

GIRAC

Grupo de Investigación Reconocido de Arquitectura y Cine de la Universidad de Valladolid



espacios urbanos

ESPCIOS URBANOS

FOTOGRAMA 008

Edición a cargo de
Josefina González Cubero, Sara Pérez Barreiro e Iván Rincón Borrego

ESPACIOS URBANOS

FOTOGRAMA 008

Sara Pérez Barreiro, Alfonso Álvarez Mora, Nieves Fernández Villalobos,
Miguel Angel de la Iglesia Santamaría, Maria Soledad Camino Olea,
Darío Álvarez Álvarez, Iván Rincón Borrego, Jorge González Sáenz,
Daniel Villalobos Alonso, Juan Carlos Annuncio Pastor

do.co.mo.mo_ ibérico

GIRAC

GRUPO DE INVESTIGACIÓN
DE ARQUITECTURA Y CINE
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID



Universidad de Valladolid

**Dpto. de Teoría de la Arquitectura
y Proyectos Arquitectónicos**

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, nису préstamo, alquiler o cualquier forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

Espacio urbanos. Fotograma 008 / edición Josefina González Cubero, Sara Pérez Barreiro e Iván Rincón Borrego; (et al.);.- Valladolid: Fundación DOCOMOMO Ibérico. GIRAYC Grupo de Investigación Reconocido de Arquitectura y Cine. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos; 2016. Cargraf, Valladolid.

566 p.: il. b. y n.; 22 x 22 cm.

ISBN:978-84-617-5245-4

1. Espacios Urbanos. Fotograma 008. I. Fundación DOCOMOMO Ibérico. II. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. III. Pérez Barreiro, Sara. IV. Álvarez Mora, Alfonso. V. Fernández Villalobos, Nieves. VI. De la Iglesia Santamaría, Miguel Ángel. VII. Camino Olea, María Soledad. VIII. Álvarez Álvarez, Darío. IX. Rincón Borrego, Iván. X. González Sainz, Jorge. XI. Villalobos Alonso, Daniel. XII. Arnuncio Pastor, Juan Carlos

Esta publicación se enmarca en la línea de investigación *arquitectura y cine*. Línea principal del Grupo de Investigación Reconocido (G.I.R.) de *Arquitectura y Cine* (GIRAC). Consejo de Gobierno de la Universidad de Valladolid de 31 de mayo de 2005. Grupo de Investigación, renovado en 2009 y activo en la actualidad.

© de los autores

© 2016, de la edición

GIRAC Grupo de Investigación Reconocido de Arquitectura y Cine
Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid (Universidad de Valladolid)

Diseño de portada: Daniel Villalobos

Maquetación: Sara Pérez Barreiro

ISBN: 978-84-617-5245-4

Depósito legal: VA-671-2016

Imprime: Cargraf Impresores

ÍNDICE

Presentación	9
Sara Pérez Barreiro	
<i>"En política la indignación moral no sirve para nada, el peor pecado es el de ser vencido"</i>	11
<i>Las manos sobre la ciudad (Le mani sulla città, 1963)</i> de Francesco Rosi	
Alfonso Álvarez Mora	
Hogar, dulce hogar. Lo explícito y lo sugerido	23
<i>Frenesí (Frenzy, 1971)</i> de Alfred Hitchcock	
Nieves Fernández Villalobos	
Secuencias de una metamorfosis	29
<i>La noche (La Notte, 1961)</i> de Michelangelo Antonioni	
Miguel Angel de la Iglesia Santamaría	
El sueño virgiliano	35
<i>Los Blandings ya tienen casa (Mr Blandings builds his dream house, 1948)</i> de H. C. Potter	
María Soledad Camino Olea	
El castillo tenebroso al final de la calle de casas de colores pastel	41
<i>Eduardo Manostijeras. (Edward Scissorhand, 1990)</i> de Tim Burton	
Darío Álvarez Álvarez	
Arte y Arquitectura del fin del mundo en El día de la Bestia	49
<i>El día de la Bestia (1995)</i> de Alex de la Iglesia	
Iván Rincón Borrego	
La escenografía de la ausencia	63
<i>Dogville (2003)</i> de Lars von Trier	
Jorge González Sainz	

