

**1996. POÈTICA DE LA CIUTAT. CRÒNIQUES DES D'ELX**

Gaspar Jaén i Urban

**Homosexualitat i literatura (notes)**

Gener? 1996

**Conservación de monumentos: Algunos aspectos del dibujo de la  
arquitectura y la ciudad**

Febrer 1996

**Laudatio de l'escultor Eduardo Chillida**

Març 1996

**Discurs final del curs 1995-1996**

Juny 1996

**Presentació del llibre Borja Papa, de Joan F. Mira**

Juny 1996

**Informe razonado sobre el Trabajo Final de Carrera La  
arquitectura del casco antiguo de l'Alfàs del Pi: evolución y  
estado actual del alumno José Resina López**

Octubre 1996

**Informe razonado sobre el Trabajo Final de Carrera Las ermitas  
del campo de Elche (1717-1955) del alumno Enrique Vicedo**

Bernad

Octubre 1996

**Fronteres: arquitectura, poesia**

Octubre 1996

**Els escrits sobre art i arquitectura d'Enric Llobregat**

Novembre 1996

**Las plantaciones de palmeras de Elche, un ejemplo avant la  
lettre de intento de mantenimiento de un bien agrícola**

Novembre 1996

**Una poètica revisitada: quinze anys d'acció a la pròpia ciutat  
(Escrit a la manera d'un comiat)**

Desembre 1996

## HOMOSEXUALITAT I LITERATURA (NOTES)

Gener [?] 1996

Semblances i diferències entre un amor i l'altre a l'Espanya postfranquista. Com apareix en la literatura? Es pot parlar de literatura homosexual? Pot ser sí, però amb matisos: David Levitt sí, Fragments no tant (Jo, al menys, no acceptaria l'etiqueta)

Dificultats afegides en la pràctica amorosa gai per variables socials: prohibició, ocultació, masclisme / col·leccionisme / promiscuitat / atracció pel desconegut, sexe fàcil, morbositat.

No ha estat (fins ara, al menys) una unitat econòmica ni reproductora.

Gairebé tota la meua obra tracta d'amors homosexuals d'una forma més o menys explícita. Des del descobriment fins la pèrdua.

Però no em sembla que siga això el tret més definitori i fins i tot no em sembla revellant.

Com tampoc no ho son d'altra banda, els episodis que han pogut originar els versos: ja ho dic al pròleg de Fragments: ara que ja no valen per a res ni a res ni a ningú.

La intensitat de la vivència amorosa, el sentiment per la pèrdua, els intents inútils i impossibles de mantenir-la viva i la desfeta del pas del temps son independents del sexe i de l'orientació sexual.

Gai, lèsbic: li afegeix morbositat per a alguns, però allà els lectors morbosos.

I la morbositat és un producte que ven en el mercat actual.

GJiU. 00-01-1996  
Revisat: 23-04-2002

## **CONSERVACIÓN DE MONUMENTOS: ALGUNOS ASPECTOS DEL DIBUJO DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD**

Febrer 1996

En esta intervención pretendemos revisar los medios de expresión gráfica utilizados para intervenir en la ciudad así como los sistemas de proyección usados para la representación en dos dimensiones de la ciudad y de la arquitectura, considerando los orígenes de dichos sistemas y las ideas, intencionalidades o intereses subyacentes en cada uno de ellos.

Advirtamos previamente que consideramos la arquitectura como una realidad que conforma la escena urbana y que, por tanto, deviene una parte consubstancial de la ciudad. En efecto, la forma de la ciudad se construye con la arquitectura, ya que el objeto de la arquitectura es crear la forma de monumentos y edificios, establecer la relación entre ellos, definir la forma urbana y reivindicar para la ciudad la actividad proyectual de la arquitectura: el proyecto urbanístico.

Advirtamos, asimismo, que en todo momento nos referiremos a un ámbito geográfico, social y económico concreto: España y, dentro de ella, el País Valenciano y, en ocasiones, aún más específicamente la ciudad de Elche, donde hemos desarrollado trabajos de intervención en el patrimonio construido y en la ciudad durante las dos últimas décadas.

La hipótesis central que desarrollaremos en nuestra intervención es que la expresión gráfica sólo adquiere la importancia que tiene actualmente para definir las intervenciones en la arquitectura y el territorio a partir del siglo XVIII, produciéndose desde entonces una valoración cada vez mayor de la definición previa de estas intervenciones mediante el dibujo. Pero esta valoración ha obedecido tanto a ineludibles necesidades técnicas como a necesidades económicas y legales consecuencia del modo de producción y del asentamiento de la revolución burguesa desde finales del setecientos.

