

Marta Pelegrín-Rodríguez:
Arquitectura y práctica espacial crítica en
Oratorio de Teatro Estudio Lebrijano (1969-1971)

[Investigación realizada para el proyecto [*A la calle me sali: teatro urbano, corralas de vecinos y polígonos de vivienda*](#) organizado por Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos-[PIE.FMC](#) y [UNIA arteypensamiento](#) en colaboración con el Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía]

**ARQUITECTURA Y PRÁCTICA ESPACIAL CRÍTICA EN
“ORATORIO” DE TEATRO ESTUDIO LEBRIJANO (1969-1971)**

Marta Pelegrín-Rodríguez, Diciembre 2014.

Programa *A la calle me salí: Teatro Urbano, corralas de vecinos y polígonos de vivienda, dentro del programa Flamenco en la Ocupación y Desocupación del espacio P.I.E.Flamenco*. Pedro G. Romero, María García y Antonio Marín. UNIA arte y pensamiento.

Resumen:

La propuesta teatral, escenográfica y flamenca de la obra *Oratorio* (1968-1971) de Juan Bernabé y del Teatro Estudio Lebrijano, se puede entender hoy dentro de las prácticas espaciales críticas contemporáneas, pero es excepcionalmente radical y original en el contexto histórico y territorial en que se presentó.

La arquitectura popular de las calles y las casas de Lebrija es el marco escenográfico que identifica esta obra, imaginario popular nada inocente que ya representó Picasso para El sombrero de tres picos de Falla, pureza que alabó Lorca en Arquitectura del Cante Jondo, sencillez que dibujó Le Corbusier en Des Carnets y vida rural y urbana que fotografiaron Michaelis, Cartier-Bresson entre tantos otros.

Las actuaciones en cortijos, institutos, fábricas y lugares de convivencia pero también de conflicto, provocan la implicación espacial del espectador en el texto y cante flamenco, premiado en el Festival de Nancy en 1971. Muestran, entorno a un emergente espacio estético, las contradicciones entre arquitectura popular y la sencillez o pureza de la vanguardia moderna, entre funcionalismo eficientista y arquitecturas radicales, con lo que se miden las prácticas espaciales críticas y la vida cotidiana en ese momento.

ÍNDICE:

PRÁCTICA ESPACIAL CRÍTICA

Algunos antecedentes del Teatro en Andalucía y los márgenes de sus espacios.

Los márgenes de sus espacios.

Teatro campesino del T.E.L.

Itinerancia: la geografía del T.E.L.

ORATORIO.

Oraciones, acontecimientos y escenas.

Elementos escénicos:

Nancy: geografía sociopolítica en la escena internacional

Imaginario arquitectónico de la fotografía Mario Fuentes.

EL ENTORNO ARQUITECTÓNICO CON-FUSIÓN ORIGINARIA U ORIGINANTE.

Entorno a la Residencia de Estudiantes: la lectura de la modernidad republicana.

Recreación popular y académica de lo moderno.

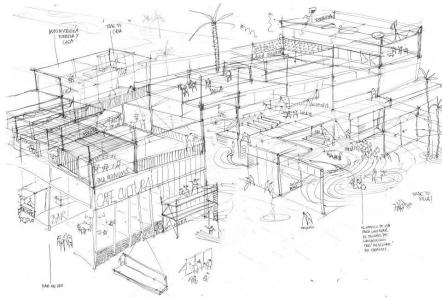
Tras tradicionalismo antimoderno de la postguerra, entre la apoteosis regionalista y la aparición de las neovanguardias.

¿Qué otras cuestiones se estaban ensayando internacionalmente desde la arquitectura y entorno a la ocupación y desocupación del espacio?

PRÁCTICAS ESPACIALES MENORES.

BIBLIOGRAFÍA.

1. PRÁCTICA ESPACIAL CRÍTICA



Croquis de un proceso constructivo.
2010. MEDIOMUNDO arquitectos

La invitación a interpretar de forma excéntrica estas tres propuestas teatrales, escenográficas y flamencas, parte de entenderlas en cierta proximidad con un tema que está tratado actualmente desde la arquitectura: Las prácticas espaciales críticas. La calle, las plazas, las casas, los lugares de convivencia y conflicto, ponen de manifiesto la relación entre arquitectura y espacio político, esto es, espacios agonistas (H. Arendt), reivindicados desde distintos ámbitos culturales. En el debate arquitectónico actual se produce una intensa reflexión crítica sobre el papel de los arquitectos en nuestra sociedad, tanto dentro como fuera de la arquitectura. En dicho debate se ponen de manifiesto aporías o contradicciones irresolubles, así lo hemos señalado en diversas ocasiones en investigaciones y textos que desarrollamos desde nuestro estudio, Mediomundo arquitectos. Como es sabido, numerosas aporías clásicas han sido resueltas por un cambio de paradigma, cosmovisión, episteme o técnica. Como propone la arquitecta e historiadora Felicity Scott, podríamos pensar dichas aporías como indicios e inicios de otras formas de riesgo, no sólo en sentido de especulaciones espaciales, materiales y arquitectónicas, sino riesgos con los cuales se analizan nuevas formas de vida .

Como se señala en la convocatoria a la lectura de tres obras teatrales desde un punto de vista arquitectónico, *ORATORIO(1068-1971)* Teatro Estudio El Lebrijano, *QUEJÍO, LOS PALOS, HERRAMIENTAS (1972-1977)* La Cuadra de Sevilla, y *CAMELAMOS NAQUERAR, ¡AY! JONDO (1976-1977)*, Mario Maya y Teatro Gitano Andaluz, existen numerosas contradicciones en la lectura de la arquitectura y los espacios que se representan y en que los se desarrollan estas obras.

Estas contradicciones o confusiones que se producen en las interpretaciones de hechos arquitectónicos y flamencos (lo popular, el primitivismo, el funcionalismo, la arquitectura asistencial, el desarrollismo, la autoconstrucción, la arquitectura utópica o radical) son particularmente fértiles en el periodo de cambio de paradigma, entre 1968 y 1989, en el que trabajan grupos como el *Teatro Estudio Lebrijano*, *La Cuadra de Sevilla*, *Teatro Algabeño*, *Teatro Independiente de Arahál*, *Mario Maya & Teatro Gitano Andaluz*. Precisamente estos trabajos muestran las contradicciones o aporías que suponen un cambio de paradigma, porque quizá estuvieran ensayando y presentando nuevas formas de vida¹.

1.1 Algunos antecedentes del Teatro en Andalucía y los márgenes de sus espacios.

El estudio de la obra *Oratorio* representada por el TEL, supone sumarse a la propuesta del acercamiento al hecho flamenco en claves más espaciales que temporales, revisando a través de esta obra algunos elementos espaciales y arquitectónicos que se suman en las distintas representaciones y su difusión, generando una fértil fuente de contradicciones que quizá ayude a conocer cómo era el espacio estético que se estaba ensayando y proponiendo.

La tradición del teatro medieval y el auto sacramental barroco representado en espacios públicos, abiertos, de forma temporal y ritual ha sido y aún es, una trascendente referencia en la historia de la ocupación y desocupación de calles, plazas, patios y otros lugares usados para la escenificación. Desde el texto y desde los espacios de representación se reformula constantemente la posición e interrelación del espectador y los actores. Cuestiones que se ensayaron en *Autos para siluetas*, de Valle-Inclán, *Escaleras* de Gómez de la Serna, en *Ni más ni menos* de Sánchez Mejías, y en las fundamentales *El hombre deshabitado* de Rafael Alberti y *Tres escenas en ángulo recto* de José Bergamín, o *El público* de Federico García Lorca.



Imágenes "El Kuursaal" de Sevilla, 1921.
Banco y negro (Foto Hijo Pedro Romero).

1. Scott, Felicity D. , "A Swerve" en Hirsch, N.&Miessen, M. *What is Critical Spatial Practice?* Sternberg Press, Berlin, 2012. (*Curatorial and Conceptual Practices in Architecture Columbia University*)

ORATORIO representado por Teatro Estudio Lebrijano, dirigido por Juan Bernabé sobre textos de Alfonso Jimenez Romero, comparte inicialmente una estructura propia del teatro ritual, en este caso como “oraciones”, que pronto se alejan del esquema de drama litúrgico de las piezas de teatro religioso. Las oraciones construyen un inicial texto alegórico de Alfonso Jiménez Romero (que merece el premio Delfín en Alicante en 1968), y que se muestra explícitamente reorientado a una radical crítica política y social sobre el momento que vive el campo Andaluz.

La relación entre espectador y actores es una de las aportaciones más trascendentes en las obras que, desde la idea de una “escena moderna”, busca romper con el costumbrismo que con frecuencia aparecía en las representaciones teatrales, donde geranios, mantones bordados, sillas de anea, canción y teatralización romántica ocupaban la escena. Se trata de otras formas de interacción con el público, y con otros públicos, que ya se ensayaron en el espíritu de La Barraca de Lorca o las muestras de las Misiones Pedagógicas que llevaban a otros públicos otras propuestas escénicas en espacios improvisados- casas o escuelas- en una geografía diversa.

Pedro G. Romero señala al respecto: “En gran parte aprovechaban el legado subversivo del teatro barroco que, cómo bien ha señalado Michel de Certeau, ponía en juego toda una serie de tácticas de supervivencia que permitieran introducir la crítica y la burla en un sistema totalitario en la administración del poder. En estas comedias el programa teológico del barroco dejaba al descubierto sus propias fallas en las que conceptos tan diversos como el “honor” o lo “real” eran puestos en tela de juicio. De algún modo, un programa similar se estaba elaborando en Alemania en la coincidencia del texto sobre los *Orígenes del drama Barroco* Alemán de Walter Benjamín y las nuevas dramaturgias de Brecht y Piscator. Toda esta simbiosis entre poética y política se aceleraría durante la guerra civil y la creación de grupos del Teatro de Arte y Propaganda y las llamadas Guerrillas del Teatro. Por ejemplo, los trabajadores de El Búho, en la Iglesia de los Dominicos de Valencia incautada por el Frente Popular y convertida en sala de espectáculos públicos, representan *Pedro López García* de Max Aub, convertido en palabras de su autor, en un “Auto Revolucionario” en la que distintos elementos alegóricos se desplazaban hacia la causa que defendían en comunión los actores y el público”.



Representación teatral. Misiones Pedagógicas, 1931.

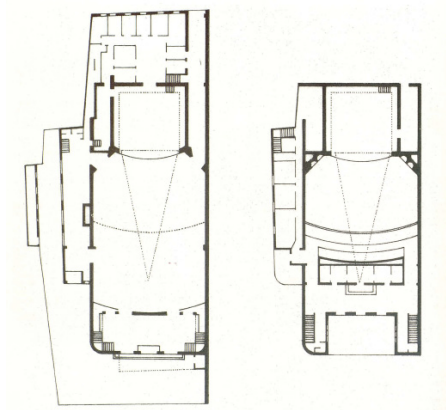


Federico García Lorca con actores de “La Barraca” 1932

La arquitectura del teatro en la calle se caracteriza por ser temporal y de carácter efímero, y existen escasos registros del equipamiento, graderíos, escenarios que se improvisaban (a veces no tanto) para celebrar dichos espectáculos. Por ejemplo, en la ciudad de Sevilla, en el libro y catálogo de la exposición *“Rito y Fiesta: una aproximación a la arquitectura efímera sevillana”(2004)*² se recoge una extensa documentación sobre la arquitectura efímera construida en la ciudad, desde el recibimiento de Fernando el Católico (1508) hasta escenografías para fiestas y ritos, mayoritariamente religiosos, de la primera mitad del siglo XX, pero en él que no se incluyen documentos sobre escenografías temporales vinculadas a otras formas de celebración y de expresión, por ejemplo, a las fiestas de los toros, o celebraciones populares en corralas, calles o espacio abiertos (descampaos), considerados al margen de las representaciones del rito y fiesta, que intenta aproximar aquel catálogo.

La asimilación moderna de estas prácticas desde la arquitectura, pasa por apoyar el desarrollo edilicio de la tipología de cine o teatro en Andalucía, como ha recogido la historiografía culta en varios catálogos de edificios, donde hay numerosos ejemplos de interés como el Teatro Villamarta en Jerez de la Frontera (1926-28), o los teatros del equipo de Sánchez Esteve: El Teatro-cine Torcal en Antequera (1933-34), el Málaga-Cinema de Málaga(1934-35), teatro-cine Anda-

2. *“Rito y Fiesta: una aproximación a la arquitectura efímera sevillana”(2004)*, por Vicente Lleó, Victor Pérez Escolano, Antonio Tejedor, Jose Manuel Baena, José Morales, Jose María Gentil, Antonio Mena y Ana Yanguas.



Uno de los ejemplos de arquitectura teatral años 30. Sánchez Esteve, Teatro-cine Torcal. Antequera (Málaga), 1933-34

lucía de Cádiz (1947-49), el Cine Almirante San Fernando (1947), y más tarde también el cine Capital en Ubrique (1955) y el cine Colón en Rota (1960), entre otros. La proliferación de esta tipología de teatro-cine acompaña a una imagen renovadora y moderna de la cultura en distintas poblaciones. Son soporte arquitectónico para el desarrollo de las propuestas teatrales y cinematográficas del momento, siempre contenidas en los espacios proyectados y construidos para ello.

1.2. Los márgenes de sus espacios.

El Teatro Independiente Andalúz busca otros espacios, no institucionales, donde las pautas regladas del espacio escénico se puedan cuestionar, para ensayar otras propuestas teatrales y otra relación con el público, espacios populares tanto en las ciudades como en ámbitos rurales. La identificación entre lo popular y lo flamenco propicia que algunos grupos teatrales independientes andaluces incorporen expresiones del baile y el cante jondo. Se ensaya en el T.E. Arahal, y en el caso de el T.E.L. se incorpora decididamente como algo natural, que le es propio, aunque a la vez, alentados por una mirada “intelectualizada” y desde fuera (José Monleón, Michele Kokosowsky) y la manifestación o imaginario que se expresa en la obra del fotógrafo Mario Fuentes que acompaña al espectáculo para su difusión nacional e internacional, sin escenografía alguna, presenta a los actores en una calle empedrada de cualquier pueblo andalúz, en la puerta de sus casas encaladas, trabajadores del campo que suplican, se resisten, se amontonan tirados por el suelo. Se muestran y se presentan en la calle, que es el espacio de representación elegido, espacio, hasta entonces, en los márgenes de la propuesta cultural que se estaba alentando.

El grupo *Esperpento* de José María Rodríguez Buzón, Pedro Álvarez-Ossorio y Juan Carlos Sánchez, recoge en el *Manifiesto de Esperpento*, el término “lo borde”, concepto éste, que aún estando por definir, adquiere día a día cuerpo entre quienes trabajamos por clarificar y transformar la realidad andaluza. Como describe en “Aproximación a la estética de lo borde”: “Conscientes de que un estudio sobre “lo borde” está sujeto a un rastreo histórico y a la fundamentación en una antropología dialéctica de lo “borde” por hacer, solamente nos proponemos poner sobre el tapete el tema, partiendo de una forzada visión diacrónica, forzada tanto en los límites de esta exposición como por la ruptura y desconexión cultural que supone la guerra civil. En esta primera aproximación sin entrar en un análisis pormenorizado de la parcela histórica que nos hemos propuesto: los años que van del 40 hasta la fecha, “lo borde”, políticamente, nace de las tensiones dialécticas entre el poder central y la región andaluza; la exteriorización del pueblo andalúz ante presiones y mandatos foráneos. Culturalmente, la exacerbación de las fórmulas de expresión impuestas. Ante el desvirtuamiento de lo autóctono que obstaculiza la comunicación y la consiguiente toma de conciencia, el andalúz reacciona espontáneamente “ultrapensando”, desbordando esas fórmulas, en un intento desesperado por no ser ni negado ni asimilado; por no ser colonizado.....”. Para el T.E.L. “lo borde está en lo popular”, en la creación popular, comunitaria y política.

