su alma de poeta, Picasso se pone tras la cámara, y no es la primera vez, también en la *Mort de Charlotte Corday*, 1950.

En *Sobreviviré a Picasso* (1996), **Miguel A. Fuentes Torres** analiza la película de James Ivory basada en el libro "Vivir con Picasso" (1964) de Françoise Guilot, la cual mantuvo con Picasso una relación de diez años (1943-1953).. La película, cuya acción comienza en 1945 en el París ocupado por los nazis, no gustó porque mostraba a un Picasso cruel, caprichoso, perverso, ególatra, incluso tacaño; desvanece al mito. **Carmen Rodríguez Fuentes** trata en *El testimonio de Juan Antonio Bardem sobre El joven Picasso* las circunstancias de la creación de un programa para televisión sobre la primera época de Picasso. La miniserie recreaba sus veintiséis primeros años de vida desde su nacimiento hasta 1907, fecha en la que dio por terminada las *Stas. de Avignon*. El proyecto partió del entonces agregado cultural de la embajada española en Washington Enrique García-Herráiz, crítico y experto en arte y especialmente en Picasso. La idea fue propuesta a J.A. Bardem en 1988 y se firmó el contrato con todas las televisiones autonómicas. La serie, distribuida en cuatro capítulos, se rodó en 1992 en París. Carmen Rodríguez hace una valoración

crítica del proyecto y de su impacto y, entre otras consideraciones, el resultado fue una serie más descriptiva que empática y una carencia de pasión por parte del protagonista que se alejaba del verdadero sentir creativo de Picasso.

En la disertación de **Pedro Poyato** sobre *Visita a Picasso* (Paul Haesaerts, 1950), obra pionera sobre la creación pictórica, se recuerda que es la primera vez que una película sobre Picasso se realiza desde el punto de vista de un crítico de arte. Éste retrata al artista ejerciendo su labor de pintor durante una visita a su casa de Vallauris. Capta el momento mismo en que pinta sobre un cristal; un motivo que será retomado por Clouzot en el *Mystère de Picasso* en 1956. Concluye la película con la firma, Vallauris 1950, en un papel en blanco dibujados por el artista.

Por su parte, **Imanol Zumalde Arregi** aborda en tema *El cine y el cub(ism)o, Picasso y la captura del movimiento*, situándose desde el primer cubismo en Horta del Ebro hasta su influencia en el cine experimental. Citas a la cronofotografía, a Cocteau, entre otras, para culminar en la videocreación contemporánea con ejemplos como los trabajos de Bill Viola. Por último, sobre el corto de animación por *stop-motion* de figuras de plastilina *Minotauro maquia. Pablo en el laberinto* (2004) hace referencia **Francisco García Gómez**. Propuesta ésta última que puede servir de ejemplo de la trascendencia y lo ilimitado de Picasso, más allá del XX: *El Siglo de Picasso*. Explica el autor la estructura narrativa del film realizado por este artista de Montevideo, Juan Pablo Etcheverry, licenciado en Bellas Artes y director de cortos, instalado primero en Barcelona y luego en Santiago de Compostela. Este film ha sido nominado a los Goya como mejor corto de animación y proyectado en el MOMA.

Si Picasso ha inspirado al cine, tanto experimental como de ficción, también él se vio atrapado por el cine y por la cultura de masas que incorporó sin ningún prejuicio a su acervo iconográfico. El tiempo ya pasado y publicaciones como la aquí reseñada abren nuevos caminos de entendimiento de esta figura universal.

MARÍA DOLORES ARROYO FERNÁNDEZ  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID