

La fotografía como herramienta crítica ante la evolución urbanística y arquitectónica de Salamanca: de la posguerra a la Capitalidad Cultural

Juan ALBARRÁN DIEGO - Sara NÚÑEZ IZQUIERDO
Universidad de Salamanca

*Representar la metrópolis significa comprender la complejidad e intensidad de sus transformaciones*¹

RESUMEN. En el presente artículo se analiza la evolución de la imagen de Salamanca desde un punto de vista simbólico, socio-político y cultural. Este recorrido arranca en el primer franquismo y se extiende hasta la actualidad, tomando como principales referencias una serie de proyectos fotográficos que han planteado visiones críticas de la ciudad y de sus transformaciones urbanísticas y arquitectónicas. Nos detendremos en dos épocas en que la ciudad ha experimentado importantes cambios motivados por imperativos políticos y económicos: la posguerra, período en que Salamanca alcanza un lugar significativo en el ideario del régimen franquista, y un presente definido por la pujanza turística. Veremos cómo, en ambos momentos, varios artistas recurren a la fotografía para llevar a cabo una crítica visual de una urbe en continuo cambio.

Palabras clave: arquitectura, ciudad, fotografía, intervenciones urbanas, políticas culturales, urbanismo.

ABSTRACT. This paper analyzes the evolution of Salamanca's image from a symbolic, socio-political and cultural point of view. This review starts in the first stage of Franco's regime and spreads up to our days, taking as main references some photographic projects that have raised critical visions about the city and her urban and architectural transformations. We will study in two epochs in which the city has experienced important changes motivated by political and economic imperatives: the postwar period, when Salamanca reaches a significant place in the ideology of the dictatorship, and the present defined by the tourist strength of the town. In both moments, several artists have employed the photography to develop a visual critique of a continuously changing city.

Key words: architecture, city, cultural policies, photography, urban interventions, urbanism.

INTRODUCCIÓN

En este artículo pretendemos repen-

sar una serie de representaciones de la ciudad de Salamanca para, tal y como apunta Renzo Dubbini, tratar de comprender algunos de los procesos de transformación que han tenido lugar en ella durante las últimas décadas. Entenderemos la ciudad en varios sentidos. En primer lugar, el espacio urba-

¹ R. DUBBINI, «Imágenes de la metrópoli: transformación y conflicto», en J. CALATRAVA ESCOBAR y J. A. GONZÁLEZ ALCANTUD (eds.), *La ciudad: paraíso y conflicto*, Madrid, 2007, p. 259.

no como ámbito donde se desarrolla la vida cotidiana de sus habitantes, espacio para ser vivido, transitado y recorrido. Una estructura en continuo cambio bajo cuya superficie visual afloran problemas y conflictos. Al mismo tiempo, la ciudad se revela como una especie de pantalla sobre la cual han sido proyectados un conjunto de símbolos de muy diversa índole. Un lugar sucesivamente resignificado y connotado en función de la imagen simbólica que ha interesado a los poderes políticos y económicos.

Las representaciones tomadas como elementos de análisis dialogan con la ciudad de modos muy diversos. Al margen de su potencial estético (o, precisamente, explotándolo), las fotografías que nos ocupan pueden ser muy útiles a la hora de estudiar edificios desaparecidos, espacios urbanos rehabilitados o las diferentes etapas de la metamorfosis que ha experimentado el conjunto de la ciudad. Más allá de su estatus documental (la foto como huella, como rastro), aquellas fotografías consciente o inconscientemente inscritas en contextos artísticos adquieren una dimensión simbólica que nos invita a reflexionar, a generar sentido, a articular nuevas hipótesis teniendo siempre en cuenta el componente crítico, cuestionador y reflexivo inherente a las manifestaciones artísticas contemporáneas.

Estas fotografías son una memoria selectiva de lo que es en sí mismo memoria (la arquitectura, la ciudad). Debe quedar claro que la imagen fotográfica no es un monolito que pueda dar lugar a lecturas unívocas. Bien al contrario, son muchos los factores que participan en su producción, difusión y recepción, lo cual invalidaría aquellas interpretaciones que se apoyan en la supuesta autonomía de la imagen. Del mismo modo, tampoco la ciudad es un cuerpo estable. Sus arquitecturas y su urbanismo evolucionan obedeciendo a innumerables factores (económicos, políticos,

demográficos, topográficos, etc.). Conscientes de ello, resultaría inútil intentar obtener una imagen completa, una representación exhaustiva del desarrollo de la ciudad durante los últimos años². Las imágenes que guiarán este recorrido conforman un mapa tan fragmentario como significativo. Hemos acudido a una serie de proyectos fotográficos que consideramos especialmente relevantes y reveladores de las mutaciones experimentadas por la ciudad teniendo muy presente que, como explica Renzo Dubbini, “el fotógrafo, como el pintor, el dibujante o el grabador, no registra simplemente la realidad observada, sino que la pone en escena, participa críticamente en su construcción visual”³.

LA EVOLUCIÓN DEL URBANISMO SALMANTINO, 1920-1940

Durante los años veinte la población y las construcciones de Salamanca aumentaron considerablemente. Desde los primeros años de la década se edificó en zonas que hasta entonces se consideraban muy alejadas del centro urbano, caso de las áreas próximas al Cuartel de Infantería, el Asilo de las Hermanitas de los Pobres o el Noviciado de los Jesuitas. Alrededor de estos edificios se levantaron nuevos inmuebles (o más bien autoconstrucciones, como las denomina el historiador David Senabre López) articulados en torno a corrales, huertas y jardines, siguiendo los modelos propios de las zonas rurales de donde procedían muchos de los jornaleros que emigraron a la ciudad⁴. En 1929 la crisis

■ ² Debe tenerse en cuenta que Salamanca no ha sido objeto de proyectos documentales de la amplitud y calidad, por ejemplo, del llevado a cabo por Manolo Laguillo en la ciudad de Barcelona desde finales de los años setenta. Véase VV. AA, *Manolo Laguillo, Barcelona 1978-1997*, Barcelona, 2007 (cat).

³ R. DUBBINI, *Art. cit.*, p. 262.

⁴ D. SENABRE LÓPEZ, *Desarrollo urbanístico de Salamanca en el siglo XX: planes y proyectos en la organización de la ciudad*, Valladolid, 2002, p. 27.

internacional apenas tuvo consecuencias en la economía local, que experimentó una tímida ampliación en su precario tejido industrial (fábricas de harinas, curtidos, madera, metalurgia, etc.)⁵. En 1930 Salamanca tenía 32.414 habitantes. El aumento de población se produjo gracias a la inmigración desde los pueblos de la provincia a la capital y a las mejoras en la esperanza de vida, por lo que el censo ascendió a 71.872 habitantes en 1940⁶. En las dos primeras décadas del siglo XX se habían proyectado nuevas redes de alcantarillado e importantes equipamientos hidráulicos como el depósito de agua, del que nos ocuparemos más adelante. Sin embargo, la estructura social no se modificó significativamente. Dos terceras partes de la población activa estaban integradas por obreros, jornaleros y artesanos. En los años treinta surgió una incipiente clase urbana que va a establecerse en zonas como el Rollo, las Pajas, la Prosperidad o Garrido. Por encima de ellos, estaban las familias de grandes latifundistas y ganaderos, nobles, militares y catedráticos, aunque en ese momento la condición universitaria de Salamanca tenía escasa relevancia en términos socioeconómicos. La vida estudiantil de la ciudad, que se recuperó paulatinamente de la grave crisis que casi la hace desaparecer a finales del siglo XIX, y tuvo un nuevo impulso con la fundación de la Universidad Pontificia en septiembre de 1940⁷.

Si bien es cierto que Salamanca apenas sufrió las terribles consecuencias que la Guerra Civil tuvo en otras ciudades, durante la segunda mitad de la década de los

treinta el número de licencias de obras concedidas descendió notablemente. A partir de 1939 la ciudad experimentó un paulatino crecimiento de su actividad arquitectónica construyéndose numerosas viviendas tanto en zonas céntricas como en barriadas obreras, donde años atrás se edificaron inmuebles de precarias condiciones higiénicas que rozaban la ilegalidad.

La primera iniciativa para elaborar un plano que facilitase la organización racional del crecimiento de la ciudad databa de 1916. En esta fecha el Consistorio convocó un concurso para trazar el plan de ensanche cuya adjudicación se demoró hasta 1925. El proyecto fue elaborado por un grupo de técnicos, dirigidos por el arquitecto e ingeniero César Cort Botí e integrado por Sixto Cámara Niño, José María de la Vega Samper y Manuel Latorre Pastor. Finalmente el proyecto no se llevó a cabo y el Ayuntamiento declaró desierto el concurso.

En 1937 surgió de nuevo la necesidad de formular el Plan de Extensión y Urbanización de la ciudad para resolver los problemas que originaba el crecimiento incontrolado. En esta ocasión la iniciativa partió del concejal Miguel Íscar Peyra. En primera instancia, la responsabilidad de desarrollar el proyecto recayó en el conjunto de técnicos colegiados en Salamanca, quienes finalmente declinaron este ofrecimiento. De este modo, en 1938, el entonces delegado nacional de arquitectura, Pedro Muguruza Otaño nombró a Víctor d'Ors Pérez-Peix como autor del nuevo Plan de Ensanche. El plan d'Ors pretendía articular un sistema radial en el que la Plaza Mayor fuese el centro de la ciudad y el casco antiguo el que definiese su identidad aportando su *genius loci*. Uno de los objetivos principales era la preservación de los escenarios del pasado⁸.

■ ⁵ Cfr. M. ESTEBAN DE VEGA; S. GONZÁLEZ GÓMEZ; M. REDERO SAN ROMÁN, *Salamanca 1900-1936*, Salamanca, 1992, pp. 78-82.

⁶ E. GARCÍA ZARZA, *Salamanca. Evolución, estructura, forma de doblamiento y otros aspectos demográficos (1900-1970)*, Salamanca, 1976, pp. 198-206.

⁷ E. GARCÍA ZARZA, *La actividad universitaria salmantina. Su influencia geográfica en la ciudad*, Salamanca, 1986, pp. 70-73.

■ ⁸ V. D'ORS, «La urbanización de Salamanca», *El*

Por este motivo, las intervenciones se centraron en los conjuntos monumentales. Era necesario eliminar todo aquello que dificultase la obtención de una perspectiva en lejanía de un conjunto arquitectónico llamado a convertirse en telón de fondo para las numerosas celebraciones de exaltación del régimen dictatorial. D'Ors concibió una ciudad formada por trece barrios y delimitada por un cinturón verde, fuera del cual se situarían tres núcleos urbanos dependientes de la ciudad, a saber los barrios de Chamberí-Tejares, los Pizarrales y Santa Marta, este último a modo de pueblo satélite agrícola. En conjunto, fue un plan contradictorio que apostaba por congelar la ciudad histórica a modo de escenario ideal de una gloriosa época pasada. Finalmente, motivos económicos y prácticos impidieron la puesta en marcha del proyecto⁹.

En 1940 el arquitecto Francisco Moreno López fue nombrado responsable del Plan de Reforma Interior. Su aportación consistió principalmente en dotar a la ciudad de unas ordenanzas de construcción, cuyas disposiciones tuvieron vigencia durante varios años. Dada la lentitud de las gestiones, la Comisión Municipal Permanente aprobó en 1942 el encargo del nuevo proyecto de urbanización del ensanche y de reforma interior al ingeniero José Paz Maroto. Éste diseñó un nuevo plan basado en la división por zonas, entre otras, las comerciales, la artístico-religiosa, la de viviendas medias, la de residencia tradicional, la de la pequeña industria y el recinto universitario. Una de las carencias más notables del Plan

era que no preveía el crecimiento de la ciudad hacia el sur, es decir, hacia la margen izquierda del río. Éste, entre otros motivos, justificaron su revisión a principios de la década de los sesenta.

Tres años después, en 1943, se aprobaron las nuevas ordenanzas especiales de construcción de la Gran Vía como una nueva arteria de la ciudad, con una gran carga simbólica al levantarse en ella edificios tan representativos como el Gobierno Civil, la Casa Sindical o el Palacio de Justicia, junto a viviendas que en su fachada respondían a un canon preestablecido¹⁰.