NOTA: Todas las imágenes vinculadas a las representaciones de Teatro estudio Lebrijano han sido aportadas por los archivos del Centro de Documentación de Artes Escénicas de Andalucía, Consejería de Cultura Junta de Andalucía. Están datadas y documentadas en el Catálogo integrado de libros, publicaciones periódicas y videograbaciones. Los archivos de fotografías de Mario Fuentes, Prensa, revistas y publicaciones periódicas, reportajes y programas son Cesión de la Asociación Cultural Juan Bernabé, 2011

TEATRO ESTUDIO LEBRIJANO (TEL)

AÑO FUNDACIÓN: 1966

AÑO DESAPARICIÓN: 1996

MUNICIPIO: Lebríja

PROVINCIA: Sevilla

DIRECTOR/ES:

Juan Bernabé Castell
Nicolás Barrero

MONTAJES-AUTORES:

- *Los Justos* Albert Camus. Teatro leído
- *Todos eran mis hijos* Arthur Miller. Teatro leído
- *Llama un inspector* John B. Priestley. Teatro leído
- *En la ardiente oscuridad* Antonio Buero Vallejo. Teatro leído
- *Muerte de un viajante* Arthur Miller. Teatro leído
- *Las palabras en la arena* Antonio Buero Valle
- *Oración* Fernando Arrabal
- *La noticia* Lauro Olmo
- *El tintero* Carlos Muñiz
- *Un solo de saxofón* Carlos Muñiz
- *La puerta* Miguel Ángel Rellán
- *Diálogos de una espera* Alfonso Jiménez Romero
- *Los sedientos* Jerónimo López Mozo
- *La camisa* Lauro Olmo
- *El carrusel* Ruiz Iriarte
- *El juego de las hormigas rojas* Alfonso Jiménez
- *El cepillo de dientes* Jorge Díaz
- *Oratorio* Alfonso Jiménez Romero (bocetos, sobre unos poemas)
- *Auto de la compadecida* Ariano Suassuna
- *Noviembre y un poco de yerba* Antonio Gala
- *Oratorio* Creación colectiva sobre textos de Alfonso Jiménez Romero
- *Un féretro para Arturo* Jordi Teixidor
- *El Amargo* Adaptación de Diálogo del Amargo de Lorca
- *El pagador de promesas* Díaz Gomes
- *Ze del Burro* Extracto de la obra anterior, de *Alfredo Díaz Gómes*
- *Los títeres de Cachiporra* Federico García Lorca
- *Oración de la tierra* Alfonso Jiménez Romero
- *El retablo del flautista* Jordi Teixidor
- *Los caciques* Carlos Arniches
- *Farsa y justicia del corregidor* Alejandro Casona
- *Cantos del trigo y la Cizaña* Fausto González Clavijo
- *Progreso* Alberto Miralles
- *Agua y cieno* Javier Ros
- *Sequía* Javier Ros
- *El cornudo apaleado y...*
- *El secreto bien guardado* Alejandro Casona
- *Aquí no paga nadie* Dario Fo
- *Trébol de pasiones*
- *Cuéntame un cuento*

1.3. Teatro campesino del T.E.L.

El T.E.L. se estudia desde las artes escénicas en el marco del Teatro Independiente Andaluz, que nace entorno a los años 60 y es un fenómeno alternativo al teatro comercial con orígenes más o menos evidentes en los Teatros Universitarios o teatros de cámara³, con el doble objetivo de proponer una renovación tanto política como estética. Como recoge Jesús Cantero, en el catálogo editado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y CDAEA, en 2009, “es una manifestación artística nacida de una realidad política, social y cultural que requiere un nuevo teatro puramente español y conflictivo, en contrapunto a la seca panorámica mercantilista y enajenante ofrecida hoy por nuestro espectáculo.”

Una de las cuestiones importantes del TEL cuyo estudio nos ocupa, es la voluntad de ser una propuesta teatral que quiere quedarse al margen de estos espacios institucionalizados de representación, así lo fue en su genealogía, primero en una parroquia, luego en un instituto, en una fábrica panificadora, y siempre itinerando, y es característica común en el Teatro Independiente Andaluz.

Diferentes representaciones de Grupos de Teatro Independiente en Andalucía, años 60-70.



Bernabé y los actores insisten en que no les interesaba actuar constantemente para el mismo público, cierta burguesía y universitarios que acudían a los escenarios, salones de acto, sedes institucionales o religiosas. Subrayan en entrevistas y textos -Triunfo, Primer Acto- la valoración de un teatro “hecho para el pueblo” y de un teatro “hecho por el pueblo”, como creación colectiva, que va creciendo en cada representación, según dónde se presentara y con qué público. Los actores dicen que lo importante era “el fondo y la forma”, y que cada pieza transmitiera “rebelión y rebeldía”. Al principio recitaban con habla castellana, pero luego “todo se hacía visceralmente y se hablaba en andaluz”.

Alfonso Jimenez Romero (Morón, 1931) ensayó teatro con flamenco en con el Teatro Estudio de Arahál, en 1969, preparó obras, como la puesta en escena de *Romancero y poema del cante jondo*, sobre textos de García Lorca. El estreno, como documenta Pedro G. Romero, tiene lugar en la Iglesia de la Vera Cruz, un viejo templo desacralizado y sin restaurar desde que fue quemado durante la guerra civil. Como se recoge en diferentes textos sobre su obra (Teatro *Ritual Andaluz*, 1996; y tesis de M. Teresa Mora Álvarez, *El teatro de Alfonso Jimenez Romero*, 2008), Jimenez Romero narra cómo transcribía historias reales, oídas por sus abuelos de otros abuelos y la afición al flamenco de su familia. Montó en 1966 *Vida y muerte de Severina*, de Cabral de Melo Neto, que había triunfado en Nancy, y preparó *Cepillo de Dientes* de Jorge Díaz, así como colaboró en la reelaboración de la *Antígona* de Brecht que montó el grupo sevillano Esperpento en 1968, obra que vio Juan Bernabé.

Juan Bernabé (Lebrija, 1947), seminarista en 1959, se vincula a diversos oficios y en el año 1965, junto a Antonio Torres, también seminarista, reúnen un grupo de jóvenes estudiantes y trabajadores, y, en su afán de hacer teatro, preparan diversas obras entre ellas *Los justos* de Albert Camus. En 1966 T.E.L. había montado *Vida y Muerte Severina*, de Cabral de Melo Neto, 1965, autor que ya había incluido cantos y bailes campesinos.

Jerónimo López Mozo recoge en el libro *“Teatro de barrio, teatro campesino”* (1976), la genealogía de TEL y una documentada descripción del teatro producido al margen de los circuitos empresariales y comerciales en la década de 1965-75, el texto ilustra la trascendencia que esta práctica supuso para las artes escénicas en dicho tiempo.

Juan Bernabé y José Luis Muñoz, un actor del grupo, marchan a Madrid en octubre de 1968 para cursar estudios de teatro en el Centro Dramático 1, que bajo la dirección de José Monleón y Renzo Casali acaba de ser inaugurado. Además de ellos, en el curso intervienen como profesores, entre otros: William Layton, José Estruch y Gloria Castro. A los tres seminarios de que consta interpretación,

14 "SUA" - 80-273 51

Entrevista con el grupo Teatro Estudio Lebrijano

«QUEREMOS PROVOCAR EN EL PUBLICO UNA REACCION QUE SE REFLEJE EN LA VIDA REAL»

Los encuentros teatrales vienen a intentar comprender el mundo y a lo largo de un año de actividad. Pero esto que acontece en el teatro no se limita a la actividad en sí misma, sino que pretende ser una actividad que se refleje en la vida real.

«Es una actividad que se realiza en un momento, pero que pretende ser una actividad que se refleje en la vida real. Este es el objetivo del teatro, que sea una actividad que se refleje en la vida real».

«En una actividad que se realiza en un momento, pero que pretende ser una actividad que se refleje en la vida real. Este es el objetivo del teatro, que sea una actividad que se refleje en la vida real».

«El teatro no es un negocio. Mucho menos, el que quiere hacer un teatro popular. Por eso, quienes que todos puedan verlo, que no sea privilegio de unos pocos, como tantas otras cosas... De ahí, cualquier lugar donde hubiese cuatro actores para improvisar un tablado».

«Que por qué nos complacemos haciendo teatro si esto no nos da de comer? —continúan—, porque nos gusta, porque nos interesa en contacto directo con la gente; porque es testigo y testimonio de una vida que criticamos; porque con el teatro vamos hasta donde nos dejan; porque mientras existen opresiones, mientras existan injusticias, mientras existan explotados y explotadas, mientras existan los que se oponen a la explotación, mientras existan los que se oponen a la explotación, mientras existan los que se oponen a la explotación».

«Después de estas frases existe una labor que conocemos directamente, y sus esfuerzos y sus búsquedas por ofrecer un buen teatro deben calificarse sencillamente de extraordinario».

TEATRO
Ayer, en el Conservatorio
Lleno completo en la representación de «Oratorio», por el Teatro Estudio Lebrijano

La actividad del grupo de Teatro Estudio Lebrijano, fundada por G. Galán, ha estado ocupada de una actividad que se refleje en la vida real. Este es el objetivo del teatro, que sea una actividad que se refleje en la vida real.

«El teatro no es un negocio. Mucho menos, el que quiere hacer un teatro popular. Por eso, quienes que todos puedan verlo, que no sea privilegio de unos pocos, como tantas otras cosas... De ahí, cualquier lugar donde hubiese cuatro actores para improvisar un tablado».

«Que por qué nos complacemos haciendo teatro si esto no nos da de comer? —continúan—, porque nos gusta, porque nos interesa en contacto directo con la gente; porque es testigo y testimonio de una vida que criticamos; porque con el teatro vamos hasta donde nos dejan; porque mientras existen opresiones, mientras existan injusticias, mientras existan explotados y explotadas, mientras existan los que se oponen a la explotación, mientras existan los que se oponen a la explotación, mientras existan los que se oponen a la explotación».

«Después de estas frases existe una labor que conocemos directamente, y sus esfuerzos y sus búsquedas por ofrecer un buen teatro deben calificarse sencillamente de extraordinario».

MATE RAYONA

dirección y de autores- acuden miembros de grupos independientes y jóvenes autores. La estancia de Bernabé en Madrid es decisiva para él y para El Lebrijano.

En una entrevista publicada entonces, Bernabé explica las razones por las que sigue el curso en el Centro: "En mis dos años de experiencia como director del T.E.L., intentando la creación de un teatro lleno de comunicación vital que interesara a los hombres de nuestro medio local, he podido comprobar que el fenómeno teatral puede dar una respuesta a la vida y que a través de ello, como todo hombre, puedo dar mi respuesta al mundo. Sin embargo, veía necesario una investigación, ya que ni mis conocimientos, venidos todos de un autodidactismo, ni la visión del actual teatro daban respuesta a mi urgente necesidad, y es por lo que hoy día me encuentro en Madrid"(...) " Intento llegar a un teatro que sea vida, catarsis, totalidad. El problema está en encontrar las nuevas formas y las nuevas técnicas que conecten mi ser ante el mundo con la comunicación e integración de los que asisten como espectadores a una vivencia escénica. Desde unas ideas y unos temas que preocupan al hombre de hoy: el amor, el destino, y el caos, la muerte, la justicia, la paz, a través de unas formas, que deben ser el resultado de un estudio de las ya empleadas por los hombres de teatro de nuestra época y de la profundización de nuestra propia historia, en su propio contexto socio-cultural, con unas técnicas nuevas llegar a un teatro de creación continua, de apetito de vida y necesidad implacable. Un teatro en el que la palabra del autor no lo sea todo, sino que llevados autores, director y actores por un espíritu colectivo consigamos una vivencia llena de símbolos, magia, silencios, gestos, palabras y música, que va dirigida a unos espectadores para identificarse con ellos, para que no se limiten a asistir a un espectáculo como mera diversión. El teatro, pues, como decía Antonín Artaud, debe interrumpir la vida como la peste, modificando la misma vida del hombre y de su colectividad". La gente del Lebrijano, a través de Bernabé y Muñoz, empieza a conocer a Stanislavski, Artaud y Brecht, se estudia expresión corporal, gimnasia consciente, el Método, el teatro épico, y el de la crueldad.

En 1967, los americanos de *Living Theatre* (Julian Beck, Judith Malina, y otros) que habían presentado en Barcelona, Valladolid, Bilbao y San Sebastián una versión de *Antígona* de Brecht, y otras obras como *The connection*, *The Bring y Paradise Now* en Europa, entendían la ocupación de la calle como una práctica espacial política. Si bien en un contexto distinto, también compartían acciones y happenings que en Amsterdam instigaron los *provos* y *kabouters* en esas fechas.

En el año 1969, Juan Bernabé, junto a un grupo de alumnos del Centro, asiste al Festival de Nancy, que había superado ya ese año su dedicación al teatro universitario y se había convertido en una amplia demostración del nivel alcanzado en el campo de la investigación dramática en diversas partes del mundo.

Los referentes internacionales se hacen presentes⁴: El Teatro Campesino del chicano Luis Valdez, las representaciones o "actos" en espanglish ante los trabajadores del campo en la *United Farm Workers*. la costa Oeste Norteamericana *The San Francisco Mime Troupe*, *Bread&Puppet Theatre*. Entre los treinta y dos grupos que actúan están el Teatro Universitario de Cali, el Bread& Puppet Theatre dirigidos por Peter Schuman y el Teatro Campesino de Fresno.

Juan Bernabé, insiste en desarrollar un teatro político, de intervención directa, donde los elementos rituales y populares se fundan con los elementos rituales y populares de su público natural. Como constata López Mozo "El predominio de las experiencias colectivas, la actuación en locales distintos a los habitantes,

4. Como referente internacional de las prácticas escénicas, es fundamental el montaje de Grotowski de *Apocalipsis cum figuris*, estrenado en 1968, cuyo análisis, interpretación e implicaciones posteriores en los grupos de Teatro independiente Andaluz ha documentado el escenógrafo Antonio Marín, también para el programa *A la calle me salí: Teatro Urbano, corralas de vecinos y polígonos de vivienda, 2014. UNIA PIE Flamenco.*

Documentación en revistas y prensa sobre Oratorio, y previamente Campañas de Teatro Popular.

hacia el teatro independiente

Es una sección al cuidado de los "Goliardos"

CAMPAÑA DE TEATRO POPULAR EN LEBRIJA

«El teatro no es un negocio. Mucho menos, el que quiere hacer un teatro popular. Por eso, quienes que todos puedan verlo, que no sea privilegio de unos pocos, como tantas otras cosas... De ahí, cualquier lugar donde hubiese cuatro actores para improvisar un tablado».

«Que por qué nos complacemos haciendo teatro si esto no nos da de comer? —continúan—, porque nos gusta, porque nos interesa en contacto directo con la gente; porque es testigo y testimonio de una vida que criticamos; porque con el teatro vamos hasta donde nos dejan; porque mientras existen opresiones, mientras existan injusticias, mientras existan explotados y explotadas, mientras existan los que se oponen a la explotación, mientras existan los que se oponen a la explotación, mientras existan los que se oponen a la explotación».

«Después de estas frases existe una labor que conocemos directamente, y sus esfuerzos y sus búsquedas por ofrecer un buen teatro deben calificarse sencillamente de extraordinario».

Una representación en pleno campo.—Teatro Estudio Lebrijano.

el trabajo a partir de una evidente escasez de medios materiales, y el encuentro con un teatro vivo, de agitación, son aspectos que influyen decisivamente en Bernabé y, a través de él, en el grupo”.

En 1968 representan en un cortijo situado a siete kilómetros de Lebrija y en el patio, al sol de un domingo de febrero, actuando sobre las plataformas de dos remolques de tractor unidas, El Auto de la Compadecida del brasileño Ariano Suassuna, farsa construida a partir de tradiciones y romances del norte de Brasil, que plantea el tema de las relaciones entre patronos e iglesia en función de sus respectivos intereses. Juan Bernabé declara: “por fin comprendimos cuál era el teatro que debíamos hacer. Se había producido una comunicación perfecta entre el teatro y el pueblo. Era una fiesta que surgía en su propio universo, que le importaba, ya que le divertía y en la que podía contemplar y comprender ciertas cosas que le sucedían a diario”. El grupo se propone, a raíz de esta experiencia, adoptar para lo sucesivo esta forma de trabajo. Así lo recoge Jerónimo López Mozo, en *Teatro de barrio teatro campesino* (Madrid, 1976).

1.4. Itinerancia: la geografía del T.E.L.

Señalaría una característica más específica del TEL en relación con la ocupación del espacio público, que traza una geografía propia, como forma intensiva de difusión, y como forma de eludir, no siempre, la censura. Alejarse de la burguesía entretenida con las representaciones, y dirigirse a campesinos, con obras que se representan sobre carros, en la misma calle o en la encrucijada de caminos de cortijadas según se arriman los trabajadores y sus familias. “La catarsis buscada ya no depende del texto o de la representación, sino de la inmediatez de los que se presentan con el presente, lo contado o el pasado reciente”. El TEL comparte, como señala José Monleón en el catálogo sobre *Teatro Independiente Andaluz: 1960-70*, con el complejo entramado de grupos y representaciones coetáneas que “su característica fundamental para encarar la censura era la itinerancia, con una o dos representaciones y escasa visibilidad en los medios”. Trasladan así las enseñanzas de Artaud, Stanislavski o Brecht, directores, actores y texto, arman la representación, y el público la completa.



Representaciones en Cortijos, incluida Catálogo Teatro Independiente en Andalucía 1960-70.

Las lecturas se hacen primero entorno a una dependencia de la parroquia (los expulsan con multa en el 68). Se hicieron algunas representaciones en el Instituto Laboral sobre una tarima sobre cajas de cerveza. (1967) En Lebrija ensayan y representan en la nave de una panificadora, que hoy, para mayor mito, ha desaparecido. Sólo queda el aljibe que estaba junta a la nave en calle Escurriera⁵. Hoy un descampado, un solar que ni es ni campo ni ciudad.



“El Choza con Ana Peña” foto: Mario Fuentes

El descampado o *descampao* es un espacio que se vincula necesariamente a las prácticas espaciales, lugar de ocupación y desocupación, de movimiento, de desplazamiento, dominio de nómadas y migrantes, también espacio margen y borde de la ciudad, sobre el que informal o intelectualmente se han proyectado numerosos ensayos de nuevas formas de vida. Escenarios en toda la geografía europea, de celebración popular, y aquí, flamenca.

Para este estudio espacial de Oratorio, se hace necesario recorrer y trazar la cartografía territorial nómada de la obra según las ciudades que se documentan en fotos, prensa, programas, reportajes, revistas (Primer Acto y Triunfo), toda la extensa documentación que los integrantes de TEL guardaron, clasificada, y se encuentra ahora en el Centro de Documentación de las Artes Escénicas de



“La Misericordia” capilla del antiguo hospital del siglo XVIII. Lebrija.

5. Así lo cuenta Andry (Andrés) el orgulloso guarda y también actor del actual teatro Juan Bernabé, (de discutible arquitectura debo añadir) en una visita-deriva a Lebrija del equipo de investigación, nos enseñó todas las dependencias, nos subió al peine y la cubierta, desde donde compartimos paisaje y datos conocidos sobre el TEL, Juan Bernabé y los demás grupos de teatro que les siguieron. Se adjunta a este texto la documentación recopilada en este paseo por Lebrija en diciembre 2014, buscando los espacios que pudieran haber compartido el TEL. Ha sido curioso compartir días más tarde el recorrido al que invitaban Pedro G y Jose Ortiz Nuevo por los espacios señalados en el mapa de Sevilla de Constant 1964, hace ya más de 40 años.

Andalucía. Todas las imágenes que se adjuntan al artículo, son, bien aportación del archivo de Pedro G y PIE Flamenco o bien del CDAEA.

La cartografía que se vincula a las representaciones próximas, recorriendo las carreteras que existían según una guía Michelin del 70, muestra las ciudades a las que los, aproximadamente, veinte lebrijanos viajaban en coche desde Lebrija: Jerez, El Cuervo, La Puebla de Cazalla, Dos Hermanas, Sanlúcar de Barrameda, El Puerto de Santa María, Puerto Real, EL Bosque, Ubrique, Prado del Rey, Chiclana, Rota Trebujena, Sevilla y Cádiz, Tras haber gestionado los tres o cuatro informes y permisos preceptivos, y difundir casi por el boca a boca la próxima representación, se plantaban en la sala de actos de un instituto, en la casa consistorial, en el patio de alguna casa parroquial ,en una plaza pública o en una calle.

Otra cartografía se hace también necesaria, la del viaje al calor de la presentación de ésta y otras obras en festivales y ciudades españolas (Palma, Salamanca, Madrid, Valladolid, Barcelona, San Sebastián, Bilbao...) y, gracias a Nancy, en Francia (Paris) y Alemania (Russelsheim). Sobre ellas volveremos más adelante.



Imágenes de Lebrija y descampao donde estuvieron situadas las naves de la panificadora

6. Sobre ello, Pedro G.Romero apunta “ *En Antígona George Steiner ha señalado suficientemente la importancia de este texto como lugar del antagonismo político en la historia cultural de occidente. Las distintas maneras de presentar el mito nos revelan que conflicto pretende subrayarse: conflictos de clase, de género, de cultura, etc. El propio Steiner ha marcado la polivalencia –y también la ambigüedad- para revivir conflictos entre las “Antígona” musicales frente a una cierta linealidad en las “Antígona” textuales. Las pioneras referencias a la guerra civil española como guerra colonial y la solidaridad, a contrapelo, que se establece entre Lebrija y aldeas cualesquiera de Asia o África. Es cierto que esta polisemia apoyada por la concepción ritual de la escena levantaba admiración y comprensión allí donde representaban, pero también sabía Bernabé, por experiencia propia, del efecto adormidera de tanta catarsis, tanta misa y tanto sacramento. Los esfuerzos iban encaminados precisamente ahí, a resolver el falso dilema entre acontecimiento y texto. Donde cierto público veía puro acontecimiento, los lebrijanos eran capaces de leer un significativo texto.*”



2. ORATORIO:

2.1. Oraciones, acontecimientos y escenas.



Alfonso Jimenez Romero había escrito *Oratorio* en 1968, texto que obtiene el premio Delfín ese mismo año. Parte del mito griego de Antígona⁶, y argumento básico: el enfrentamiento entre la comunidad y el Estado, en claves que hacían revivir la guerra civil española. El texto de Alfonso Jiménez para Oratorio primero se lee, después se representa y después aparece el flamenco.



Tras la preparación de *Oratorio* sobre textos de Alfonso Jimenez Romero, en 1969 se estrena en Jerez, en la Academia San Dionisio, en septiembre del mismo año se estrenaba en el Instituto Laboral de Lebrija, y sigue su periplo por la geografía andaluza. Es significativo el boca a boca que permite conocer las representaciones y las organizaciones sindicales los llevan a representar en distintas poblaciones, actuando en institutos, salones, almacenes y también en la calle, en fin, donde les dejaban.

Se trata pues de un alegato pacifista, contra la violencia y los países que desgarran a sus pobladores con las guerras. Son 4 oraciones, en base a un texto de Jimenez Romero, obra de creación colectiva de Juan Bernabé y los actores y cantaores. El texto además se adaptaba a las circunstancias que debían denunciar o anunciar, por ejemplo se reseñaba si habían detenido a un jornalero o había habido un altercado. También era frecuente mantener una tertulia con el público tras la representación cuando las fuerzas del orden lo permitían.



No nos consta ningún registro de las actuaciones de los años 1969, 1970 y 1971 y existe una grabación de la representación en *Casa de la cultura de Lebrija*, los días 4, 5,6 septiembre 1981. Repasamos las escenas con dos de los actores, Ángela Mendaro y Pepe García castro, y sobre unos dibujos fuimos recomponiendo movimientos, elementos escénicos y los tiempos de las representaciones.

El vestuario es sencillo, en la primera etapa de *Oratorio* recitado, donde los actores recitan vestidos homogéneamente con pantalón y camiseta negra. Posteriormente, en una segunda etapa de representaciones de Oratorio, los actores van ataviados como campesinos y campesinas andaluces. Sólo los sacerdotes van vestidos con trajes rituales, tiaras y a veces máscaras. Los actores en algunas escenas sostienen en sus manos palos y cuerdas. No hay más elementos escénicos que una iluminación blanca que se torna roja para algunas escenas y una gran cruz, a veces ataviada o envuelta con una tela, otras veces una cruz cuya figura se torna claramente después en la silueta de un avión bombardero.



Los actores acceden desde el público, cantan a boca cerrada.

Oración de Antígona, con varias escenas; *“y la sombra de Antígona, que murió por defender la libertad sagrada de su pueblo, se pasea por todas las ciudades del mundo...”* Tras finalizar la referencia al mito, los dos sacerdotes tumban la cruz obre el pueblo. *“Otras Antígona de la historia cantan y lamentan las ruinas de su Tebas. El tirano la condenó a muerte, porque estaba sola...”*. Las mujeres: *“Ay de mi Tebas, ay de mi Patria”* Coro: *“Ay de mi hermano, hay de mi hermana”*.



Oración de Caín y Abel; *¿por qué lo has matado. las voces de la sangre de nuestro hermano claman en esta tierra... Caín se refugia en el muro, el coro lo increpa. Una flauta acompaña la voz en off, los actores se sitúan por grupos y cantan. Entran los soldados hablando en alemán llevándose a los hombres. Trabajo en el campo de concentración*, las cuerdas aúnan los trabajos de algunas, también son látigos. Todos rodean en círculo al que marca el ritmo con un martillo sobre madera. Escenifican con violencia y gritos.

Escena del cura con la cruz increpando, y las mujeres amontonadas protegiendo a los jóvenes... que forman una fila...que acaban desfilando.. las mujeres caen amontonadas al suelo. Luz ROJA. Los hombres luchan con sus manos ante un enemigo invisible y caen al suelo. Canto, Tedeus, hacia la cruz, cuerpos desplomados.



"Fue en el tiempo de la guerra" Silencio y cielo rojo de "ira y de vergüenza" ¿qué será de nosotros?, se levantan los soldados "seréis víctimas y verdugos". En el centro un hijo manos en puño, habla a su madre...entorno a él el coro contesta...amontonamiento. Al sonido de un timbal, uno de los hombres destaca del grupo y se arrodilla. "¿qué será de nosotros?" "Yo os diré: seréis víctimas y verdugos" las levás, los bombarderos, y a las cárceles. Arrodillado: "yo no quería morir".



Oración de las Voces del Viento *"son de ellos, de los fusilados, de los que no queda memoria" La voz del viento es como un canto triunfal que se mezcla con explosiones, ruido de aviones, silbido de bombas. Como en los campos de concentración, los hombres y las mujeres se han ido desplomando. Dos actores se levantan y cogen al cruz mientras los demás cogen las velas, tambor a ritmo de procesión, cruz inicia la procesión, con velas, canto a boca cerrada. Coro: "De todos ellos, son las voces del viento" ...termina bajando al público con lebrillos y platos con velas cantando. El viento, Jimenez Romero narra una de las historias que le relataban sus mayores, sobre personajes y el viento, La Sanguina, Boca de Cabra, Imperio y Luna); Guitarra y Cante flamenco "baja los ojos y camina"... los mujeres van encendiendo las velas, y se las van poniendo a los muertos "qué más da muerto que vivo si se tiene que callar". "De ellos son las voces del viento."*

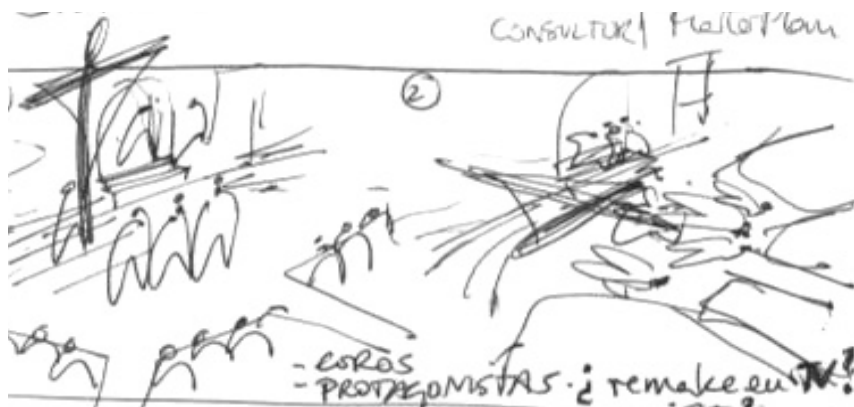


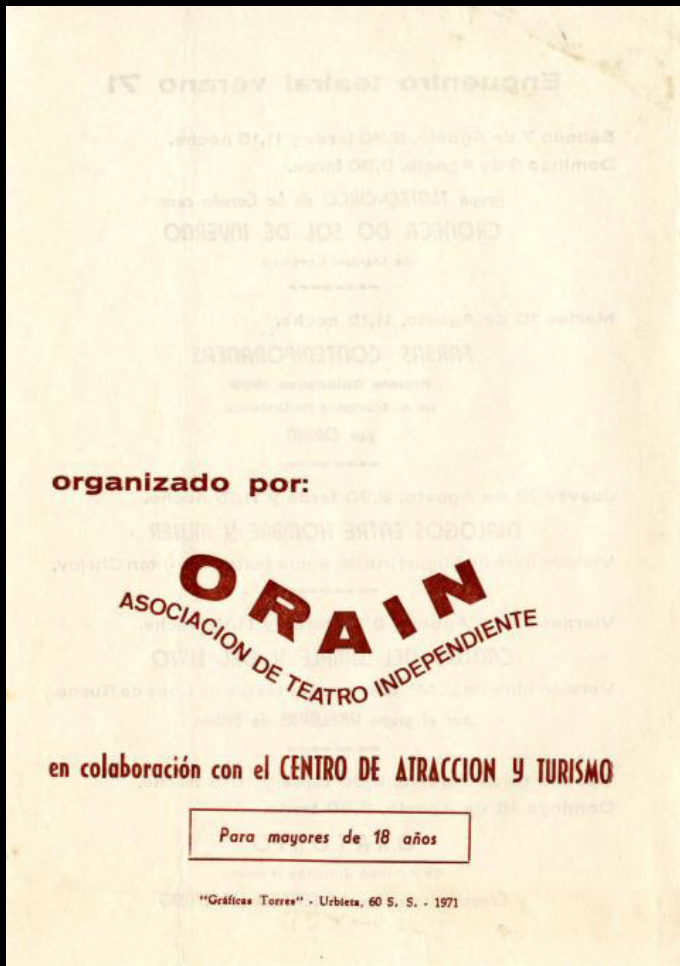
Oración del Hombre: se enfrentan al público increpando con la mirada, recogen del público las velas las dejan en el escenario, *"Yo te condeno, hermano"*, (un actor delante, todos detrás han dejado las velas bajo la cruz. Cante de Távora sólo mientras todos se han dispersado por el público). Sonido de timbales y tambores en primer plano, poco a poco aparece el pueblo en masa, los hombres levantan sus brazos repitiendo *"yo te condeno hermano..." Mujeres: Nunca más Hermanos, nunca más"*.

En medio del clamor se hace la oscuridad total y el silencio, después todos miran fijamente al público, no se mueven.



La grabación de 1981 se hace con un fondo de muro alto, desconchado, en la Casa de la Cultura de Lebrija los días 4, 5 y 6 de septiembre. Las notas se toman viendo esta grabación y sobre el repaso de los dibujos con los comentarios de Pepe García y Ángela Mendaro. IMG: Dibujos coquizados de las escenas y oraciones.

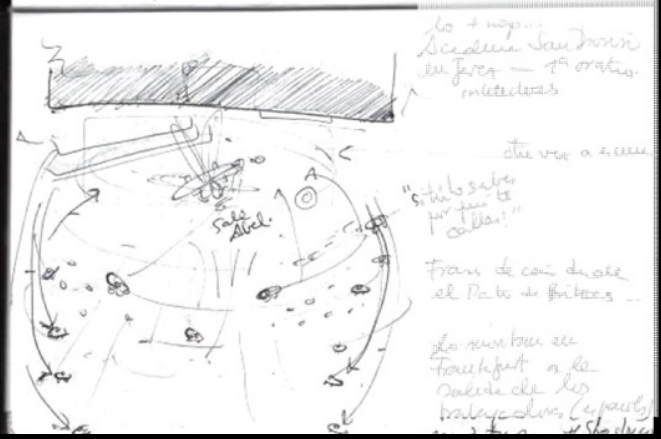
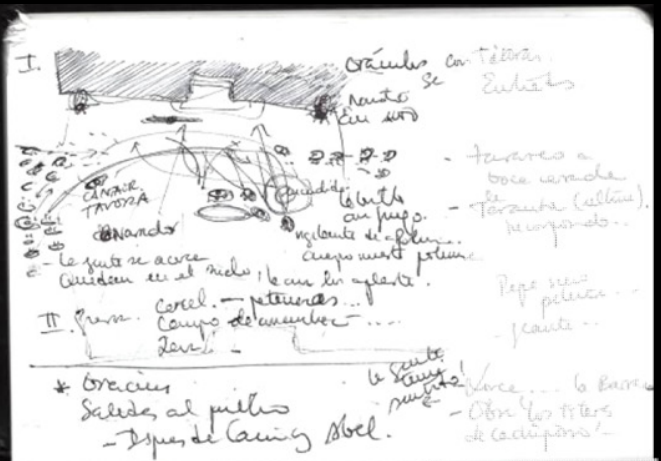


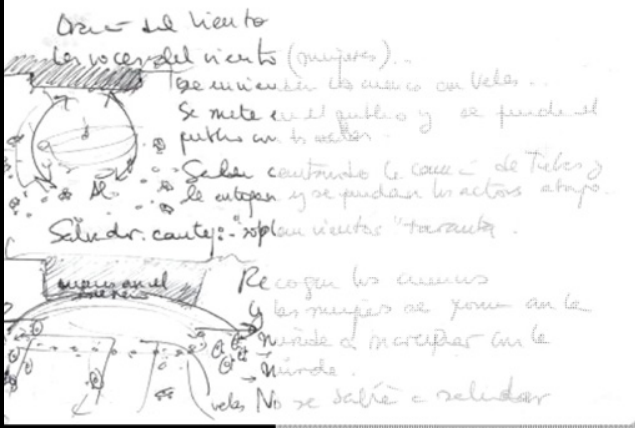


Croquis y anotaciones sobre la descripción de la obra en conversación con actores, 2014.

Oración de Antígona, con varias escenas; "y la sombra de Antígona, que murió por defender la libertad sagrada de su pueblo, se pasea por todas las ciudades del mundo..."

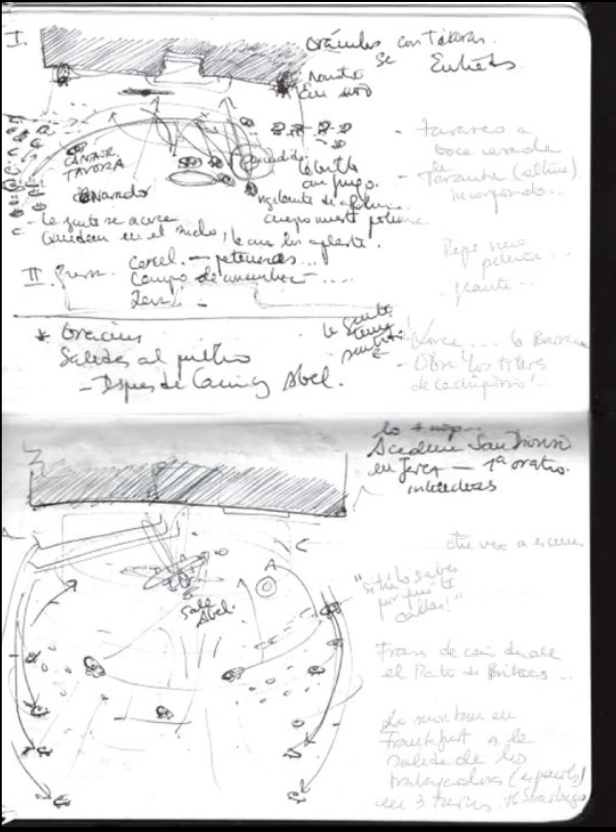
Oración de Caín y Abel: ¿por qué lo has matado?... las levas bombarderos, campos de concentración y a las cárceles.





Oración de las Voces del Viento (el viento: La Sanguina, Boca de Cabra, Imperio y Luna); "son de ellos, de los fusilados, de los que no queda memoria" ... termina bajando al público con lebrillos y platos con velas al público cantando la canción de Tebas.

Oración del Hombre: "yo te condeno..." Távara canta los lamentos... se enfrentan al público increpando con la mirada, recogen del público las velas las dejan en el escenario, y desaparecen..."nunca más"...





2.2. Elementos escénicos:

LA CRUZ. En escena aparece como principal elementos simbólico la Cruz, que en tres años de representación cambia de ser una cruz con cabeza, casi un muñeco con un trapo que envuelve los palos a ser una silueta que claramente se identifica con un avión-bombardero cuando se tumba sobre el pueblo, y se le asocian ruidos de aviones y bombardeos. Son referencias escénicas que no quedan muy lejos en la memoria. Es sorprendente reconocer en fotografías e imágenes anteriores, composiciones similares en el imaginario fotográfico de la guerra y en imágenes mas lejanas temporalmente hay también numerosos referentes. Se apuntan algunas de ellas:



LOS PALOS. Marcan los ritmos cuya aceleración ensordece a Antígona, hacen de apoyo de algunos, como lo son los azadones de los jornaleros cuando trabajan la tierra, pero también son las armas con que la amenazan. Los palos serán elementos en obras posteriores de Távora.

LOS AMONTONAMIENTOS. La búsqueda de antecedentes se remonta a los grabados de Goya en distintas series que documentan *Los desastres de la guerra*, (1810-15). Pero son imágenes que en el siglo XX han sido fotografiadas en multitud de ocasiones:

LOS COROS, cantan a boca cerrada, cantan las letras, y de uno en uno apelan, desde el grito, las letras que el coro repite.

EL PAN Y LAS VELAS, son otros elementos casi litúrgicos que están pautando el estremecedor reconocer los elementos como llamadas a la implicación en la obra...



Imágenes de preparación, ensayo y representaciones de Oratorio, 1969-70.



A. Joseph Maria Sert murales Sala San Francisco de Vitoria, Sala de Consejos de la Sociedad de Naciones Ginebra, 1936.



Joseph Maria Sert . Pinturas en el Rockefeller centre NY, 1941



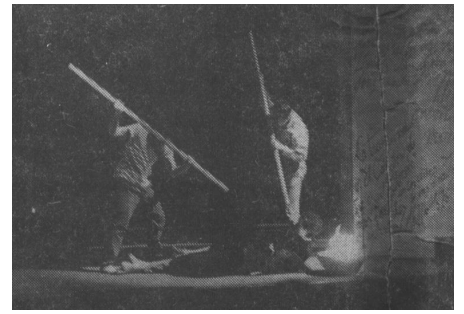
Descargando un crucifijo, para salvaguardarlo de la Guerra. Madrid, octubre de 1937



Imagen del Palacio Duques de Medinaceli, 1936.



Representaciones de Oratorio, 1969-70.



Representaciones de Oratorio, 1969-70.



Representaciones de Oratorio, 1969-70.

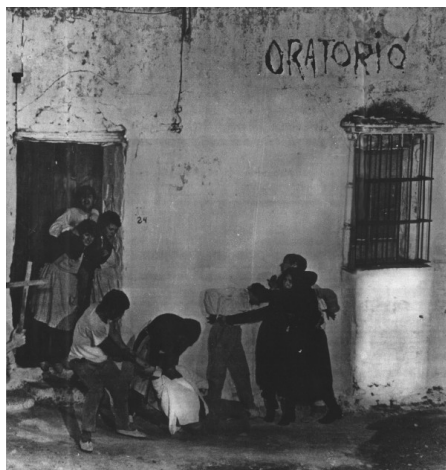


Francisco de Goya. Diversos grabados . Los desastres d el Guerra, 1810-1815



Fotografías de Alfonso, frente Madrid. 1936.

2.3. Nancy: geografía sociopolítica en la escena internacional



Fotografía de Mario Fuentes para divulgación de Oratorio retocada (rotulo "Oratorio") 1971

Michele Kokosowsky asistente del Director del Festival de Nancy, ve una de las representaciones de Oratorio en Lebrija, cuenta con el consejo de Pepe Monleón, y propone llevarlo a Nancy, y ambos apuntan la inclusión del flamenco en la representación para el festival. Después de probar con varios cantaores no profesionales de Lebrija deciden incorporar al grupo flamenco, *La Cuadra*, que lleva Paco Lira con Salvador Távora, Pepe Suero y Juan Romero que se conformarían después como grupo de teatro con el mismo nombre de La Cuadra, poniendo en escena *Quejío* con la colaboración, también, de Alfonso Jimenez. Años después *La Cuadra*, dirigidos ya por Salvador Távora, representará *Los Palos* en 1975 y *Las Herramientas* en 1977. Para cuando Oratorio va al Festival de Nancy en 1971 tiene plenamente incorporado el cante flamenco. EL director de Nancy, Jack Lang aplaude la "mejor obra del año"

La geografía que traza el T.E.L., la representación de *Oratorio* y el flamenco que los acompaña a su viaje a Nancy amplía la repercusión y popularidad que esta obra adquiere recorriendo ciudades, teatros y salas en Valencia, Barcelona, Palma, Bilbao, San Sebastian, Valladolid, Madrid, y también en dos barrios de Paris, en Stuttgart, y en Frankfurt, no sin numerosos alborotos y anécdotas curiosas.

Los actores del T.E.L. Pepe Castro y Ángela Mendaro, comentan cómo llegaron a hacer hasta tres pases seguidos a la salida de la Fábrica de coches OPEL en Russelsheim, según salían de sus turnos los trabajadores, (¡en su mayoría españoles emigrados!) Es posible imaginarnos esos espacios, de la Alemania resucitada a pulmón por obreros inmigrantes, jóvenes españoles, recordándoles lo que dejaron atrás, en un tiempo tan presente. Fábricas de motores y coches, espacios y arquitectura de esos lugares, que también pretendían ser la arquitectura de la España franquista.



Fotografía de Mario Fuentes para divulgación de Oratorio, en ladera del Castillo de Lebrija, 1971

Las imágenes que representaban en *Oratorio* coexistirían en la memoria de los inmigrantes trabajadores con las de la arquitectura de sus pueblos. Sin embargo el texto se actualizaba y re-construía una situación aún presente, al representarse el hall de una fábrica. El Escenario arquitectónico fabril sustituye al evocado por los jornaleros en los campos andaluces, se les representa su vida y su memoria en su entorno más cotidiano. La arquitectura del espacio de representación igualaba la realidad con la ficción en esta propuesta de teatro radical. Podemos imaginar las ocupaciones en esta fábrica de Russelsheim, con inmigrantes españoles, andaluces, entre el público, saliendo de su turno, y lebrijanos y cantaores arengando al personal con la cruz, los coros, las mujeres y el arrodillado.

7. Según ha investigado Joaquín Medina Warmburg, además, practicó él mismo en una fábrica de Triana. De esta labor informó Gropius a su madre en el reverso de una postal del Real Alcázar de Sevilla, ya al final de su estancia en la capital andaluza, en abril de 1908: "Ayer noche se marchó de aquí el señor Osth. Karl Ernst Osthaus (1874-1921), Antes de su partida le ha escrito a Peter B. recomendándome encarecidamente. De modo que todo anda perfectamente encaminado. Mi friso le ha convencido. He trabajado todos los días en la fábrica, hoy le he dado los últimos toques. Mañana irá todo por última vez al horno, de donde saldrá dentro de una semana. Trabajo mucho con Wendland. El día 5 le daremos definitivamente la espalda a Sevilla. Me ilusiona volver a Alemania. Vuestro fiel hijo. Postal de Walter Gropius a su madre, Sevilla, 28 de abril de 1908, Legado Gropius, BHA, Berlín(traducción de Joaquín Medina Warmburg).



Fotografía de Mario Fuentes para divulgación de Oratorio

8. Cita Joaquín Medina Warmburg "Mostró cúpulas de Damasco, fachadas de Ámsterdam, una ciudad caucásica o las tradicionales casas de entramado de Hamburgo, con las que ilustraba el significado del estándar como valor tradicional, es decir, como resultado de un proceso de selección y purificación de lo esencial, de lo objetivo. Sin duda estos ejemplos no debieron figurar entre las expectativas de los asistentes al acto. Mucho menos debieron esperarse que Gropius alabara la arquitectura de la Residencia precisamente como buen ejemplo de funcionalidad arquitectónica en el sentido que él quería otorgar a término".



Geografía de T.E.L. con ORATORIO, 197G-71



Teatro en Rüsselsheim

EL CIRCULO CULTURAL ESPAÑOL
De esta localidad, tiene el honor de presentar a la
Compañía Española la obra de ALFONSO JIMÉNEZ "ORATORIO"
con diez 3 de Noche y los 5 de la tarde y 4 a las 10 de
la mañana, en el Salón de Actos de la casa 8 (Residencia
Otel).