Playtime (1967) de Jacques Tati
Daniel Villalobos Alonso

69

Contrastes

75

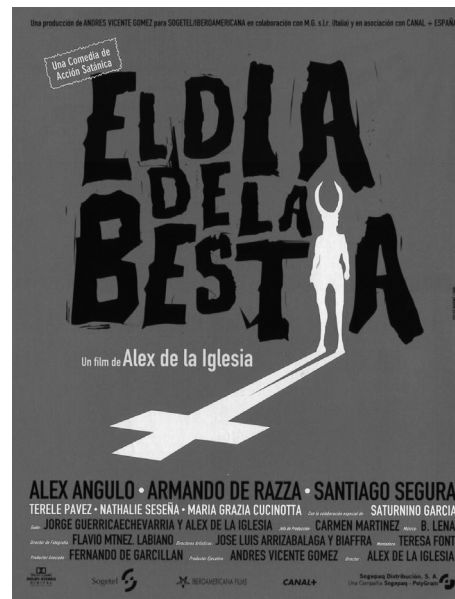
La Naranja Mecánica (*A Clockwork Orange*, 1967) de Stanley Kubrick
Juan Carlos Arnuncio Pastor

Arte y Arquitectura del fin del mundo en *El día de la Bestia* *El día de la Bestia* (1995) de Alex de la Iglesia

Iván I. Rincón Borrego

El estreno de *El día de la Bestia* en 1995 fue impactante, como su comienzo. El director bilbaíno Alex de la Iglesia firma esta cinta con tintes de crítica sociopolítica, mordaz, guiño a la comedia negra española de los años 50, tributo al cine fantástico y de terror cargada de una fuerte dosis de violencia. El argumento principal de la película es la aventura quijotesca de dos personajes extravagantes, el padre jesuita Ángel Berriartúa (Álex Angulo), catedrático de Teología de la Universidad de Deusto, convencido del inminente apocalipsis, y su atípico escudero, José María (Santiago Segura), un joven aficionado al *death metal* que le ayuda en la noble empresa de acabar con el anticristo y salvar el mundo de la hecatombe.

La película se ambienta en el Madrid de los años 90 y retrata una sociedad llena de signos de decadencia, donde la cara más frívola de la Navidad se entrelaza con la pobreza, la violencia xenófoba y la represión



1 Oscar Mariné Brandi. Cartel anunciador de *El día de la Bestia*, 1995.



2 Pie de magen Paul Klee. *Angelus Novus*, 1920.

policial que recaen sobre los estratos más débiles de la población. Plasma el ocaso de una sociedad próspera sólo en apariencia que, sin embargo, carece de valores éticos, impulsada por la fiebre del consumo y la influencia de los medios de comunicación. Al amparo de dicha estampa, *El día de la Bestia* exprime la idea de que el fin del mundo es inmediato y las señales de ello se hallan justo delante de nuestros ojos, codificadas en la ciudad y en su arquitectura.

El hecho es que el apocalipsis como argumento ha cautivado inquietudes artísticas desde tiempos remotos. Desde los paisajes trágicos del Romanticismo del siglo XIX, de Capar David Friedrich o J. M. William Turner, entre otros autores, adalides de la escisión desmesurada entre el hombre y la naturaleza, hasta las visiones de la desposesión del Expresionismo Abstracto de los años 50, de Mark Rothko o Barnett Newman, valedores del sentimiento de impotencia humana frente a las fuerzas naturales que gobiernan el cosmos, a su vez todos ellos conectados por la perspectiva que Robert Rosemblum introduce en *Modern Painting and the Northen Romantic Tradition: Friedrich to Rothko* (1975), el colapso del tiempo, la desaparición y la muerte de todo lo conocido, son temas que han espoleado la creatividad de éstos y otros muchos creadores con resultados brillantes. En ese sentido, *El día de la Bestia* se encuentra en deuda con las visiones de esta tendencia creativa, y de manera muy especial con las ideas que Walter Benjamin desarrolla a la luz del *Angelus Novus* de Paul Klee, miembro integrante de la tradición pictórica referida por Robert Rosemblum.

En 1920 Paul Klee pinta su *Angelus Novus*, una acuarela que representa un ángel de rasgos geométricos

trazado a línea sobre un fondo color miel que parece tener atrapada su figura. La obra vio la luz ese mismo año, en un momento decisivo para la carrera del pintor suizo¹, captando la atención de Walter Benjamin que la adquiere en 1921 y la protege del asedio nazi al que él mismo se vería sometido hasta su muerte. En 1940 Walter Benjamin la interpreta como el *Ángel de la Historia*, la novena de sus *Tesis sobre la filosofía de la historia*:

“Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. En él se muestra a un ángel que parece a punto de alejarse de algo que le tiene paralizado. Sus ojos miran fijamente, tiene la boca abierta y las alas extendidas; así es como uno se imagina al Ángel de la Historia. Su rostro está vuelto hacia el pasado. Donde nosotros percibimos una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única que amontona ruina sobre ruina y la arroja a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado, pero desde el Paraíso sopla un huracán que se enreda en sus alas, y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irretentiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras los escombros se elevan ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso”².

Las palabras del filósofo alemán dan fe de su tragedia personal, de su impotencia frente al desastre de la Segunda Guerra Mundial y de la cercanía de su propio fin³. Encierran el sentimiento romántico y fatalista del hombre abandonado a su condición, el del ser humano enfrentado al caos ininteligible de la historia, circunstancia que, por otro lado, los acontecimientos de aquellos momentos se encargaban de reforzar con crudeza. Representan pues la voz de un emisario del

1. Corresponden a tres anuncios de Manuel López Sierra, contratista constructor del edificio. Pues coincide con la primera gran exposición monográfica de Paul Klee en la galería Hans Goltz de Munich, justo antes de incorporarse a la Bauhaus liderada por Walter Gropius.

2. Walter Benjamin. Tesis sobre la filosofía de la historia. Taurus, Madrid 1973, p. 6.

3. Tesis sobre la filosofía de la historia constituye la antesala del suicidio de Walter Benjamin el 27 de septiembre de 1940 en Port Bou, única salida para escapar de la sinrazón de la guerra y la persecución nazi, tras un intento fallido de exilio a través de los Pirineos.

3 Francisco Javier Sáenz de Oíza.
Santuario de Nuestra Señora de
Arántzazu, Oñati, 1950-55.



apocalipsis que se alza frente al mito futurista que da la fe ciega en el progreso.

Salvando las distancias, *El día de la Bestia* se nutre de un escenario de catástrofe y progreso compartido con el *Ángel de la Historia*. La película muestra una sociedad del bienestar en la que el desarrollo, encarnado por el auge de los medios de comunicación, conduce

paradójicamente a la decadencia, reflejada en una xenofobia y violencia crecientes que, en última instancia, avocan a la autodestrucción. Prueba de ello es el éxito que tiene en la ficción el programa *La Zona Oscura*, dirigido por el profesor Cavan (Armando de Razza), un espacio de parapsicología que nubla la razón e infunde el miedo entre los telespectadores, a la vez que fomenta el servilismo televisivo y el atontamiento de las masas acríticas. Para acentuar esa idea de deterioro, la película se sirve de la ciudad de Madrid como metáfora. La imagina como una ciudad de calles oscuras, goyescas, en las que la noche no parece acabar nunca, una noche interminable que junto a la urbe y a ejemplos destacados de la arquitectura española del siglo XX, como el Santuario de Nuestra Señora de Arántzazu (1950-55) de Francisco Javier Sáenz de Oíza, el edificio Carrión (1931-33) de Luís Feduchi y Vicente Eced y Eced, y las Torres KIO (1995) de Philip Johnson, articulan los momentos álgidos de la trama.