LA SALAMANCA DE POSGUERRA A TRAVÉS DEL OBJETIVO DE JOSÉ NÚÑEZ LARRAZ

A grandes rasgos, ésta es la Salamanca que recorrió el fotógrafo José Núñez Larraz durante las décadas de los cuarenta y cincuenta. En esos años, su trabajo parece dialogar con la fotografía de corte humanista, magníficamente representada en Europa por autores como Cartier-Bresson, por el que Larraz sentía una gran admiración. Algunas de sus tomas desprenden una poeticidad esteticista, especialmente aquellas que se detienen en detalles de la vida urbana o que recogen imágenes de conjunto de la ciudad monumental, en las que habitualmente aparecen viejas, burros, niños jugando o religiosos como rastros de un inevitable tipismo (Lám. 1-2). En otras, dirige su objetivo hacia las condiciones de vida de las clases más populares acercándose al neorrealismo (Giacomelli, Toni del Tin, Gianni Berengo-Gardin, Luigi Comencini) que tantas veces se ha relacionado con la obra coetánea de autores españoles como Miserachs, Terré, Masats, Masaponts, Ontañón o el grupo aglutinado en torno a

■ *Adelanto*, Salamanca, 5 de mayo de 1939, citado por F. MIRANDA REGOJO, *Desarrollo urbanístico de posguerra en Salamanca*, Salamanca, 1985, p. 50: "Por y para la nueva Salamanca que es tanto como decir por y para la vieja Salamanca, pues de lo que se trata es de volver a encajar su aspecto en su prospecto, su vida en su indisoluble destino. Se ha tratado de valorar tres elementos fundamentales de la vida de la ciudad: Salamanca ciudad universitaria, agrícola, ganadera y de arte y turismo".

⁹ *Ibid.*, pp. 63-65.

■ ¹⁰ F. MIRANDA REGOJO, *Op. cit.*, pp. 110-111; D. SE-NABRE LÓPEZ, *Desarrollo urbanístico de Salamanca en el siglo XX*, *Op. cit.*, pp. 177-180.

AFAL, en cuyo primer salón de invierno (1956) participó Larraz. Aunque en su obra puede también rastrearse la influencia de Ortiz Echagüe, el grueso de su trabajo se aleja del ampuloso y reaccionario tardopictorialismo que, superado en otras latitudes, sobrevivía en nuestro país, entre otras razones, por su afinidad con el ideario estético y moral del régimen franquista¹¹.

En la obra de Núñez Larraz conviven, por tanto, las imágenes de un centro histórico con una alta concentración de edificios oficiales y religiosos, e instantáneas de unas zonas periféricas mal urbanizadas y repletas de infraviviendas (Lám. 3); la ciudad monumental, la imagen monolítica y complaciente de una inmutable Salamanca convertida en paradigma del urbanismo franquista¹², con visiones más o menos críticas¹³ de las afueras depauperadas y rurales de una urbe cuya actividad econó-

mica seguía dependiendo del sector primario¹⁴.

Con respecto a las posibles interpretaciones políticas de su obra, las opiniones de Núñez Larraz parecen contradictorias. Por una parte llegó a afirmar con rotundidad: "Nunca he mezclado la fotografía con la política"¹⁵. Sin embargo, al mismo tiempo, se enorgullecía de su participación en el comité que organizó el traslado a Baeza del busto de Antonio Machado (obra de Santiago Serrano) en 1966: "Recuerdo que aquello fue Troya. Detuvieron a muchos de los presentes y yo hice fotografías, guardé los carretes con habilidad, y luego se publicaron en el extranjero"¹⁶. Si tenemos en cuenta que Núñez Larraz se afilia al PC en 1936, que lucha en el bando republicano durante la Guerra Civil, que estuvo recluido en el campo de prisioneros francés La Tour de Carole y que fue encarcelado a su regreso a Salamanca, entre otros avatares vitales, no parece en absoluto descabellado pensar que en algunas de sus fotografías Larraz pretendiese articular una crítica visual de la mísera cotidianidad que, para el ojo experto del fotógrafo, se escondía tras la imagen-pantalla de una ciudad como Salamanca, que había sido especialmente importante en términos artísticos, simbólicos y sentimentales para el régimen dictatorial que coartaba su libertad de expresión y que había interrumpido su carrera profesional como reportero¹⁷.

¹¹ Cfr. M. CONESA NAVARRO, «Pepe Núñez en el recuerdo», en *José Núñez Larraz. Salamanca, paisaje interior*, Salamanca, 2008, pp. 16-18.

¹² Al respecto, resulta especialmente significativo el preámbulo del Anteproyecto de urbanización de Salamanca, redactado por Víctor d'Ors en marzo de 1938, citado por D. SENABRE LÓPEZ, *Desarrollo urbanístico de Salamanca en el siglo XX*, Op. cit., p. 136. "Mientras los soldados de Franco combatían en las líneas de vanguardia, el Ayuntamiento de Salamanca, bajo el signo del yugo y las flechas imperiales plantaba los jalones de la futura ciudad. (...) Colabora tú también salmantino, con todos tus ideales de ciudadanía, en la restauración de la nueva Patria, y aporta para los planes que el ayuntamiento tiene para el engrandecimiento de tu ciudad todas las ideas que te sugiera tu cariño hacia ella".

¹³ A propósito de la voluntad crítica oculta en las imágenes de autores coetáneos, Joan Fontcuberta ha escrito: "A menudo se cargaron las tintas en una actitud de denuncia a poco que la censura hiciese gala de una cierta permisividad y algunos autores se ensañaron desempolvando las tristes estampas de la España negra. La tolerancia oficial respecto a esa documentación crítica se explica por la imposibilidad material de darle una resonancia masiva; la ausencia de medios de difusión suficientes confinaba estos trabajos a una audiencia muy reducida". J. FONTCUBERTA, «Notas sobre la fotografía española», en *Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004*, Barcelona, 2008 (1982), p. 128.

¹⁴ En 1955 algo más de un tercio de los recursos económicos provinciales salmantinos procedía aún del sector primario. Esta cifra se iría reduciendo paulatinamente hasta llegar al 8% del año 1982. E. GARCÍA ZARZA, *Salamanca. Evolución, estructura*, Op. cit., p. 33.

¹⁵ Citado por M. CONESA NAVARRO, «Autorretrato en el espejo», en *José Núñez Larraz. Seis décadas de fotografía*, Valladolid, 1993, p. 14.

¹⁶ *Ibid.*, p. 19.

¹⁷ Como explica Fátima Miranda, "La elección de Salamanca como ciudad española para la que se ha de elaborar el primer plan de urbanización falangista antes de haber

La dilatada trayectoria de Núñez Larraz nos proporciona una prolongada memoria de la evolución de la imagen de la capital charra. Si bien Salamanca había cambiado relativamente poco durante los años cuarenta (algo que queda patente en el grueso de la obra del fotógrafo), durante la década de los sesenta el incremento de la población fue notable. Esta expansión demográfica tuvo obvias consecuencias en la ciudad, que se extendió principalmente hacia el norte.

En relación con este proceso, una imagen de Núñez Larraz muestra el edificio de viviendas conocido como la Torre de Salamanca (1958) por su altura de cuarenta y cinco metros, con catorce plantas que albergan un total de sesenta y cuatro viviendas (Lám. 4). Se trata de un proyecto del arquitecto Francisco Gil González situado en la avenida de Portugal con vuelta a las calles Pérez Oliva y Maldonado Ocampo¹⁸, por donde hasta inicios de los cincuenta circulaba el tren que unía Sala-

manca con Portugal. En 1943 el Ministerio de Obras Públicas aprobó el plan que desviaba el paso del ferrocarril de Tejares por la zona norte de la ciudad. Hasta la fecha la vía dividía Salamanca en dos partes que estaban comunicadas por los puentes situados en el paseo de la Estación, la avenida de Torres Villarroel y los pasos a nivel en el barrio Garrido y la carretera de Ledesma, entre otros. El objetivo era desviar la línea del tren hacia el sur de la ciudad bordeando el barrio de Nuestra Señora de la Vega hasta conectar en Tejares con las vías portuguesas ya existentes¹⁹. Las obras de desmontaje de las vías finalizaron en 1956, fecha en la que comenzó la venta de solares.

Esta nueva tipología de edificio responde a la modificación parcial de las ordenanzas de construcción en las dos áreas que delimitó el plan de José Paz Maroto, el Interior y el Ensanche, lo que permitió la construcción de inmuebles con una altura superior a la aprobada durante la década de los cuarenta y cincuenta. Una de las disposiciones que resultaron determinantes en este proceso de mutación urbana fue la que estableció que la altura máxima de cada edificio fuera igual al doble del ancho de la calle. Por este motivo, la Torre de Salamanca dispone de una fachada de mayor altura hacia la nueva avenida de Portugal, a diferencia de las laterales, mucho más bajas. En las cuatro fachadas se optó por una organización reticulada en el cuerpo central animado en los extremos por unos balcones de planta semicircular, rematados por una terraza a la catalana.

LA SALAMANCA DEL 2002

El ritmo de crecimiento de Salamanca y de la terciarización de su economía aumentó considerablemente en la década

■

 terminado la guerra no está desligado de ciertos acontecimientos históricos concretos” (F. MIRANDA REGOJO, *Op. cit.*, p. 47). Citamos a continuación algunos de estos acontecimientos: el 28 de septiembre de 1936 los principales mandos del bando nacional se reunieron en una finca perteneciente al ganadero Antonio Pérez Tabernero cercana a Salamanca, en Matilla de los Caños. En esta reunión Francisco Franco fue nombrado generalísimo. El 1 de octubre Franco decide establecer su cuartel general en Salamanca, concretamente en el palacio Episcopal que le cedió el obispo para tal fin, asumiendo desde este cuartel las funciones de la Junta de Burgos. Salamanca fue la ciudad elegida en 1938 para celebrar la fundación del Instituto de España que aglutinaría a todas las Academias disueltas durante la Guerra Civil. Impulsado inicialmente por Eugenio d’Ors, el Instituto cumplió una importante función propagandística poniendo de manifiesto cómo algunos importantes intelectuales (muchos de los cuales habían apoyado a la República) se mostraban ahora afines al bando nacional, huérfano, intelectualmente hablando, desde los inicios de la contienda.

¹⁸ Archivo Municipal de Salamanca (A.M.S.), Caja 6487. Exp. 526; E. SALCEDO, «La Torre de Salamanca se construirá en la nueva avenida de Portugal», *La Gaceta Regional*, Salamanca, 29 de junio de 1958, p. 6.

■

 ¹⁹ D. SENABRE LÓPEZ, *Desarrollo urbanístico de Salamanca en el siglo XX*, *Op. cit.*, pp. 213-214.

de los setenta y ochenta²⁰. La actividad universitaria, el incipiente (aunque aún precario) turismo cultural y la progresiva pérdida de importancia del sector primario tuvieron un impacto considerable en la imagen de una ciudad que durante los ochenta y, sobre todo en los noventa, se convirtió en un importante centro turístico. A continuación vamos a realizar un salto cronológico para situarnos en la Salamanca de la primera década del siglo XXI, una ciudad dedicada en cuerpo y alma al turismo cultural en la que se han desarrollado algunos interesantes proyectos fotográficos que merecen nuestra atención.

Desde que fuese incluida en el listado de Ciudades Patrimonio de la Humanidad en 1988, reconociéndose así la importancia monumental de su casco urbano, Salamanca constituye un importante centro turístico en el conjunto de España, siendo dicha actividad la principal fuente de riqueza de un núcleo urbano sin apenas industrias, convertido definitivamente en una ciudad de servicios. Eventos como las Edades del Hombre (1993), la Capitalidad Europea de la Cultura (2002), la celebración del centenario de la Plaza Mayor (2005) o el Festival de las Artes de Castilla y León (cinco ediciones desde 2005) se convirtieron en poderosos reclamos para el turismo cultural²¹ (aunque, desde luego, existen otros muchos factores que motivaron su desarrollo²²) y fueron aprovechados para dotar de infraestructuras a una ciudad que, en adelante, debía ser identificada como la Ciudad de la Cultura por excelencia.

■ ²⁰ Cfr. E. GARCÍA ZARZA, *La actividad universitaria salmantina*, Op. cit., p. 69.

■ ²¹ Como dato revelador, entre 1994 y 2006 Salamanca fue la provincia de Castilla y León que registró un mayor aumento en número de plazas hoteleras (de 4.397 a 7.822, un 78%). E. GARCÍA ZARZA, *La actividad turística salmantina. Análisis, problemáticas y perspectivas*, Salamanca, 2007, p. 86.

■ ²² *Ibid.*, pp. 104-106.

Sin ninguna duda, la Capitalidad Cultural de 2002 fue el acontecimiento con mayor impacto a todos los niveles, ya que supuso la inauguración de equipamientos culturales, el aumento del número de visitantes y por lo tanto de las inversiones económicas. Dentro de la extensísima nómina de actividades programadas en 2002²³, queremos detenernos en *Salamanca. Un proyecto fotográfico*, interesante iniciativa que convocó a seis reconocidos fotógrafos nacionales e internacionales (Humberto Rivas, Candida Höfer, Micheal Danner, Lynne Cohen, Valérie Jouve, Xavier Ribas), invitados a residir durante una temporada en la ciudad con el fin de que fotografiasen, tal y como se explicaba en la presentación del proyecto, “la tensión del crecimiento y la permanencia del patrimonio, entre las nuevas categorías urbanas y los nuevos comportamientos sociológicos”²⁴. A la hora de valorar la iniciativa hay que tener en cuenta que se trata de una actividad impulsada por una de las instituciones de patrocinio municipal (CASA) que estaban llamadas a desempeñar un papel importante durante la Capitalidad Cultural y que, por tanto, debía favorecer la configuración de la lucrativa imagen de una Salamanca en la que convivían tradición y modernidad, respeto hacia su pasado y proyección hacia el futuro. Por supuesto, los creadores gozaron de total libertad expresiva en sus respectivos trabajos. Algo evidente si consideramos la visión crítica de algunos procesos urbanos que encontramos en las aportaciones de Valérie Jouve, Michael Danner y Xavier Ribas. En líneas generales, estos seis fotógrafos han dejado a un lado las visiones estereotipadas de una Salamanca monu-

■ ²³ *Salamanca: ciudad europea de la cultura 2002*, Salamanca, 2001.

■ ²⁴ *Salamanca. Un proyecto fotográfico*, Salamanca, 2002 (cat). La exposición tuvo lugar en el Centro de Arte de Salamanca entre el 26 de abril y el 9 de junio de 2002.

mental, turística y estudiantil para abordar algunos de los problemas relacionados con las mutaciones urbanísticas que acompañaron a aquella importante cita cultural, de cuyas celebraciones, paradójicamente, participaban. Salvo alguna toma lejana de Humberto Rivas, en el proyecto no hay rastro del conjunto histórico que tanto atraía a José Núñez, nada queda de las visiones de aquella ciudad provinciana por la que paseaban religiosos, carros tirados por burros y ancianas con pañuelos negros atados a la cabeza. La fotografía, empleada en casi todos los casos como un documento, una herramienta de prospección y señalamiento, registra los cambios, indica las zonas de conflicto y visualiza los nuevos aspectos de la ciudad que a simple vista pasan inadvertidos.

Sin ir más lejos, Michael Danner (Lám. 5) se detiene en aquellas zonas periféricas en las que aflora la tensión entre una naturaleza en retroceso y una ciudad en expansión. Los equipamientos urbanos de las afueras quedan rodeados por solares, antiguos campos de cultivo y franjas aún no urbanizadas (sin aceras ni iluminación). Sin embargo, somos conscientes, al contemplar esas fotos, de que la ciudad seguirá creciendo y que tarde o temprano absorberá esos restos degradados de naturaleza que se resisten a desaparecer ante el avance del hormigón.

También Valérie Jouve (Lám. 6) muestra una ciudad que se encuentra en pleno cambio. Salpicada de edificios en construcción y rodeada de amplios espacios que, como nos enseña Danner, van a ser urbanizados. Para ella, lo urbano siempre es provisional. Los cambios afectan a todos los niveles y escalas visuales, desde las pequeñas y molestas alteraciones temporales que sufren las calles durante las obras, hasta los perfiles generales de la ciudad, que nunca serán los mismos tras la edificación de barrios que alteran la típica postal

salmantina. Todo parece modificarse violentamente: los espacios públicos que todos habitamos, por los que circulamos a diario; los edificios históricos, inalterables durante siglos, que son rehabilitados para albergar nuevos usos; y, por supuesto, las distancias, que antes eran abarcables caminando y que aumentan exponencialmente con la construcción de urbanizaciones en poblaciones cercanas.

Precisamente, esas urbanizaciones centraron la atención de Xavier Ribas (Lám. 7) que las presenta como secreciones de viviendas que emergen en medio del campo, carentes de cualquier referencia espacio-temporal, señal identitaria o adscripción cultural. Empleando la terminología de Marc Augé²⁵, son “no lugares”, espacios incapaces de generar vínculos identitarios, núcleos residenciales en los que las relaciones humanas no pueden desarrollarse con normalidad. Sus estructuras son aún más repetitivas y monótonas que las de las ciudades, sus calles nos recuerdan a las maquetas inertes que vemos en los escaparates de las constructoras y promotoras.

Salamanca. Un proyecto fotográfico formó parte de una amplia programación que tenía como principal objetivo atraer al mayor número posible de turistas (con los consiguientes ingresos para el pujante sector hostelero) y reafirmar a la ciudad como un destino obligado dentro de los circuitos culturales del interior de la península. Sin embargo, y aún a riesgo de experimentar la desactivación que sufren la mayor parte de las propuestas críticas cuando se exponen en el cubo blanco, el proyecto en conjunto obligaba al espectador a repensar su ciudad, a mirar con otros ojos una urbe que, en adelante, ya no podría ser únicamente relacionada con sus fachadas platerescas, sus

■ ²⁵ M. AUGÉ, *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, París, 1992.

catedrales y sus edificios universitarios. La ciudad Patrimonio de la Humanidad deja de ser una eterna postal (un mero objeto de contemplación) para mostrarse como un espacio para ser vivido (un ámbito de experiencia) en el que, por lo tanto, se generan conflictos que las imágenes nos pueden ayudar a replantear.

Recientemente han visto la luz otros interesantes trabajos que se han centrado en los cambios producidos en la ciudad²⁶. Iniciativas que documentan las intervenciones en algunos edificios, la pérdida de otros, y que han sido desarrollados sin contar con ningún apoyo institucional, manteniendo, por tanto, un diálogo más beligerante con las administraciones.

GRIETAS EN LA CIUDAD DEL PATRIMONIO

Victorino García, como tantos otros artistas (no sólo fotógrafos) salmantinos, puede ser considerado un digno continuador del trabajo de José Núñez, con el que participó en las actividades del Grupo libre de fotografía constituido en Salamanca en 1977. Pese a que su trayectoria arranca en los últimos años setenta, su compromiso con la ciudad se intensifica en fechas recien-

tes, especialmente desde finales de los noventa, cuando emprende diversos proyectos fotográficos relacionados con la desaparición y reconversión de ciertos edificios emblemáticos.

En 1999, con la designación de Salamanca como Capital Europea de la Cultura para el año 2002, se aprueba la transformación de la antigua cárcel provincial en un centro de arte. Ésta había sido construida entre 1928 y 1932 y había mantenido su uso como penitenciaría hasta el año 1995²⁷. El edificio se halla enclavado en una zona periférica próxima al río Tormes en la que tienen su sede diversas fábricas y empresas. Con la conversión de la vieja prisión en centro de arte (CASA-DA2) y la construcción en un solar adyacente del Centro de las Artes Escénicas y de la Música (CAEM, obra de Mariano Bayón Álvarez), una zona alejada del centro histórico y carente de equipamientos culturales se convierte en poco tiempo en una de las claves de la renovación urbanística de la ciudad. Alrededor de estos centros se levantan nuevos edificios de viviendas que revalorizan el distrito y modifican la fisonomía urbana de Salamanca²⁸. Este tipo de actuaciones, muy

■ ²⁶ En el siguiente epígrafe vamos a detenernos en tres de estos proyectos: *Cárcel* (Victorino García, 2001), *Hormigón Alzado* (Victorino García, 2002) y *Verecundere* (Rodrigo Álvarez Nicieza, 2008). Señalamos brevemente otros dos trabajos que han llamado la atención sobre cuestiones patrimoniales: la polémica demolición del Gran Hotel (2008), próximo a la Plaza Mayor de Salamanca, ha sido documentada por Victorino García en un conjunto de fotografías aún inéditas; en el marco del V Festival de las Artes de Castilla y León (Salamanca, 29 de mayo-13 de junio de 2009), el colectivo SPS (Sociedad Psicogeográfica de Salamanca) ha intervenido en varios edificios del casco histórico introduciendo elementos de color rosa (corbatas en la fachada de la Casa de las Conchas, maniqués en varias calles y plazas, etc.) que pretendía generar nuevas y provocadoras visiones de la ciudad y que despertaron enconados enfrentamientos en los medios de comunicación locales.

■ ²⁷ La cárcel provincial comenzó a construirse en 1928 bajo las órdenes del arquitecto de prisiones José Luis Aranguren en un solar que adquirió el Ayuntamiento y que posteriormente fue cedido al Estado. El técnico concibió un inmueble sobrio y funcional, sin que sea posible adscribirlo a ninguna corriente. Algunos muros estaban animados por la combinación de mampostería con verdugadas de ladrillo, subrayado, a su vez, por el fuerte contraste de color entre las zonas enfoscadas y las enladrilladas así como por el movimiento de volúmenes en la composición general (J. I. Díez Elcuaz, *Arquitectura y urbanismo en Salamanca (1890-1939)*. Colegio Oficial de Arquitectos de León. Delegación de Salamanca. Salamanca, 2003, p. 333.

■ ²⁸ Como ha explicado Horacio Fernández del Castillo, arquitecto encargado de la rehabilitación del edificio: "Esta decisión [la de rehabilitar la antigua cárcel para convertirla en centro de arte] (...) tuvo como objeto de fondo una apuesta decidida del gobierno de la ciudad por la recuperación de una ribera del río Tormes, que no había tenido el desarrollo urbano acorde con la importan-

comunes en numerosas ciudades españolas, presentan una serie de problemas que Jorge Luis Marzo y Tere Badía apuntan con meridiana claridad:

“En el ámbito autonómico y municipal, durante las dos últimas décadas, se desarrolló una política de inversiones en equipamientos culturales, olvidada durante los años del franquismo. Estas directrices, aplicadas con mayor o menor acierto, estaban organizadas y destinadas al rediseño urbanístico de las ciudades en clave de turismo cultural o de regeneración urbana, dejando a cuenta de socialistas y populares y equipos de gobierno local y autonómico de diversos signos la inauguración de un número similar de museos y centros de arte contemporáneo, a menudo a través de planes de reforma y reordenación municipales de los centros urbanos: ni un barrio por recalificar sin equipamiento cultural²⁹”.

En la serie *Cárcel* (Lám. 8), Victorino García documenta la reconversión de uno de esos edificios emblemáticos, cargado de connotaciones históricas (muchos presos políticos republicanos cumplieron allí condena durante la dictadura, entre ellos José Núñez), que conserva una pequeña parte de su identidad (la reja de la horquilla y las puertas de algunas celdas, en la sala 4) pese a haber adaptado la totalidad de sus espacios en función de unos futuros usos museísticos. Como explica Javier Panera, al fotógrafo “no le interesa el estilo de la construcción ni su valor estructural, sino el poder significativo de los visibles deterioros de muros, techos, puertas y ventanas del inte-

■ *... y la calidad del entorno. Este nuevo equipamiento cultural serviría junto con el nuevo Centro de Artes Escénicas y de la Música proyectado al lado, como mascarón de proa de una operación urbana a medio plazo que llevaría los usos industriales a un sector de la ciudad con menor valor paisajístico”. H. FERNÁNDEZ DEL CASTILLO, «Desarrollo del proyecto», en VV.AA, DA2, Domus Artium 2002: memoria de una transformación, Salamanca, 2006, pp. 43-44.*

²⁹ J. L. MARZO; T. BADÍA, «Las políticas culturales en el Estado español (1985-2005)». Disponible en: <http://www.soymenos.net/> (fecha de consulta 10-12-2008).

rior y el exterior del edificio”³⁰. Un espacio destinado en origen al castigo y la represión, se convierte en un nuevo templo del ocio y la cultura. Sus anteriores señas identitarias, relacionadas, durante largos periodos de su actividad, con la privación de la libertad como máxima expresión del poder autoritario, quedarán de inmediato ocultas tras la pátina de inocuidad promocional que acompaña a las nuevas políticas culturales. La decadencia de un antiguo centro de tortura dio paso al esplendor de un nuevo espacio expositivo, una pieza más dentro de las infraestructuras culturales³¹. Salamanca parece llevar a cabo un ejercicio de memoria selectiva, de olvido minuciosamente medido de cierto pasado oscuro que quedaría en parte cerrado gracias a su apertura cultural. Fernando Rodríguez de la Flor describe así este proceso:

“La remodelación y cambio de la ciudad está, pues, en marcha (en la dimensión cuasi militar del término). Puede decirse de tal proceso que, en general, busca transferir la carga trágica, la pesada herencia histórica de carácter absolutista y confesional que le cabe en tanto antigua ciudad clericalizada e inquisitorial, ahora conducida hacia un review o disposición renovada de apertura lúdica, ilustrativa, pedagógica de bajo perfil, que pueda captar en la red de una real mercantilización de los primitivos lugares de significación dramática y espectacular ancien regime, ofreci-

■ ³⁰ J. PANERA CUEVAS, «No lugar», en *Cárcel*, Salamanca, 2002 (cat.), p. 3.