La representación de esta obra, será por el grupo
español, TERRO ESTUDIO LEBRIJANO creado por el PRINCIPAL
NACIONAL DE TEATRO y LA MEJOR DIRECCION en Festival
de Mallorca celebrado en Diciembre de 1969. (Esta com-
pañía española invitada al FESTIVAL MUNICIPAL DE TEATRO
en Nancy (Francia) que se está celebrando actualmente).

Oratorio
(Córceles y los países que destruyen el mundo con
los sucesos)

Teatro Estudio Lebrjano
DIRECCION: JUAN BERNABE

NOTA: por causas ajenas a nuestra voluntad, nos vemos
obligados a llevar a cabo este acto en días laborables
y no festivos.

LA COMISION CULTURAL

PRECIO LOCALIDAD: 2 D.O.M.
MEDIA HORA ANTES DE COMENZAR LA SESION SE DESPACHARAN
LAS ENTRADAS EN LA PUERTA DEL TEATRO/
COMISIONES FERIALES

Los ofrece un gran surtido en artículos de Verano,
Zapatos, Perforaciones, Chaquetas, Trajes, Etc. Etc.
Visítanos y encontrará lo que Ud. desea.

COMISIONES FERIALES RÜSSELSHEIM HOELSSELV. 18

SPECTACLES

le théâtre par Bernard Péro-Delpech

AU FESTIVAL DE NANCY

DE LA REALITÉ ESPAGNOLE A L'IMAGINAIRE AMÉRICAIN

deuxième partie des spectacles
de la réalité espagnole et de
l'imagerie américaine. Les
spectacles de la réalité espagnole
sont présentés par la compagnie
espagnole de théâtre "Oratorio"
et les spectacles de l'imagerie
américaine par la compagnie
américaine de théâtre "Lebrjano".

Les spectacles de la réalité
espagnole sont présentés par
la compagnie espagnole de
théâtre "Oratorio" et les
spectacles de l'imagerie
américaine par la compagnie
américaine de théâtre "Lebrjano".

Les spectacles de la réalité
espagnole sont présentés par
la compagnie espagnole de
théâtre "Oratorio" et les
spectacles de l'imagerie
américaine par la compagnie
américaine de théâtre "Lebrjano".



ORATORIO

Creación colectiva de la obra de Alfonso Jiménez Romero por el TEATRO LEBRIJANO

I. El teatro lebrijano

En el sur de España, en la Andalucía, un pueblo de veinte mil habitantes: LEBRIJA.

Eminentemente agrícola, sus tierras de secano están fuertemente divididas en latifundios y minifundios. Más del 90% de las tierras pertenece a cinco grandes y veinte pequeños latifundistas. El resto, minifundios, pertenecientes a más de novecientas familias. Quince mil personas, unos tres mil familias, trabajadores agrícolas eventuales. Durante cuatro o cinco meses al año, para forzoso. La industrialización: dos fábricas. Total, treinta y tres obreros.

Allá por el año sesenta y seis, veinte jóvenes, unos estudiantes, otros trabajadores, formamos EL TEATRO LEBRIJANO, creyendo que el teatro era un elemento cultural necesario, un testigo y testimonio crítico en una realidad cerrada, que podría ser un camino de «omunicación con los gentes, un modo de expresarnos. En una realidad agraria como la nuestra, dividida, nos planteamos la necesidad de la creación de un teatro popular, dirigido a los campesinos, un teatro agrario.

En España, país eminentemente agrícola, no existían ejemplos. Con el autodidactismo, el atrevimiento y el deseo de no permanecer quietos, con un desconocimiento del fenómeno teatral, empezamos a trabajar. Nuestras realizaciones han sido diversas y variados.

Estrenamos cuatro jóvenes autores españoles: Alfonso Jiménez Romero, Miguel Ángel Reilán, Jerónimo López Mozo y Jordi Teixidor que ofrecían nuevas propuestas al teatro español actual. Buscamos a los autores que, a través de la ironía, el humor y el sarcasmo, tradujeran nuestra realidad violenta. Así montamos la farsa de «EL JUEGO DE LAS HORMIGAS ROJAS» de Alfonso Jiménez y «EL CEPILLO DE DIENTES» de Jorge Díaz. La historia de un hombre del bando vencido encerrado en un sótano después de la guerra nos acercaba a la problemática andaluza. La obra es: NOVIEMBRE Y UN POCO DE YERBA» de Antonio Gala.

Participamos en una Campaña de Teatro por Ibiza, en el Festival Nacional de Teatro Universitario de Mallorca, pero la experiencia más interesante para nosotros ha sido el actuar en una campaña de teatro popular por calles, plazas y campos de Lebrija y alrededores. En el suelo o sobre dos remolques. Sin altavoces, en sus mismos lugares de trabajo, rodeados por un público que el mismo traía sus sillas, en sus mismas vidas. Representamos «EL AUTO DE LA COMPADECIDA» de Suassuna y «ZE DEL BURRO» [EL PAGADOR DE PROMESAS] de Díaz Gómez.

ORATORIO es nuestro espectáculo más interesante. Con él hemos recorrido más de treinta pueblos del sur de España, lugares en donde jamás se había dado el fenómeno del teatro.

En la actualidad trabajamos en la posibilidad de un espectáculo negro sobre nuestra Andalucía.

II. Oratorio

El espectáculo ORATORIO es el resultado del estudio, la recreación y la experiencia colectiva del TEATRO LEBRIJANO, sobre la obra de Alfonso Jiménez Romero. El texto duro, claro y apasionante, abierto, era una propuesta para hacer algo personal, nuestro, encajado en nuestra situación y propia historia, que exigía planteamientos distintos. Era hacer un espectáculo verdadero, sincero, violento hasta el límite.

Problemas. Situar la obra en un tiempo y lugar definido. Elegimos el nuestro, en Andalucía. Todos, veinte personas, viviendo los hombres como si vivieran del campo y las mujeres esclavadas, viviendo y contando la historia de nuestro pueblo.

Empezaban los ejercicios. Se planteaba una situación. Cada uno se comportaba como si todo aquello estuviese ocurriendo sin fingimientos. Sin hacer «esta» ni «lo otro». Ni decir exactamente estas palabras, ni con aquel tono, ni pensar con esta expresión. El espectáculo iba surgiendo en la medida en que cada uno vivenciaba desesperadamente la realidad, buscando una realidad histórica concreta, sus símbolos, sus raíces. Los elementos de una escenografía intencionadamente pobre iban surgiendo: un látigo, una cuerda, la cruz, las velas, un fuego... Dos o tres luces blancas. Otro rojo. Una música triste, de lamento religioso-hispánico. La incorporación del flamenco, como quejido de un pueblo, que canta sus miserias, sus dramas individual-colectivos.

Todo realizándose al mismo nivel que los espectadores, en el centro de una sala o una vieja iglesia, deshaciendo la distancia, haciendo una misma realidad la de los actores y público, convirtiéndose así ORATORIO en una manifestación propia y específica de un grupo, en el resultado poético de unos vivencios o de una vida.

III. «Oratorio» y el canto

Hace años, con ocasión de crear un espectáculo para el Teatro de las Naciones de París —que se tituló finalmente «Antología dramática del flamenco», consideraba ya que nada como el canto podría darnos la imagen de un verdadero teatro popular. Es decir, le un teatro «del pueblo», correspondiente a la expresión de unas clases sociales oprimidas y no a la necesidad que, desde diversas perspectivas y por diversas razones, sentían algunos sectores de las clases opresoras de elaborar un teatro «para el pueblo». El que este teatro popular gitano-andaluz no tuviera los característicos formales del habitual teatro burgués era el resultado coherente de su verdad social. Para los creadores del «Canto» el teatro que se hace en los grandes, costosos y caóticos teatros a la italiana era un fenómeno lejano, letrado, totalmente al margen de su vida y de su tradición cultural. El canto, creado y recreado en la intimidad de los pequeños reuniones, concebido como una confesión, un desahogo o una protesta, recogía prácticamente todas las vibraciones biográficas» en que podía haberse metido cualquiera de sus protagonistas. Allí los musicólogos con sus dotes y necesarias apreciaciones; allí los flamencólogos con sus clasificaciones y catalogación de las voces; más importante y sugerente parece la investigación en las fuentes sociales de su poética, la intución en la realidad humano que al canto, siendo arte, revela.

Lebrija es tierra de cantores. Estó en esa pequeña zona andaluza donde el canto se hizo y creció, más o menos clandestinamente, durante siglos. De allí son algunas de los cantores que graban discos o suben a los tablao, en una época que «ha integrado» a los cantores y los ha convertido en profesionales de lo que fueron un día lamentos y confesiones. Es completamente lógico, si unimos este hecho a la alfabetización de nuestros días, que las vivencias que un día impulsaron al canto busquen hoy la forma teatral en que ha cambiado este «Oratorio», del sevillano Alfonso Jiménez.

La reflexión y la rabia de donde nace el espectáculo bien pudieron haber inspirado en otra época unos buenos señores o alguna de los cantes sin guitarra. Hoy, con la colaboración cultural de Alfonso Jiménez, Paco Lira y cantores de «La Cuadría» ha surgido el «Oratorio». La conexión entre el canto y el espectáculo es obvia. Un mismo clima y un mismo palaje. Una realidad socioeconómica afín. Los mismos rostros y la misma piel. Los mismos iglesias y los mismos cosas señoriales. El canto cada por debajo del espectáculo; lo que sucede es que algunos hijos de los cantores han ido a la escuela primaria; y todos saben, siquiera por lo que se ve en las televidios y en las revistas gráficas, que no toda acaba en Lebrija y que, puestos a hablar de la injusticia, hay que mirar también hacia otros lugares. «Oratorio» comienza como un teatro de cuevas, hijo de aquel gran teatro dramático que fue el canto.

JOSÉ MONLEÓN

2.4. Imaginario arquitectónico de la fotografía Mario Fuentes.



Escenografía de Picasso para el tricornio o el sombrero de Tres Picos de Manuel de Falla, 1918-1919

La difusión e influencia de José Monleón, crítico de las revistas Primer Acto y Triunfo, marca también toda la imaginería en fotografías y carteles que acompañan a sus trabajos escritos. Las imágenes donde aparecen a arquitectura del pueblo, el caserío blanco y encalado, la puerta sin portada y el cierre o ventana hasta el suelo, no son precisamente de una representación real, son fotos de estudio que Mario Fuentes, fotógrafo y etnólogo de Lebrija, realiza para su difusión en prensa antes de la representación en Nancy. Además, se muestran actuando en las calles, incluso cuando habían recibido la prohibición de actuar al aire libre. También son fotos de estudio las que muestran un muro de albero y piezas, base de las ruinas del Castillo de Lebrija.

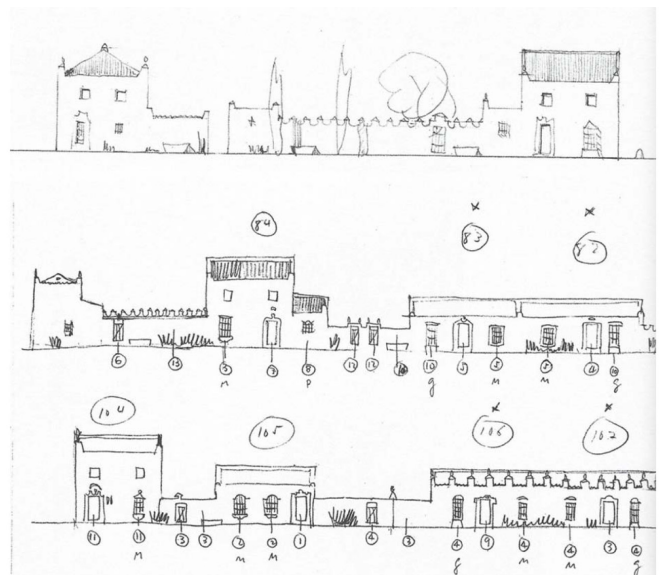


La fotografía de Mario Fuentes construye por tanto un imaginario para Oratorio, eficaz y comunicativo, gracias a esas múltiples fotos ahora se tiene constancia de todo ello. Se trata, pues, de una intelectualización, pergeñada seguramente por el propio Mario Fuentes, y José Monleón, Juan Bernabé y otros Lebrijanos, sobre cuál debe ser el escenario, la arquitectura y el imaginario, representados en una apuesta de obras tan radicales (por las raíces) como propone ser Oratorio: la calle empedrada de un pueblo andaluz, una casa sencilla encalada, la cubierta de teja, la puerta recercada y la ventana con cierre.

Precursor en la representación de un imaginario popular y "purista" fue la escenografía de Picasso para *El tricornio o El Sombrero de Tres Picos* de Manuel de Falla (1918-1919), que muestra ese arco de cielo azul con estrellas, entre un caserío popular y sencillo. Con estas características se señalan algunos escenarios de la conferencia *Arquitectura del Jante Jondo*, conferencia especializada que alude a multitud de estos espacios. En ella, Lorca, comenta "Falla hablaba de la degeneración, del olvido y el desprestigio que estaban envolviendo nuestras viejas canciones, tachadas de tabernarias, de chulas, de ridículas por la masa de la gente, y cuando protestaba y se revolvió contra eso, de una ventana salió la canción antigua, pura, levantada con brío frente al tiempo (...). Nos asomamos a la ventana y a través de las celosías verdes vimos una habitación blanca, aséptica, sin un cuadro, como una máquina de vivir del arquitecto Corbusier, y en ellas dos hombres, uno con la guitarra y el otro con su voz".

La imagen que utiliza como escenografía de una obra de teatro y flamenco, Oratorio, la arquitectura popular de Lebrija, denota una manera de interpretar el momento radical, por enraizado y extremo. Asume y muestra la contradicción entre memoria y presente, entre realidad e ilusión, entre cotidianeidad y drama.

Croquis Alejandro de la Sota, Esquivel. 1952-63



3. EL ENTORNO ARQUITECTÓNICO CON-FUSIÓN ORIGINARIA U ORIGINANTE.

3.1. Entorno a la Residencia de Estudiantes: la lectura de la modernidad republicana.

Quizá se pudiera establecer cierto paralelismo entre la mirada del fotógrafo y del grupo que acompañaba al T.E.L., y algunas miradas documentadas con textos, fotografías y croquis de arquitectos y fotógrafos que a lo largo del siglo XX han puesto en valor la arquitectura popular como escenario de confusiones y contradicciones, como análisis de riesgos y otras formas de vida, como apuntábamos al inicio del texto. Tienen en común, con frecuencia, ser miradas e intelectualizaciones "excéntricas", al igual que el flamenco, desde fuera, extranjerías.

Es así que en *Oratorio*, existe un desacomodo entre los textos y lo que se quiere expresar, entre los que habitan la arquitectura y el soporte que los aloja, describiremos **en qué estaba la arquitectura en ese tiempo** y la radicalidad que supuso este imaginario internacionalmente a la vez que fue asimilable por sus coetáneos.

Así lo constato **Gropius** en su primera visita a España, y en particular en Sevilla, donde estuvo trabajando en un taller de cerámica en Triana⁷, coleccionista y aprendiz. En su conferencia en la residencia de estudiantes en 1930 (con 47 años) sorprendió al auditorio por impartirla en correcto castellano, pero decepcionó, según argumenta Joaquín Medina Warmburg, a los presentes que esperaban un despliegue de defensa y alarde de modernidad. En Funktionelle Baukunst⁸ exalta los valores históricos, funcionales, artesanos, de la construcción y con materiales del lugar. Todo ello (ladrillo, cerámicas, torres, remates, construcciones historicistas, indigenistas, neocoloniales) muy presente en la arquitectura del Sur, justo cuando el movimiento moderno se consolidaba en el exterior. Quizá lo evaluó la audiencia con cierta miopía, miopía a la que también refiere Pedro G Romero al hablar de la crítica expresada por los asistentes en las representaciones del Oratorio del T.E.L en el Museo de Arte Contemporáneo en Sevilla en el 71.

Con una mirada extranjera, se retrataba la arquitectura de la España republicana, en las fotografías de Margaret Michaelis (1902-1985) fotógrafa austríaca que vivió en Barcelona de 1933 a 1937 y recorrió con el equipo de la GATEPAC gran parte de la cuenca mediterránea. También así lo retrataban H.Cartier-Bresson o ya en los 50 C. Perez Siquier.

En 1928 Le Corbusier vio a impartir dos conferencias a la residencia de Estudiantes, «Arquitectura, mobiliario y obras de arte» y otra titulada «Una casa-un palacio» en torno a obras y proyectos (casa Cook, la villa Stein y las dos casas de la colonia Weissenhof de Stuttgart; el palacio de la Sociedad de Naciones de Ginebra) y sus proyectos urbanos por su propuesta de Ciudad Contemporánea para Tres Millones de Habitantes y su aplicación en París, en el denominado Plan Voisin. En ellas hace explícita las propuestas sobre nueva forma de habitar -máquina de vivir- y con ello la intención de redefinición del hombre contemporáneo de su vanguardia.

Recorre con García Mercadal El Escorial. Entre los muchos croquis que dibuja Le Corbusier en los días que visita España, y que ha recogido J.J. Lahuerta en Des Carents, el más conocido es el que representa la imagen de una gran Guitarra, en el que muchos han interpretado, el academicismo en que estaba aún inmersa la sociedad y la arquitectura españolas. Irónicamente Sancho con alforjas cargadas de libros, embiste con su lanza el orden canonizado en una guitarra: "No, Sr. Guitarra, los jóvenes no se dejan engañar por el dinero, ya que se ocupan de renovar los viejos molinos". Otros muchos croquis, hablarán de otro registro de España, contradictorio, vinculados a la sencillez de sus arquitecturas



Cartier Bresson.1933. Sevilla.



Margarette Michaelis, 1935, Almería.



Margarette Michaelis, 1935, Almería.

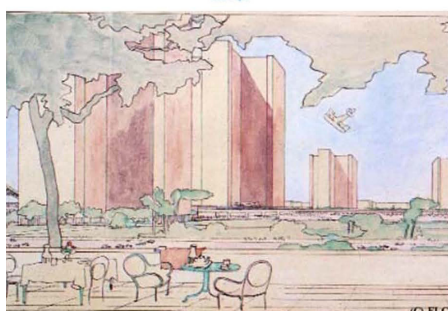


Gropius en España. 1907-08. Autor desconocido.

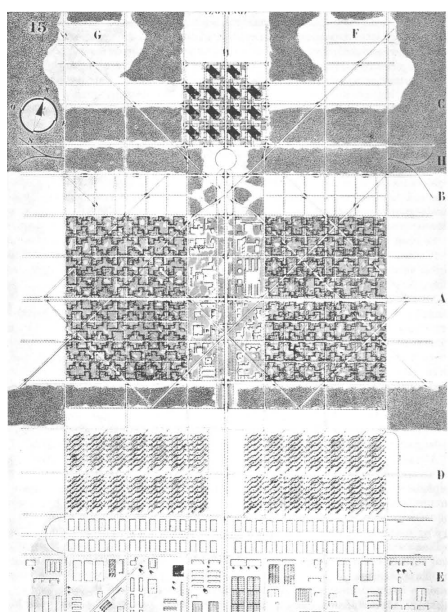
populares, puertas, zaguanes, cuerdas dibujadas en la pureza de los paisajes, y también reflejan la intensidad urbana de Barcelona y su barrio chino.

Numerosos arquitectos que se habían formado conociendo las propuestas vinculadas a la arquitectura de la Bauhaus, las de Le Corbusier, los marcos de reflexión en torno a la GATEPAC, el Grupo R etc... estaban suspendidos de ejercicio profesional, o habían emigrado, iniciando una itinerancia como recogieron Carlos Sambricio y Juan José Martín Frechilla, en *Arquitectura Española en el Exilio* (2014), y en la *Revista de la Residencia*, al hilo de la presentación del trabajo se resume de nuevo la siguiente contradicción:

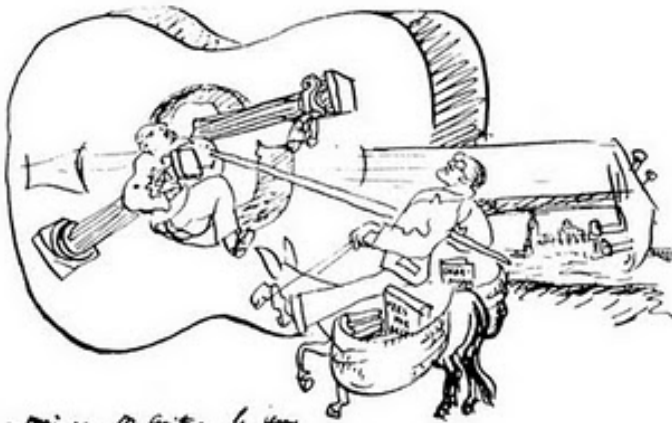
“El espíritu de la Residencia fue, como se ha señalado, vitalizar la cultura española por medio de una moral colectiva basada en el cultivo de la ciencia; pero a la vista del primer número de la revista 1926 cabría pensar que en el seno de la institución hubo dos actitudes distintas: una, la de quienes -como Jiménez Fraud- reclamaban un Saber académico acorde con las preocupaciones inglesas o alemanas, y otra, mantenida por algunos jóvenes residentes, que reclamaba la opción de la vanguardia europea; y reflejo de esta no coincidencia fue el silencio de la revista ante un hecho tan destacado como las conferencias que Le Corbusier, Mendelsohn, Gropius o Lutyens impartieron en aquellos años”.



Para quienes hoy valoran la arquitectura de los años 20 y 30 sólo desde la referencia a la vanguardia, cuanto entonces ocurrió en la Residencia implica una extraña contradicción, porque si bien fue allí donde se dieron a conocer los supuestos de la vanguardia europea, también es cierto que las citadas conferencias provocaron el rechazo de algunos jóvenes arquitectos próximos a la Residencia (Lacasa, Sánchez Arcas, Martín Domínguez.) en base precisamente al carácter formal y gratuito de estas conferencias, llegando Lacasa (un Lacasa colaborador de Wolf en el plano de Dresde, traductor de Muthesius y autor del pabellón de la Fundación Rockefeller, es decir, arquitecto con más que amplia información de cuanto en esos momentos ocurría en Europa) a calificar a Le Corbusier de «periodista y charlatán», reclamando en cambio la figura de Tessenow, «arquitecto humilde». Y el rechazo que aquellas conferencias produjeron en el núcleo de los arquitectos ligados a la Residencia es clave, en mi opinión, para comprender cómo su reflexión sobre la arquitectura se caracterizó tanto por el rechazo al gesto como por su voluntad en profundizar sobre la tradición.



El concepto «tradición» tenía, en aquellos años, acepciones bien distintas: para algunos, el recurso a la tradición suponía retomar la arquitectura del pasado; para otros, por el contrario, tradición significaba ahondar en lo popular, buscar las raíces de una esencia. Frente a quienes asumieron la opción conservadora, buscando retornar a un pasado que nunca existió, los comentarios de Ortega y Gasset o Torres Balbás fueron contundentes: «Existen algunos -dirá el primero- que reivindican la tradición: pero son ellos precisamente los que no la siguen porque tradición significa cambio», a lo que añadiría poco después, al criticar el falso regionalismo, que «En las calles de Madrid encontramos cada día mayor número de casas madrileñas. Parejamente, Sevilla se está llenando hasta los bordes de sevillanerías: y ahora vamos a preguntarnos si es éste un hecho reconfortante o desesperante».



- Mais non, M. Guitas, le jour
 on vendra pas après l'argent, parce qu'il
 s'occupe à vendre à vingt millions!

Croquis de Le Corbusier, 1928. España.

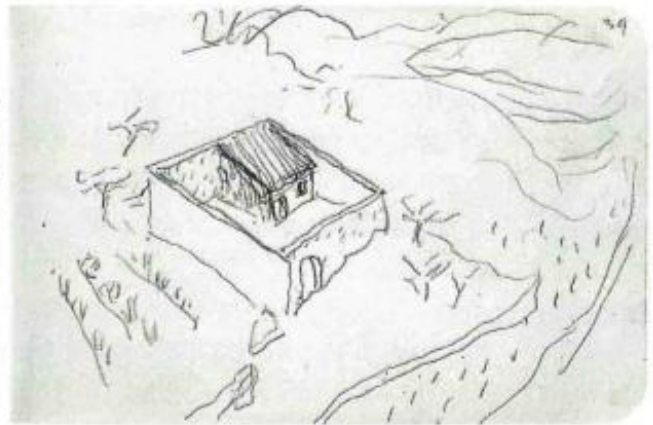


Le Corbusier con el arquitecto Fernando García Mercadal, en los jardines del Escorial. 1928

5 ↓



6 ↓



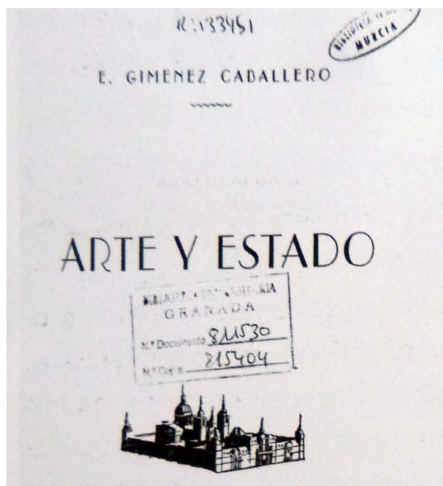
7



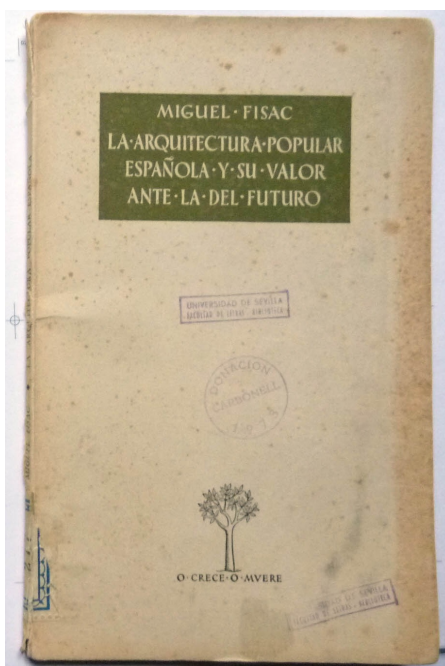
8



Les Carnets, Le Corbusier, 1928-30.



Portada Libro "Arte y Estado", E.Gimenez Caballero, 1935



Portada Libro "Arquitectura Popular española y su valor ante la del futuro". Miguel Fisac, 1952



Portada Revista Nacional de Arquitectura 1953. nº 136.

3.2. Recreación popular y académica de lo moderno.

En efecto, entorno a los cincuenta en arquitectura el escenario cultural del primer franquismo es involucionista y explícitamente contra la modernidad, como insinúan en diferentes textos Pedro Muguruza, Sánchez Mazas, y otros como el *Ensayo sobre las Directrices arquitectónicas de un estilo imperial de Diego de la Reina la Muela* dice: "Es anticristiano y antiespañol el racionalismo frío, la negación de lo superfluo, el menosprecio de la belleza, escepticismo artístico, función contra forma y confort contra lujo" (...)tragedia del mal proyectista que ve con estupor cómo el cambio de lugar de una mesa hace impracticable una habitación concebida con sordidez marxista...."

Los ideales del régimen se identifican con los principios estéticos de otras "épocas gloriosas" El Escorial (1563-1584) de Juan Bautista de Toledo, Juan de Herrera con Felipe II, siglos XVI y XVII, frente a las vanguardias experimentales de la República. Tras este rechazo a las vanguardias hacia la búsqueda de un estilo nacional, se suman sesiones críticas organizadas por la Revista Nacional de Arquitectura. En 1950 se cataloga la arquitectura popular española, o una interpretación de la misma, en un ingente trabajo de Chueca Goitia: *Breve historia del urbanismo, Invariantes castizos de la arquitectura española* (1947) y otros como "Arquitectura española del siglo XVI" (1953). La reivindicación de la cultura popular forma parte de este proceso complejo, que, como en el libro de Miguel Fisac "La arquitectura popular española y su valor ante la del futuro" (1952), abrían camino en la estrategia política de redefinición de lo español al calor del reconocimiento internacional del régimen y los acuerdos con los Estados Unidos. El Manifiesto de la Alhambra (1953) es, según V. Pérez Escolano, "uno de los indicadores de que en España se está replanteando estratégicamente la refundación/restitución de la Modernidad. Acompañado del texto anterior, Chueca Goitia en invariantes castizos propone una vía moderada de cambio, empirismo frente a racionalismo, pero también una esteriotipación y control de una cultura liberal a refundar". Lo firman numerosos arquitectos madrileños (ningún catalán del grupo R, -Moragas, Pratmasó, Valls, Coderch, Sostres, Bohigas por ejemplo) y escasos andaluces (Prieto-Moreno, Robles Gimenez, Luis Gómez Estern), y se podría decir que a partir de los años 50, con las conferencias y visitas de arquitectos como Wright, Zevi (1950), Aalto (1951), Neutra (1954), se alimenta un viraje en el discurso arquitectónico académico, hacia la puesta en valor de la arquitectura popular, en claves organicistas e incluso simbólicas, que convive con el funcionalismo radical, por extremo, que construye la periferia y equipamiento de las ciudades.

Siguiendo la búsqueda de los espacios donde pudiera darse un encuentro de arquitectura, con las representaciones escénicas y el flamenco, en Andalucía, es significativamente simbólico el espacio de la Alhambra. Las circunstancias de la Guerra Civil propiciaron el cese de Torres Balbás como conservador de la Alhambra y el ascenso al puesto de Prieto-Moreno. Ocupa el cargo de Arquitecto Director de la Alhambra durante cuarenta años, hasta su jubilación. La prolongación de los jardines nuevos del Generalife, situados en una de sus terrazas, continuó la labor de Torres Balbás, que había dispuesto los primeros parterres en la proximidad del edificio. La acción de Prieto-Moreno los prolonga con una serie de elementos geoméricamente rígidos. Crea el teatro al aire libre, una obra polémica pero que, dentro de su discutida funcionalidad, será registro de espacios para la representación escénica del Festival de Música y Danza de Granada, cuya primera edición -en este formato- tuvo lugar en 1952. Entonces se denominó Primer Festival de Música y Danza Españolas. Si bien se apela a sus orígenes en los conciertos sinfónicos que se celebraban en el Palacio de Carlos V, y más adelante se relaciona con el primer Concurso de Cante Jondo, celebrado en la Plaza de los Aljibes, 1922 al que asisten García Lorca, Manuel de Falla y Ramón Gómez de la Serna, entre otros, éste será escenario anual de una de las citas desde donde se viertan numerosos estereotipos entorno al cante, baile, folklore popular y, también, el flamenco.