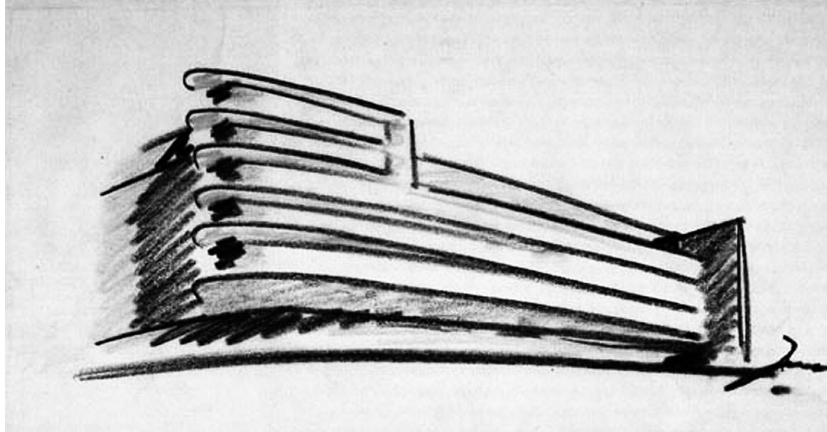
El Santuario de Nuestra Señora de Arántzazu es el primero de esos escenarios arquitectónicos. Situado sobre la antigua basílica del siglo XIX, a los pies del monte Aloña en Guipúzcoa, se trata de un proyecto en el que Sáenz Oíza asume el desafío de construir un edificio religioso en la España de los años 50 empleando un vocabulario moderno. Sus formas expresionistas de hormigón, volúmenes de aspecto cristalizado y espinas de piedra no estuvieron exentas de polémica, posiblemente debido a la incompreensión de una sociedad culturalmente poco permeable, de formación arquitectónica academicista⁴ y que, sin embargo, empezaba a abrirse a experiencias formales novedosas como la *Arquitectura Alpina* (1919) de Bruno Taut, que en buena medida Sáenz de Oíza rescata para sí en este proyecto. Igualmente, otras

4. Así lo reseña Rafael Moneo. "Perfil de Oíza joven", en *Francisco Javier Sáenz de Oíza: 1947-1988*. El Croquis, Madrid 2002, p.193.

referencias centroeuropeas como la Iglesia de St. Joseph en Zabrze (1929) de Dominikus Böhm, por su limpieza volumétrica, o la Estación Central de Stuttgart (1914-28) de Paul Bonatz⁵, por el tratamiento vibrante de su aparejo, ayudan al arquitecto navarro a dar respuesta a este edificio. De él Alex de la Iglesia únicamente filma la fachada, poniendo todo el énfasis en la simetría de sus torres campanario que, por otra parte, sirven de marco al friso de los 14 apóstoles de Jorge Oteiza, así como a las puertas forjadas por Eduardo Chillida y a las vidrieras de Álvarez de Eulate. El encuadre resultante semeja un enorme mineral arquitectónico salpicado de brillantes cuyo orden cristalino ha sido sacado a la luz en forma construida. Con su imagen se inaugura el filme cuando el padre Ángel irrumpe acercándose frontalmente al santuario, adelantando la relevancia que la simetría y las composiciones axiales, sobre todo las arquitectónicas, irán adquiriendo a cada secuencia.

El edificio Carrión es el segundo de los escenarios destacados en *El día de la Bestia*. Dispuesto al comienzo del tercer tramo de la Gran Vía madrileña, representa el bloque de apartamentos donde reside el profesor Cavan. En origen, el edificio albergaba apartamentos, además de un hotel, oficinas, salas de fiesta y un cine, todo ello arropado por el característico chaflán curvo que bifurca la Gran Vía y la calle Jacometrezo, y que tanto recuerda a la arquitectura expresionista alemana de los años 20. Tal como explica el propio Luí Feduchi en la presente publicación, el promotor del proyecto fue Enrique Carrión, marqués de Melín y propietario del solar. La complejidad del programa integrado en una forma coherente, la respuesta urbana de la torre en chaflán para evitar la frontalidad de la forma en favor del quiebro de la calle, la

5. Salvador Pérez Arroyo. "Los arquetipos de Sáenz de Oíza", en *Francisco Javier Sáenz de Oíza: 1947-1988*. El Croquis, Madrid 2002, p.198 y ss.



4 Comparativa entre el edificio Carrión en *El día de la Bestia* y el dibujo para los Almacenes Petersdorff de Eric Mendelsohn, 1928.

presencia y solución de la sala del Cine Capitol en planta baja, el uso de avances técnicos innovadores como vigas *vierendeel* e instalaciones de refrigeración centralizadas, las primeras de España, son sólo algunos de los aspectos más notables de este proyecto, del que emana una imagen de ligereza y fluidez propia de los tiempos modernos. A ello también contribuye la organización en bandas horizontales de su fachada, que unidas al tratamiento continuo de los huecos de la torre, y junto a molduras

e impostas lineales, insisten en la idea de dinamismo horizontal de la forma construida. La conjunción de estos elementos curvos trae a la memoria imágenes del Cine Universum (1925-28) o los dibujos de los Almacenes Petersdorff (1928), ambos de Eric Mendelsohn, pero también el uso del revoco uniforme como acabado continuo entronca con la vocación más abstracta del funcionalismo, especialmente por lo que recuerda a las esquinas redondeadas del complejo residencial Hoek van Holland (1924-27) de J.J. Peter Oud.

No obstante, la presencia urbana del edificio Carrión, especialmente la nocturna, es la que despierta el mayor interés en la película. De noche, el edificio constituye un hito inconfundible de la imagen de Madrid gracias a los diversos anuncios luminosos que han envuelto su fachada curva durante décadas, en especial el de la marca *Schweppes* y el de *Grundig*, que aún se pueden apreciar en el celuloide⁶. Los neones verticales de vivos colores, lejos de permitir que la mirada resbale por la forma blanda del edificio, la impelen y se exhiben con nocturnidad y alevosía, asomándose a la ciudad desde lo alto, cual atalayas modernas, escaparates de escala urbana. Tanto en la realidad como en la ficción, estos luminosos presiden el bullicio de la ciudad de noche, así como la acción de la propia película, pues es a sus pies donde tienen lugar las escenas más trepidantes de la misma⁷.

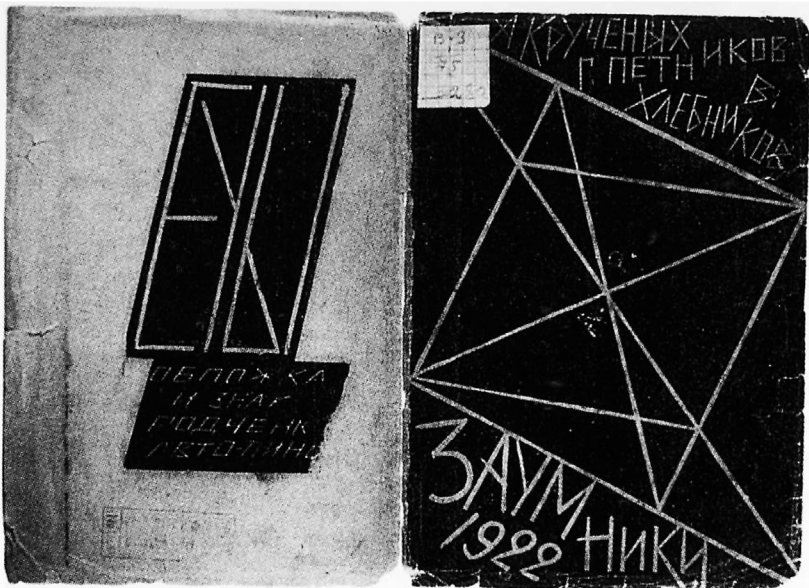
El último escenario arquitectónico destacable es el de la plaza de Castilla que dominan las Torres KIO de Philip Johnson. El director elige la Puerta de Europa para recibir al padre Ángel a su llegada a Madrid, así como para poner fin a su aventura.

6. El anuncio de *Grundig* fue eliminado en 2007 tras la restauración integral del edificio llevada a cabo por el arquitecto Rafael de la Hoz.

7. En especial la escena que protagonizan el padre Ángel y Jose María mientras huyen narcotizados del apartamento del profesor Cavan que supuso todo un reto técnico para el equipo. Ante la imposibilidad de rodar dicha secuencia *in situ*, el luminoso de *Schweppes* fue recreado a escala 1:1 en un decorado, hecho que también obligó a recrear el interior del inmueble que representaría el chaflán del edificio Carrión, para lo que se recurre a un edificio decimonónico de viviendas del Paseo de la Castellana.



5 Vista de la Puerta de Europa en construcción comparada con la cubierta del libro *Zaumniki* de Alexander Rodchenko, 1922



La ordenación de Philip Johnson consta de dos rascacielos de acero y cristal inclinados simétricamente 15º respecto al suelo y hacia el Paseo de la Castellana. Desde un punto de vista urbano, la propuesta retoma el modelo de crecimiento de la ciudad barroca, basado en la disposición perpendicular de acontecimientos arquitectónicos e hitos verticales a lo largo de un único eje, proyectando con ello un singular perfil urbano del norte de Madrid, reconocible a escala paisajística. En cuanto a su forma, según explica el autor, ambos rascacielos son “*un ejercicio constructivista inspirado en los diseños de Alexander Rodchenko*”⁸, y más concretamente, en las geometrías diagonales de la portada *Zaumniki* (1922) dibujada por el autor ruso mediante bloques lineales de tipografía inclinada, equivalentes al perfil de los edificios del arquitecto judío. Así pues, el proyecto se nutre de formas constructivistas, de su gusto por la expresividad de las estructuras metálicas, por composiciones espaciales diagonales como las del monumento a la Tercera Internacional (1920) de Vladimir Tatlin, o la Tribuna de Lenin (1920-24) proyectada por el Lissitzky, propuestas que reflejan el interés de la vanguardia rusa por la escenografía maquinista y revolucionaria.

En la película, la inclinación de las Torres KIO adquiere un significado demoníaco oculto en su simetría convergente. En ese sentido, el largometraje construye una estructura narrativa plagada de símbolos y composiciones duales, en la que la mayor intensidad se acompaña de encuadres simétricos de las arquitecturas referidas que sugieren la trascendencia del momento. Tal es el caso del avance del padre Ángel hacia la fachada del Santuario de Arántzazu, el del acceso al apartamento de Cavan a través de dos ascensores simétricos y, sobre todo, el del

8. Palabras de Philip Johnson recogidas en Jeffrey KIPNIS; *Architectural Monographs 44. Philip Johnson. Recent work*. Academy Editions, Londres 1996, p.116.



6 Comparativa entre el Santuario de Nuestra Señora de Arantzazu y las Torres KIO en dos fotogramas de *El día de la Bestia*.



eje perspectivo de la Puerta de Europa. Desde un punto de vista similar, *El día de la Bestia* hilvana con fuerza arquitectura y cine mediante el paralelismo entre las torres del Santuario de Arantzazu y las de la Puerta de Europa. Ambos ejemplos se retratan como entrada triunfal de sus respectivos entornos y su comparación en la película va más allá de lo puramente pictográfico, pues aunque se obvian muchos de los argumentos fundamentales de sus

respectivos discursos arquitectónicos, sí se incluyen otros, como son el lenguaje material y su relación con la forma construida, con resultado elocuente para el espectador.

Por una parte, el Santuario de Arántzazu se muestra de día al comienzo de la historia representando la morada del bien, la casa de Dios. La solidez rocosa de sus torres, su acabado de textura mineral, el ritmo de las sombras atrapadas en su superficie, la cualidad del material imperfecto, rugoso, ponen al edificio en contacto con la memoria y las texturas de su enclave natural. Mientras por el contrario, las Torres KIO se representan como la casa del mal, el escenario donde es alumbrado el anticristo poniendo fin a la película. Su estructura se presenta a medio construir y de noche, insistiendo en la frialdad mecánica de su lenguaje. La superficie tersa del vidrio refleja la oscuridad como un espejo frío y la precisión diagonal de su esqueleto de acero pone en cuestión la fuerza de la gravedad, ascendiendo inclinado cual desafío vertiginoso a las leyes divinas. De ese modo, el contraste entre arquitecturas ejemplifica la dicotomía entre el bien y el mal; los edificios son las puertas de entrada y salida del propio largometraje, acentuadas por el vocabulario material contrapuesto de cada uno de ellos.

Paul Klee decía que *“el arte no reproduce lo visible, sino que hace visible”*⁹, argumento que comparten la arquitectura y el cine. Sin duda, el uso intencionado de edificios como simples escenarios permite aislar sus características de manera parcial gracias al encuadre de la cámara. Esa manera de captar la arquitectura la aleja de la disciplina del arquitecto, pues anula aspectos funcionales y constructivos, entre otros, subrayando únicamente el valor de la imagen y su significado simbólico, táctica

9. Paul Klee, *Confesión creadora 1920*. Recogido en Susanna Partsch, *Paul Klee 1879-1940. Poeta de los colores, maestro de las líneas*. Taschen, Colonia 1991, p.54.

que en muchas ocasiones el cine utiliza como andamiaje de su propio discurso creativo. No obstante, aunque por un lado la arquitectura se simplifica, sí, convertida en producto de consumo fácil, en imagen pura, no es menos cierto que resulta enriquecida por interpretaciones y lecturas impropias a su concepción. *El día de la Bestia* ensalza esta estrategia postmoderna que da valor semántico a la imagen, de la que recalca la elocuencia del vocabulario de las arquitecturas descritas, entendidas como herramienta capaz de reforzar el argumento. De ese modo, la contundencia pétreo de una arquitectura mineral, el espectáculo de luces de neón de una fachada curva o la sencilla estampa de dos torres de vidrio inclinadas adquieren categoría de signos narrativos, sin dejar de asumir la indumentaria de una tramoya urbana.

En definitiva, las peripecias cervantinas de un cura loco que sale de aventuras buscando demonios, acompañado de su escudero gordo y bonachón, dibujan el esperpento de una arquitectura del fin del mundo, el ejemplo de que los sueños de la razón producen verdaderos monstruos. En un nuevo guiño al Quijote, los amenazadores gigantes arquitectónicos no son más que inofensivos molinos. A la postre, la tragedia no reside en los edificios, sino en sus habitantes y en el precio que pagan los héroes anónimos por su épica, el de sus propias convicciones. El cura acaba perdiendo aquello que le define, se vuelve un escéptico, y el farsante profesor Cavan abraza la fe del converso. Los supervivientes terminan siendo vagabundos en el Parque del Retiro, presos de su propia aventura, y como escombros de sí mismos deambulan abandonados por una urbe diabólica en constante crecimiento, que no se detiene por nada, ni por nadie, ni siquiera por el fin del mundo.

Sólo cuando rompe el día se descubre la verdad de la sátira; que las ruinas y los estragos del progreso no descansan a los pies del Ángel de la Historia, sino a los de *El Ángel Caído*, del escultor madrileño Ricardo Bellver, pues la ironía de un monumento dedicado a Satán cierra el telón.

El día de la Bestia, España, 1995. Duración: 100 minutos. Dirección: Álex de la Iglesia. Guión: Jorge Guerricaechevarría y Alex de la Iglesia. Fotografía: Flavio Martínez Labiano. Montaje: Teresa Font. Música: Battista Lena. Efectos Especiales: Reyes Abades, Juan Tominic y Manuel Horrillo. Dirección artística: Arturo García Otaduy "Biafra", José Luis Arrizabalaga "Arri". Vestuario: Estíbaliz Markiegi. Maquillaje: José Quetglás y José Antonio Sánchez. Producción: Antonio Saura, Claudio Gaeta para SOGETEL. Reparto: Álex Angulo (Ángel Berriartua), Armando de Razza (El Profesor Cavan), Santiago Segura (José María), María Grazia Cucinotta (Susana), Terele Pávez (Rosario), Nathalie Seseña (Mina).

do_co,mo,mo_ibérico

GIRAC

GRUPO DE INVESTIGACIÓN
DE ARQUITECTURA Y CINE
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID



Universidad de Valladolid

Dpto. de Teoría de la Arquitectura
y Proyectos Arquitectónicos