■ ³¹ J. A. PÉREZ MILLÁN, «De cárcel a centro de arte. Recuerdos de la gestión de un proyecto apasionante», en VV.AA, DA2, Domus Artium 2002, Op. cit., p. 13: “Cuando los máximos responsables del Ayuntamiento de Salamanca –cuya corporación me había hecho el honor de nombrarme coordinador general de Salamanca 2002 Ciudad Europea de la Cultura (...)– me comunicaron que entre los espacios urbanos disponibles para crear los edificios de uso cultural necesarios para el desarrollo de las actividades (...) figuraba la antigua cárcel, me dispuse a estudiar las características y situación del recinto con una secreta ilusión: podía ser extraordinariamente simbólico celebrar un acontecimiento de este tipo convirtiendo un antiguo centro de reclusión y represión en centro de creatividad y libertad”.

*dos ahora con free acces al mayor número de miradas no especializadas*³².

Dentro de las actuaciones urbanísticas llevadas a cabo por el Ayuntamiento en 2002 destaca el polémico derribo del depósito de aguas de Campoamor, que motivó un nuevo trabajo documental de Victorino García (Lám. 9). Próximo a los citados CAEM y DA2, el depósito era un magnífico ejemplo de ingeniería civil y uno de las primeras obras en España construidas en hormigón armado, material que en Salamanca no se empleó en la construcción de inmuebles hasta 1930. Se trataba de un proyecto firmado en 1914 por un ingeniero francés que no vio la obra concluida al ser reclutado para luchar en el frente en la I Guerra Mundial. El emplazamiento escogido fue el entonces denominado teso de San Mamés (anteriormente había existido allí una ermita con ese nombre), entre el paseo y la plaza de San Antonio con vuelta a la avenida de Campoamor y la calle Ecuador³³. En el solar que dejó libre el depósito, se levantó el Museo del Comercio, de los arquitectos Javier Rey Harguindey y Javier Gil Santos.

Las fotografías de Victorino García documentan el proceso de demolición de la enorme estructura. El conjunto atesora un importante valor documental y tiene, a su vez, una obvia finalidad crítica. En la voluntad del autor está registrar contra el olvido, fijar en el tiempo, poner en valor, pero también señalar la injusticia, llamar la atención sobre lo que, en su opinión, no debería volver a repetirse. Pese a las importantes diferencias formales y conceptuales, el trabajo de Bernd y Hilla Becher aparece ante nuestros ojos como un referente ineludible. Con un marcado sentido escultórico y una exhaustiva voluntad de registro próxi-

ma a las políticas de archivo de raigambre conceptual, el matrimonio Becher inició en los años cincuenta un minucioso trabajo de documentación de aquellas tipologías industriales ideadas por ingenieros anónimos que corrían riesgo de desaparecer del paisaje alemán (depósitos de agua y gas, torres de refrigeración y extracción, edificaciones mineras, chimeneas, etc.). La luz difusa, el encuadre frontal y los prolongados tiempos de exposición daban como resultado imágenes de una extrema frialdad formal presentadas siempre en series dispuestas en retícula, lo cual nos debe hacer pensar en la importancia del método de trabajo, en el proceso de construcción del conjunto. Dada la minuciosidad de su proceder, los Becher no pudieron realizar las tomas de algunos de los edificios que se proponían documentar debido, precisamente, al derribo de los mismos. En el caso de Victorino García, su modo de hacer parece mucho más próximo al de un reportero que capta con premura y cierto dramatismo el consumarse irremediable de un acontecimiento que modifica considerable e irreversiblemente el perfil de la ciudad.

Con respecto al derribo, Inmaculada Aguilar Civera, profesora del Departamento de Historia del arte de la Universidad de Valencia, envió a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando un informe sobre la posible declaración como Bien de Interés Cultural del depósito³⁴. En él señalaba una serie de factores que debían tenerse en cuenta a la hora de valorar la importancia de la construcción al margen de sub-

³² F. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, «La ciudad de la memoria», *Mombaca* nº 5, Salamanca, 2008, p. 16.

³³ J. I. DÍEZ ELCUAZ, *Op. cit.*, p. 90.

³⁴ Según Adolfo Muñoz García, dicho informe estaba basado en un texto enviado por el arquitecto Adolfo Domínguez a la comisión del Patrimonio Histórico de Castilla y León, y éste a su vez en las citadas tesis doctorales de David Senabre y José Ignacio Díez Elcuaz. V. GARCÍA CALDERÓN; A. MUÑOZ GARCÍA, *Hormigón almado. La destrucción en Salamanca del edificio más emblemático de nuestra modernidad*, Salamanca, 2003, pp. 32-35.

jetivismos estéticos. Entre estos factores cabe citar el valor testimonial y la singularidad del edificio, la representatividad tipológica del mismo, el valor histórico y social y, por supuesto, su valor tecnológico y artístico. Como ejemplo de arquitectura industrial, el depósito era una estructura funcional, carente de elementos decorativos, que cumplió una importante función sanitaria y de abastecimiento en la historia de la ciudad y que, por tanto, debió tenerse en cuenta como un elemento identitario más dentro de su rico patrimonio. El porqué del derribo³⁵, la nula voluntad de encontrar un nuevo uso para el depósito, podrían estar relacionados con una falta de sensibilidad hacia la arquitectura industrial y con una estrecha concepción del patrimonio que parece olvidar la importancia histórica de las construcciones ingenieriles de los siglos XIX y XX. El perfil de la ciudad de la cultura y el patrimonio parece no admitir aquellas manifestaciones arquitectónicas construidas durante el último siglo, supuestamente carentes de interés estético-decorativo, que no responden a la imagen turística de una Salamanca plateresca y barroca.