J. Talavera y Herdia, y J. Galnares Sagastizábal.
Fábrica de Hilaturas y Tejidos Andaluces. 1938-41,
1941-63.



A. de la Sota. Poblado de Colonización de Esquivel. 1952-56-63.



L. Recasens, Barriada "Los Diez mandamientos"
1958-64

3.3 Tras tradicionalismo antimoderno de la postguerra, entre la apoteosis regionalista y la aparición de las neovanguardias.

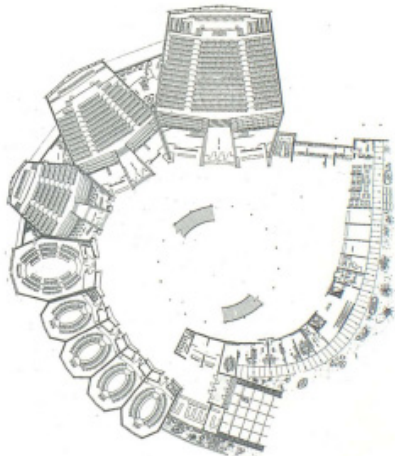
En Andalucía, "tras tradicionalismo antimoderno de la postguerra, entre la apoteosis regionalista y la aparición de las neovanguardias", la arquitectura supone la formulación de la profesión, asimilación de técnicas de proyecto, adecuación de los medios de producción locales, la instrumentación de precarias instituciones de arquitectura, como se recoge en el libro "la Vanguardia Imposible: quince visiones de arquitectura contemporánea Andaluza" de E. Mosquera Adell y M.T. Pérez Cano. Regionalismos entendidos a veces como finales de historicismo, pero también tiene que ver con el sostenimiento de modos de producción locales como la arquitectura del ladrillo y acero vinculada a las nuevas siderurgias portuarias. También los así considerados arquitectos regionalistas desarrollan sectores de la ciudad de Sevilla hacia el Norte y Este, los barrios de Nervión, Ciudad Jardín y el Cerro del Águila. De traza más convulsa, por las idas y venidas de promotores, Ayuntamiento y arquitectos (se implican desde Juan Talavera en la década del veinte, hasta el concurso de Fernando García Mercadal y Secundino Suazo, Ularguá posteriormente) es, varias décadas más tarde, el barrio de Los Remedios. Este desarrollo urbano aloja la población joven y nueva –algunos vinculado a la base americana de San Pablo–, escenario de algunos espacios en continua transformación y en los límites con otros barrios, donde conviven en esta orilla del río, espacios como el club Gon (la discoteca Don Gonzalo) y populares, corralas, o cines Ideal y Alfarería en Triana.

Los agentes que promueven y gestionan la producción arquitectónica se vinculan a otras incipientes formas de planificación urbana. Significativos son los planeamientos de González Edo en Málaga, Rebollo en Córdoba, Sánchez Esteve en Cádiz, Prieto-Moreno en Almería, Delgado Roig y Toro en Sevilla, etc; La arquitectura asistencial del régimen franquista, produce la Universidad Laboral de Sevilla, de los Medina, Toro y Gómez Estern, los hospitales, residencias y facultades de Rafael de La-Hoz. Universidad Laboral Córdoba, Miguel de los Santos, Daniel Sánchez Puch, Fco. Robles, Fernando Cavestany; y ya en la década de los 70 importantes nuevas infraestructuras: La Sede Social de la Compañía Sevillana de Electricidad. F. Medina, A. Orbe, M. Trillo, L. F. Gómez Estern y F. Villanueva. Sevilla. 1969-71.

La absorción de la población urbana se gestiona a través de proyectos encargados por la Dirección de Obra Sindical del Hogar; Los Diez Mandamientos, Sevilla, de Luis Recasens Méndez-Quipo de Llano 1958-64; las ordenaciones de V. Escribano en la provincia de Córdoba y la Dirección General de Regiones Devastadas en los 40 y 50 con actuaciones en los Pedroches y Los Blázquez, La Granjuela, Valsequillo, Alcaracejos; en Jaén la comarcal de Andújar, Lopera, Porcuna y en pueblos alpujarreños granadinos como Pirres. Se suman al ejercicio profesional los Poblados de Colonización y programas de vivienda rural, propuestas y proyectos construidos que son esenciales para ver cómo un cierto soporte académico y de modernidad permite el tránsito de las experiencias meramente neopopulistas (Chaparral), a ejercicios de arquitectos como A. de la Sota, A. Corrales o A. Fernández Alba, quienes estudian ciertas búsquedas programáticas nuevas. IMG Mesas de Guadalora (Córdoba), Esquivel (Sevilla, 1952-53-56-63), Miralrío (Jaén), Chaparral (Granada) o Cerralba (Málaga).

La construcción arquitectónica para el desarrollo de la infraestructura turística y las respuestas de Rafael de La-Hoz, García de Paredes, Balbontín y Delgado

9. Para un estudio del independent group ver el compendio: Robbins, David (Ed.): The Independent Group: Postwar Britain and The Aesthetics of Plenty, Cambridge. MA: MIT Press, 1990; uno de los textos claves de Raymond Williams sobre este tema fue publicado en 1958: "La cultura es algo ordinario", en Historia y cultura común. Antología. Ed. de Alicia García Ruiz. Madrid: La Catarata, 2008; sobre la experimentación doméstica de posguerra se puede consultar el trabajo mío anterior Experimentos con la vida misma. Barcelona: Actar, 2012; un compendio de los trabajos de Lefebvre sobre la crítica de la vida cotidiana puede encontrarse en Lefebvre, Henri: La vida cotidiana en el mundo moderno, Madrid: Alianza, 1972 (trad. Alberto Escudero)



R. de la Hoz, Palacio de Congresos y Festivales, Torremolinos, 1967-68.



Gutierrez Soto, Urba. Guadalmina 1960, J.M. Gana y Hoyos, Plaza de Toros, Marbella, 1965, Gutierrez Soto, Hotel del Golf, 1970

Roig, etc.. En los 60, se centra en la costa. Son los años de mayor crecimiento económico y de apertura del Régimen, fuente para un fortalecimiento de las características internacionalizadas del Movimiento Moderno, y se expresan, en todo tipo de edificios, incluidas instituciones específicas del mantenimiento del franquismo : En edificios religiosos, como el convento de las Carmelitas Descalzas de Málaga de García de Paredes, o la Jefatura de Policía de Sevilla de Montserrat, así como en programas innovadores, como el Palacio de Congresos y Festivales de Torremolinos, de Rafael de la Hoz y Gerardo Olivares(1967-68). El desarrollismo de la Costa es una fuente inagotable de casos contradictorios, tanto si se leen como arquitecturas cultas y catalogadas por ejemplo las casas y Hotel Golf en urbanización Guadalmina, de Gutierrez Soto, 1967), o edificios como la Plaza de Toros de Marbella 1965 de Luis de Gana y Hoyos, hasta algunos como la casa del Emir de Abu Dhabi, (1970) de Fernando Higuera o casos más pintorescos, si cabe, como Puerto Banús, de V. Caffarena, del 1970 al 75.

Como refiere V.Pérez Escolano en *La Arquitectura de la democracia Española*, e-h cuadernos, 2000, "Mientras los arquitectos gastaban fuerzas en la redefinición del arquitectura, en Andalucía, muestra una absoluta pobreza en el desarrollo de criterios urbanísticos y territoriales, urbanos y patrimoniales (asignación de valores patrimoniales elementales, según la Ley dictada paradójicamente en la II República, mantenida 50 años obsoleta, que permitía, por ejemplo demoler, el Antiguo Noviciado Jesuita, hoy bellas Artes de Sevilla, o el convento de la Calle San Fernando, para nueva alineación pintoresca cerrando el Alcázar. Permisividad municipal, procesos inmobiliarios neocapitalistas, miseria cultural urbana son la base de trabajo de los arquitectos de la incipiente democracia". V.Pérez Escolano señala como cauces de replanteamiento urbano y arquitectónico en Andalucía los avances en la Geografía, Antropología e Historia, que registraron no sólo las luchas vecinales y sociales, sindicales y políticas, sino también la profesional y cultural, la Universidad y medios de Comunicación, (..).

Suman nuevas galerías o centros de Arte , así Juan Cuenca y Juan Serrano, Equipo 57; La Pasarela, Juana Aizpuru, Studio de Córdoba o Palace en Granada, revistas como Ciudad y Diseño, separata o Figura. Cabe citar también las páginas de los sábados del Correo de Andalucía, coordinadas por Antonio Bonet Correa de 1970 a 1972. Más adelante, con la articulación de los Colegios de Arquitectos, los CEYS (*Centros de Estudios y Servicios*) y exposiciones como VII *El Crecimiento Urbano: Algunos Barrios de Sevilla*, de montaje impactante, videos y películas de COAM, CEYS y Bollain. En adelante, el concurso para la sede del Colegio de Arquitectos, la visita de Rossi y de Siza colaboran al reposicionamiento de los arquitectos en la ciudad, atentos al modelo Tendenza italiano que planteaba alternativas al también internacionalmente importando post-modern en la ETS.Arquitectura (inaugurada en 1960).

Un entusiasmo diagnóstico sobre en qué estaba internacionalmente la arquitectura del momento es realizado por Robert Venturi y Denise Scott Brown en 1978, en claves americanas, puede ilustrar el debate que subrayaba las contradicciones que, con importantes diferencias, también se producían en España. En el texto *Una definición de la arquitectura como refugio con decoración superpuesta y otro alegato en favor de un simbolismo de lo ordinario en la arquitectura* (en A+U enero 1978, pags 3-14). Describen la idea de lo "ordinario y lo vernáculo" de Las Vegas y sentencian "el movimiento moderno tomó un vocabulario existente de formas (por ejemplo, Gropius, al contrario de lo que dictaba, reutiliza sensible y eficazmente la arquitectura industrial de armazones de acero, robustas paredes de vidrio y espacios fluidos) tal y como los maestros renacentistas escogieron los órdenes clásicos romanos, tal como nosotros consideramos lo vernáculo comercial contemporáneo". La arquitectura hecha posteriormente para evitar formalismos resulta, irónicamente, más formal. "Los arquitectos fundamentalistas tardo modernos aceptaron las palabras de los artistas del periodo heroico, pero no la sustancia de su obra. Exageración de elementos estructurales y formales, las estructuras, sin ornamento".

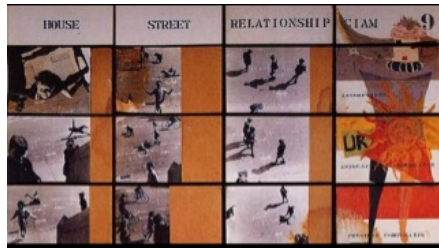
3.4. ¿Qué otras cuestiones se estaban ensayando internacionalmente desde la arquitectura y entorno a la ocupación y desocupación del espacio?

En el CIAM 9 en 1953 en Aix-en Provenance, se estaban revisando de decididamente los preceptos de Le Corbusier, desde el The Independent Group, quienes proyectan, dibujan y espacializan una resignificación y nueva identidad para el espacio público y para el espacio urbano. Así lo exponen en su Grid for Aix-en-Provence, C.I.A.M.(1952-1953) con diagramas y fotos también Henderson.



F.Jarauta y J. L.Maubant sitúan en la célebre exposición This is Tomorrow, 1956, el punto de partida de numerosos arquitectos para la redefinición de otros territorios y hábitats contemporáneos, así como el valor de lo experimental, el trabajo con materiales usados y con objetos cotidianos, ejemplificado en Patio and Pavillion del Grupo 6 (E.Paolozzi, N.Hendelson, A+P Smithson) o el imaginario multimedia pop del Grupo 2 (R. Hamilton, JMcHale, J. Voelker).

Los trabajos de grupos británicos de los 50-60 (New Brutalism, Independent Group, Free Cinema, Angry Young Men) y posteriormente los colectivos agrupados por Germano Celant bajo el nombre Arquitectura Radical en Italia, (Archizoom, No-Stop City, Superestudio,UFO), en Austria (haus-Rucker-Co, Missing Link), o en Inglaterra (Archigramme, Ant Farm) trabajan en un imaginario nuevo –futuro- para el espacio público y la ciudad.



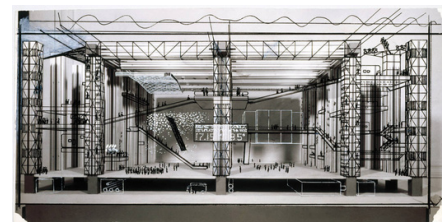
A&P Smithson, Independent Group, Urban Reidentification grid para CIAM 1953 Aix-en-Provence. 1953

Aldo Van Eyck, sobre las ideas de Lady Allen Of Hurtwood, lleva a la práctica numerosas de las ambiciones gráficas de estos grupos, para la reconversión de solares en áreas de juego. Cedric Price y Joan Littlewood están redefiniendo un nuevo espacio social flexible, el Fun Palace (1961-72), con la propuesta de arquitectura indeterminada, pensado como un “laboratorio de entretenimiento” en el que se celebraban diferentes actividades instructivo-recreativas. Price había realizado varios bocetos y dibujos en el marco del Grupo de Arquitectura Movil (GEAM, 1957 y siguientes) para alojamientos provisionales en el Sahara, ilustrando el concepto de ciudad espacial, apoyado en el juego, el ocio y la dimensión empática del espacio público.



Aldo van Eyck, 1957-61. Playgrounds. Amsterdam.Prev. Lady Allen Of Hurtwood.

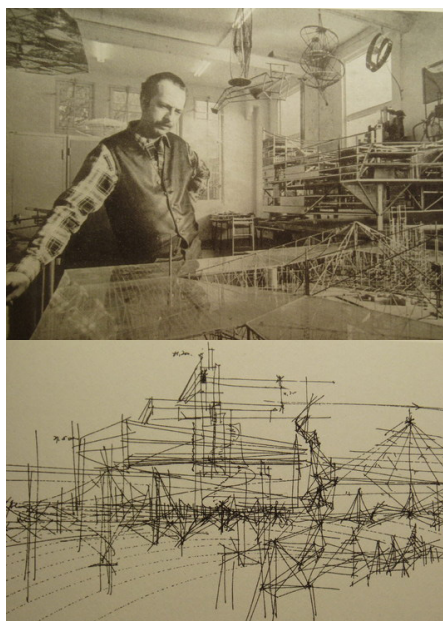
Y es en este contexto donde pueden encontrarse la genealogía de prácticas espaciales como paradigma en los modos de hacer del arquitecto interesado en la acción, el proceso, y la experiencia espacial inmediata. Este paradigma tiene antecedentes diversos, el ya citado trabajo del *Independent Group*⁹ en Londres, en los 50 y posteriormente entorno a los 70 cuando las ideas principales asociadas a las “prácticas espaciales”, o socio-espaciales, para mayor precisión, se apoyan en textos de Lefebvre (*La producción del espacio*) y seguida por David Harvey, Manuel Castells o Edward Soja, y a la que se suman otras aportaciones como *La invención de lo cotidiano* de Michel de Certeau. Ahondaban en documentar lo que ya desde 1957 propone la Internacional Situacionista y los antecedentes de La internacional Letrista, el Movimiento Internacional por un Bauhaus Imaginista, el grupo CoBrA, y el Psychogeographic Comité de Londres.



Cedric Price, Joan Littlewood . Fun Palace, 1961-72. Interaction centre, 1972-77.

De todo el material y producción de la IS, la más significativa referencia a la vinculación de sus prácticas espaciales y el flamenco ha sido documentada Pedro G Romero, fundamentada en el estudio de obras de Constant – arquitecto y urbanista situacionista, gran aficionado al flamenco, tocaba la guitarra- desde *Ontwerp voor Zigeunerkamp*, A project for a gypsies’camp, de 1957 hasta el desarrollo de proyectos para New Babylon, en cuyo Manifiesto New Babylon describe esta conexión: “Los gitanos que se instalaban temporalmente en la pequeña ciudad piemontesa de Alba tenían la vieja costumbre de montar su campamento bajo la techumbre que resguarda el mercado de ganado que se organizaba los sábados una vez al mes. Encendían sus hogueras, montaban sus tiendas para protegerse o aislarse, e improvisaban allí mismo refugios con cajas y tablas que los mercaderes habían dejado abandonadas. La necesidad de limpiar la plaza del mercado cada vez que los zingaros acampaban había llevado a la Municipalidad a prohibirles el acceso. Para compensarles les fue asignada una





Constant Nieuwenhuys New Babylon, 1959-74

Montaje Previo, letras e imágenes. Disco Campo Joven, Manuel de Paula.



1.

CARA A: **DISCO I**

Prologo: (Serrano).
Que Trabaja,
a Romos de una sierra,
falando ramos.

¡ASI ERA MANUEL (Romance)

- Molinero, molinero,
dime si has visto pasar,
a un hombre sobre un caballo,
y a un caballo sobre el mar,
das espejas lleve de plato,
mirada de eternidad,
y un corazón como el cielo,
lleno de felicidad.
- No he visto tal caballero,
que tan bien sabes pintar.

pero si un día lo veo,
no esperes que digo no,
que tesoro tan preciado
nunca se podía encontrar,
y aquel que un día lo
encuentre

① puede dejar de buscar,
que en un mundo de
pobreza

en un mundo de maldo
encontrar esa persona
es encontrar la Verda

Molinero, molinero,
cuando le veas pasar
dile que le estan
buscando.

porque le quieren
matar.



4 A

AL LLEGAR LA MADRUGA (Bulerías) **CARA B**

To el mundo gritaba anoche,
al llegar la madrugada,
En las puertas del palacio,
no cambia ni un hombre más.
Mas de mil salen a fuera,
dispuestos pa pelear.
Mas de mil salen a fuera,
y mas que vienen detras.
Hacia la sierra subian,
mas de dos mil caballeros,
en busca de una portia.

④

parcela situada en una de las riberas del Tamaro, un pequeño río que atraviesa la ciudad: ¡un terreno miserable! Allí es donde fui a visitarles en diciembre de 1956, acompañado por el pintor Pinot Gallizio, propietario de aquella parcela áspera, cenagosa y desolada que les había cedido. En el espacio que quedaba entre los carros, cercado por tablones y bidones de gasolina, habían formado un recinto, una “villa gitana”. Aquel día concebí el plan de montar un campamento permanente para los gitanos de Alba, y este proyecto constituye el origen de la serie de maquetas de New Babylon. Una New Babylon donde se construye bajo un techo con elementos móviles, una casa común; una vivienda provisional, remodelada constantemente; un campo de nómadas a escala planetaria” (Constant, 1974). Todavía no se han encontrado referencias de esto en Los Lebrrijanos.

Las propuestas de Constant y las prácticas escenográficas pudieran tener algo en común: la itinerancia o el trazado de una geografía propia, cada caso con causas y consecuencias muy distintas, pero que tiene que ver con trazar un territorio propio, lleno de contradicciones, ensayos y propuestas de nuevas formas de vida.

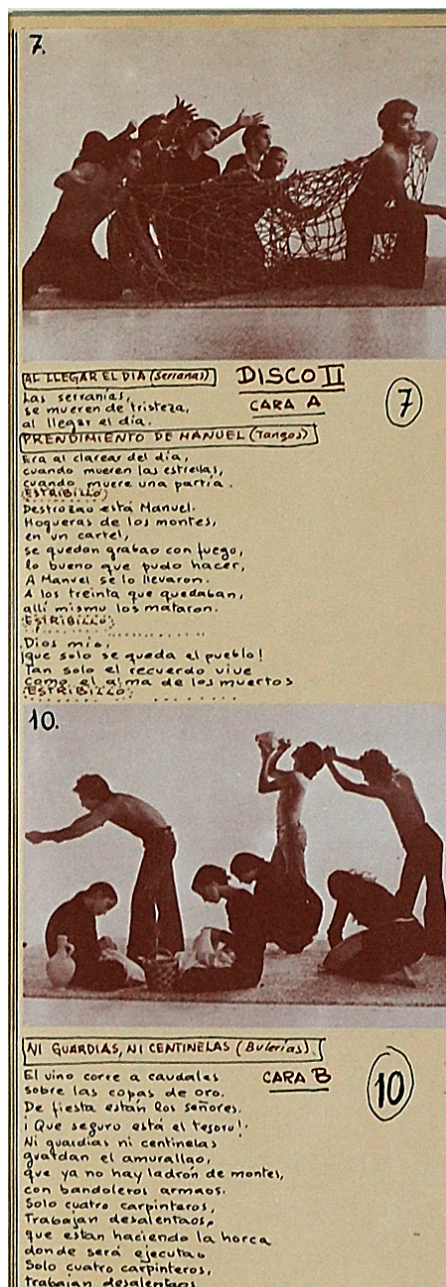
4.PRÁCTICAS ESPACIALES MENORES.

Como conclusión, caracterizaríamos estas prácticas espaciales, teatrales y escenográficas a través de texto de G. Deleuze y F. Guattari Kafka: una literatura menor(1974): donde desarrollan la idea de prácticas menores como significativamente revolucionarias en el contexto mayor en que se producen. Dichas prácticas menores suponen, según el texto, “dispositivos colectivos de enunciación y dispositivos maquínicos de deseo”, líneas de fuga donde reside importante fuente de creatividad. Así lo hemos señalado en diversas ocasiones en investigaciones y textos que desarrollamos desde nuestro estudio de arquitectura. Es posible trasladar a las prácticas espaciales la interpretación que G.Deleuze y F.Guattari desarrollan sobre la que llaman literatura menor. En este texto de 1975, se desvelan algunas claves que comparten las prácticas espaciales y arquitecturas: Para Kafka “la literatura menor no es una literatura de un idioma menor (el caso, por ejemplo, de los judíos en Praga o Varsovia) sino la literatura de una minoría en una lengua mayor”.

La primera caracterización de este hecho es que en la práctica, el idioma, se ve afectado por una fuerte desterritorialización: la minoría impone su lengua en espacios ajenos, y se describen en esta lengua mayor, pero usada para usos menores, acontecimientos de barrio y fenómenos cotidianos. Las propuestas construyen pues un territorio otro. La segunda caracterización de Deleuze sobre la así llamada literatura menor de Kafka, es que verbaliza un lenguaje político. En las grandes literaturas el problema singular tiende a diluirse en valores generales, el individuo, la familia, lo social, pero en la literatura menor son las relaciones comerciales y vivencias grupales las que directamente le otorgan valor político. Se trataría de micropolíticas o políticas menores, que ya en el siglo XX se visualizan como otras formas de política posibles. La tercera caracterización es que todo adquiere un valor colectivo, la literatura menor no realza el talento individual o maestro, sino que se hace colectiva y políticamente para forjar o posibilitar una nueva sensibilidad, una nueva conciencia. Por tanto, estas literaturas no son menores, sino revolucionarias dentro del contexto del discurso mayor y establecido.

S. Távora lo resume en el texto Buscando *Otros Especies*, recogido en el Catálogo teatro Independiente en Andalucía 1960-70:

“Eran, los sesenta y buena parte de los setenta, años llenos de obras teatrales atiborradas de palabrerías enajenantes, flamenco de variedades, y sublimación desbordada de la copia andaluza o española como la llamaban algunos.



Era la cara oficial y visible de la Andalucía que tapaba descaradamente la otra cara: la del hambre, la censura, la opresión, la ausencia de libertades y la del paro y la emigración. Para hacer frente desde el marco del espectáculo en concreto, al andar del arte por un lado y la situación social por otro, no sólo era necesario tomar conciencia de esta situación, sino que había que cambiar el mecanismo económico del funcionamiento de las compañías al uso en el teatro convencional; eliminar los vedetismos y la inversión necesaria para el montaje de una obra con aspiraciones de llegar por un sentido decorativo aun público viciado por las frivolidades televisivas.

Había que inventar un modelo estético del compromiso en el arte escénico desde una perspectiva de austeridad que pudiera desarrollarse en cualquier espacio sin posibilidades técnicas. Hacer teatro en cualquier rincón de la universidad, o en ocultas sedes de partidos políticos; en los barrios o en perdidas esquina donde no existieran riesgos de presencia policial. De estas necesidades, nace el Teatro Independiente, o más concretamente, los grupos de teatro convertidos en cooperativas y encuadrados administrativamente en el capítulo "amateur" de Teatro de Arte y Ensayo.

Los viajes se solucionaban con la compra de viejas furgonetas, y el montaje y desmontaje de los escasos decorados o elementos del espectáculo lo realizábamos los propios participantes en el acto teatral. El vestuario inexistente: pantalones vaqueros y viejas camisas de soldado. Era el todo de una economía abarcable para andar por el mundo sin necesidades económicas. Todo ello hizo posible desmontar el tinglado comercial y controlado ideológicamente que impedía la libertad de expresión y la circulación de ideas y pensamientos; y crear las posibilidades económicas de actuaciones y giras casi siempre en lugares y espacios teatrales comprometidos socialmente con el derribo de la dictadura. No cabe duda que los grupos de Teatro Independiente contribuimos con un nuevo concepto estético, ético y de las relaciones entre sus miembros a la conquista de la democracia, incluso, como casi siempre ha ocurrido en la historia de los pueblos, el arte anduvo en el compromiso cabalgando con el Teatro Independiente, por delante de las fuerzas políticas y de los movimientos sociales. Yo creo que la alternativa escénica se está produciendo, paulatinamente, con sus aciertos y sus tropezones, y que existen ya diversas estéticas teatrales consolidadas y sectores de públicos que en su día volvieron la cara al teatro y hoy acuden atentos a su evolución. Y todo este proceso- olvidarlo sería un atentado a nuestra más reciente historia- tiene su punto de partida en los viejos y atrevidos grupos independientes."

BIBLIOGRAFIA

Años 60-70, teatro independiente en Andalucía, Andalucía. Consejería de Cultura, 2009.

El Manifiesto De La Alhambra :50 Años Después, El Monumento y La Arquitectura Contemporánea. Monografías De La Alhambra. Vol. 1. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife et al., 2006.

Mario Fuentes :Medio Siglo De Fotografía Etnográfica. Sevilla: Fundación El Monte, 2005.

Hirsch, N.&Miessen, M.(eds) What is Critical Spatial Practice?. Critical Spatial Practice. Vol. 1. Berlin: Sternberg Press, 2012.

Abalos, Iñaki, José Llinàs, Moisés Puente, José Hevia, Stan Allen, and Fundación Caja de Arquitectos. Alejandro De La Sota. Arquia. Vol. 28. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2009.

Alfonso, Yolanda Hernández Pin, Marta Arribas Veloso, and Ana Pérez de la Fuente. Héroe Sin Armas :Fotógrafos Españoles En La Guerra Civil: El Frente De Madrid. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010.

Andalucía. *Lebrija :Informe Diagnóstico Del Conjunto Histórico*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1991.

Asensio-Wandosell, Carlos and Moisés Puente. *Fisac De La Sota*. Madrid: La Fabrica Editorial, 2013.

Bravo Remis, Restituto. *Una Inducción a La Arquitectura: Alejandro De La Sota y La Arquitectónica Realidad De Algunos Materiales y Sistemas Industriales (1956-1984)*. Vol. 14. Sevilla: Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, 2000.

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Andalucía, and Andalucía. *Arquitectura Radical: Centro Andaluz De Arte Contemporáneo*, Sevilla, Enero-Marzo De 2003. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 2003.

Didi-Huberman, Georges. *Cuando Las Imágenes Toman Posición :El Ojo De La Historia, 1. Pensamiento*. Vol. 4. Boadilla del Monte Madrid: A. Machado Libros, 2008.

España. Dirección General de Arquitectura. "Revista Nacional De Arquitectura." (1958, 1941; 1958).

Fisac, Miguel. *La Arquitectura Popular Española y Su Valor Ante La Arquitectura Del Futuro. O Crece o Muere*. Madrid: Ateneo, 1952.

Lahuerta, Juan José. *Los Años 50 : La Arquitectura Española y Su Compromiso Con La Historia* [Actas Del Congreso Internacional] Pamplona, 1617 Marzo 2000. Pamplona: Universidad de Navarra, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2000.

———. *Le Corbusier e La Spagna :Con La Riproduzione Dei Carnets Barcelone e C10 Di Le Corbusier*. Architetti e Architetture. Vol. 17. Milano: Electa, 2006.

López Mozo, Jerónimo. *Teatro De Barrio, Teatro Campesino :Apuntes*. Biblioteca Promoción Del Pueblo. Vol. 86. Bilbao: Zero, 1976.

López Rivera, Francisco Javier, Jose Joaquín Parra Bañón, Universidad de Sevilla, and Universidad de Sevilla. *El Proyecto De Construcción De La Imagen De La Arquitectura Moderna 1925-1939*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012.

Martín Frechilla, Juan José and Carlos Sambricio. *Arquitectura Española Del Exilio*. Madrid: Lampreave, 2014.

Mosquera Adell, Eduardo and María Teresa Pérez Cano. *La Vanguardia Imposible :Quince Visiones De Arquitectura Contemporánea Andaluza*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1990.

Museu d'Art Contemporani de Barcelona and Museu Coleção Berardo. *Un Teatro Sin Teatro :MACBA, Museu d'Art Contemporani De Barcelona, Museu Coleção Berardo, Arte Modena e Contemporânea*. Barcelona: Macba, 2007.

Ortiz Nuevo, José Luis. *Pensamiento Político En El Cante Flamenco :(Antología De Textos Desde Los Orígenes a 1936)*. Biblioteca De La Cultura Andaluza. Vol. 35. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.

Pérez Escolano, Víctor and Andalucía. *50 Años De Arquitectura En Andalucía, 1936-1986 : [Exposición Itinerante]*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1986.

Rodríguez Cosano, Ricardo. *Cantaores De Lebrija En El Recuerdo*. Sevilla: Ricardo Rodríguez Cosano, 1994.

Romero, Pedro G. *Los Comienzos Del Espectáculo En Sevilla :(1896-1928). ¿Llegaremos Pronto a Sevilla?*. Vol. 6. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1999.

Sota, Alejandro de la. *Alejandro De La Sota :Arquitecto*. 2a ed. Madrid: Pronaos, 1997.

Steiner, George. *Antígonas :La Travesía De Un Mito Universal Por La Historia De Occidente*. Econobook. 1ª en Econobook bolsillo, 1ª reimpr. ed. Barcelona: Gedisa, 2000.

<http://www.pieflamenco.com/>