Algunos de los problemas subyacentes a esta imagen monumental de la ciudad han sido señalados por el artista e historiador Rodrigo Álvarez Nicieza en su trabajo *Verecundere* (2008)³⁶. El proyecto fue presentado el 17 de mayo de 2008 en una especie de “visita turística alternativa” por el casco

histórico de Salamanca. En un clima festivo, la acción pretendía visibilizar aquellos problemas relacionados con un conjunto de edificios abandonados, dañados o derruidos que deberían formar parte del patrimonio charro y que, sin embargo, han sido olvidados por las políticas de conservación, violándose repetidamente la legalidad vigente. Tal es el caso del Gran Hotel, edificio derribado tras una enorme polémica; el edificio de la calle San Justo; el Oratorio de Fray Luis de León; o la casa-taller de los Churriguera, derribada en su práctica totalidad pese a ser, como otros de los citados, era un edificio protegido (Lám. 10-11). Este particular paseo por la ciudad pretendió poner al descubierto conflictos de intereses que habitualmente pasan inadvertidos para el ciudadano, articulando un itinerario crítico alejado de la complaciente imagen que los turistas obtienen de Salamanca. Salvando las distancias, la acción podría relacionarse con las derivas situacionista o, por poner ejemplos más cercanos en el tiempo, con las actividades promovidas durante los años noventa por colectivos como *Reclaim the Streets* o *Ne pas plier*, experiencias éstas que pretendían denunciar injusticias sociales casi siempre derivadas de la especulación urbanística.

En este caso, el proyecto de señalamiento propone a su vez una significativa inversión simbólica al convertir el *Vitor* de doctorado (“vencedor” en latín), anagrama íntimamente vinculado a la Universidad de Salamanca y reapropiado por el aparato de propaganda de la dictadura franquista, en un *Verecundere* (“avergüénzate”), símbolo ahora de la cuestionable gestión del patrimonio que se ha llevado a cabo en la ciudad.

CONCLUSIONES

La evolución de Salamanca en términos urbanísticos, arquitectónicos y, especialmente, simbólicos ha de ponerse en

■ ³⁵ En opinión de la profesora Inmaculada Aguilar: “Es evidente que pocas razones o criterios avalan el derribo del Depósito de Salamanca, un ejemplo de arquitectura ingenieril que identifica, más que ningún otro, la arquitectura del lugar. Las posibilidades de rehabilitación para otros usos son enormes, como puede observarse en múltiples actuaciones ya realizadas tanto en España como en el extranjero”. Citado en *Ibid.*, p. 35. Véase también D. SENABRE, «El depósito de agua», en *La ciudad vivida. Ensayos sobre urbanismo y cultura*, Salamanca, 2006, p. 75-76.

³⁶ Publicado en *Mombaca* nº 5, Salamanca, 2008.

relación con un sinfín de factores. En este texto hemos revisado tan sólo unos pocos a partir del estudio de cinco conjuntos fotográficos que, asentados en un campo discursivo muy concreto (el del arte contemporáneo), han adoptado enfoques críticos a la hora de acercarse a una ciudad que ha experimentado unos cambios considerables desde que fuese utilizada como entramado escenográfico en las celebraciones del régimen franquista hasta una actualidad marcada por el enorme peso económico del turismo cultural.

Durante la primera posguerra, la imagen monumental de Salamanca fue explotada como elemento legitimador de un régimen dictatorial que pretendía convertirla en una enorme pantalla escenográfica, un teatro de la victoria, una puesta en escena repleta de símbolos hispanos, imperiales y religiosos, que engrandecían al nuevo poder absoluto surgido de la contienda. Frente a ese aparato propagandístico, un fotógrafo, José Núñez Larraz, consiguió arañar aquella pantalla visibilizando en algunas de sus instantáneas los problemas socio-urbanísticos que se ocultaban tras ella. En la actualidad, después de enormes mutaciones económicas, políticas

y demográficas, la Salamanca monumental corre el peligro de verse reducida a una simple imagen de marca. Un dispositivo generador de riqueza que en su obsesivo afán por incorporarse a las nuevas industrias del ocio parece olvidar los sucesivos ejercicios de connotación simbólica de que ha sido objeto así como la enorme responsabilidad cultural que implica la conservación de su importante legado histórico-artístico. Proyectos desarrollados dentro (*Salamanca, un proyecto fotográfico*) y fuera (Victorino García, Rodrigo Álvarez Nicieza) de la institución han conseguido mantener cierta tensión dialéctica con las políticas culturales, urbanísticas y patrimoniales que impulsan el desarrollo de la ciudad en una dirección determinada. Estas prácticas artísticas, como último reducto de libertad (e inmunidad) desde el que articular una crítica visual, han intentado poner al descubierto los problemas derivados de estas estrategias de apropiación simbólica que en demasiados casos esconden una mala gestión urbanística y una insuficiente protección patrimonial sobre la que inevitablemente (ahora, al igual que durante la posguerra) planean intereses inmobiliarios.



■ Lám. 1. José Núñez Larraz, *S/T*, c. 1950. Filmoteca de Castilla y León (Salamanca).



■ Lám. 3. José Núñez Larraz, *S/T*, c. 1950. Filmoteca de Castilla y León (Salamanca).



■ Lám. 2. José Núñez Larraz, *S/T*, c. 1950. Filmoteca de Castilla y León (Salamanca).



■ Lám. 4. José Núñez Larraz, *S/T*, c. 1965. Filmoteca de Castilla y León (Salamanca).



■ Lám. 5. Michael Danner, *Salamanca, un proyecto fotográfico*, 2002. Domus Artium 2002, DA2 (Salamanca).



■ Lám. 7. Michael Danner, *Salamanca, un proyecto fotográfico*, 2002. Domus Artium 2002, DA2 (Salamanca).



■ Lám. 9. Victorino García, *Hormigón Alzado*, 2002.



■ Lám. 6. Valérie Jouve, *Salamanca, un proyecto fotográfico*, 2002. Domus Artium 2002, DA2 (Salamanca).



■ Lám. 8. Victorino García, *Cárcel*, 2001.



■ Lám. 10. Rodrigo Álvarez Nicieza, *Verecundere* (C/ San Justo, Gran Vía), 2008.



■ Lám. 11. Rodrigo Álvarez Nicieza, *Verecundere* (Oratorio de Fray Luis de León), 2008.