Así, en la actualidad, aunque parezca lo contrario, no siempre sería necesario definir previamente por completo las intervenciones en la arquitectura y la ciudad (a veces ni siquiera es posible y a veces ni siquiera se hace), sino que hay aspectos de esa intervención que habrá que definir en la ejecución de la obra ya que solamente allí, in situ y en el instante adecuado, se dispondrá de todos los datos para tomar la decisión más conveniente. Además, a menudo nos encontramos con administraciones que dedican esfuerzos tan ingentes a las labores preparatorias (el proyecto) que parece que la redacción de documentos sea la finalidad última, desviando la atención de aquello que realmente debiera importar, esto es la intervención en el edificio o en la ciudad.

Por otra parte, la exactitud que, al menos en apariencia, se reclama al dibujo en la escala reducida del proyecto, sobre

el plano, en el papel, no siempre se corresponde como debiera con la exactitud del dibujo a escala 1:1 de la obra, de forma que no siempre se sitúan perfectamente sobre el terreno la geometría y las medidas previstas para las obras de que se trate.

La clave de la cuestión del interés del dibujo arquitectónico en general y de un dibujo de arquitectura en particular estriba en el uso o la intencionalidad con la que se ha hecho ese dibujo. Como decía uno de mis profesores "¿Quién de nosotros puede sentirse capaz de corregir el dibujo que hace un indio en la arena del río cuando la tribu sale a cazar el ciervo?" Obviamente, ningún profesor de dibujo del siglo XX se atrevería a corregir aquellos trazados con un carácter ritual y mágico hechos con una finalidad concreta. El corolario a tal pregunta y tal respuesta sería que todo dibujo puede valer en función del objetivo con que se haya hecho ese dibujo.

Por lo que aquí a nosotros nos afecta, como se ha indicado en diversas ocasiones, el dibujo de arquitectura puede cumplir una triple finalidad: en primer lugar puede ser una forma de expresión del pensamiento arquitectónico, en segundo lugar puede servir para desarrollar la ideación de la arquitectura y la urbanística y en tercer lugar puede ser un elemento de comunicación tecnológica, expresado bien sobre el papel en el estudio, bien a pie de obra, para la efectiva materialización de esa intervención en la arquitectura o en la ciudad o para el conocimiento de arquitecturas ya construidas.

El dibujo de arquitectura que pretende ser exclusivamente una manifestación gráfica del pensamiento comprende una amplia gama de ejemplos que tienen en común el hecho de estar alejados de toda realidad arquitectónica palpable. Estos dibujos pueden ir desde los visionarios grabados de Giambattista Piranesi (1720-1778), sus célebres Invenzione di carceri (1750-1760), o los dibujos de edificios futuristas de Antonio Sant'Elia (1888-1916), de tanta influencia en la arquitectura del movimiento moderno hasta bocetos, pinturas, manchas o dibujos lúdicos que no necesariamente tienen la arquitectura como referente inmediato.

Otro de los aspectos iniciales de la expresión gráfica arquitectónica, y uno de los más atractivos, ha sido la representación gráfica de la ciudad ideal que, desde el Renacimiento hasta el comic ha ofrecido una abundante muestra de imágenes que han influido sobremedida en la construcción de la ciudad real o en algunos fragmentos de esta.

Sin embargo, y a pesar de su importancia, este uso del dibujo sólo indirectamente lo podemos relacionar con la arquitectura y la ciudad propiamente dichas la cual necesita de una base material para poder ser considerada efectivamente arquitectura. Un dibujo no es arquitectura (o todavía no lo es), sino que es la expresión de un lenguaje que tiene como objeto

otro lenguaje, la arquitectura. Se trata, pues, de un metalenguaje en tanto que ese dibujo se encuentra relacionado con la arquitectura considerada como lenguaje, es decir como un modelo de relación entre pensamiento y realidad.

Recordemos que, en términos de Barthes, todo sistema de significación conlleva un plano de expresión y un plano de contenido, coincidiendo la significación con la relación de ambos planos. Desde ese punto de vista, un metalenguaje es un sistema en el que el plano del contenido está a su vez constituido por un sistema de significación. Así, el dibujo de arquitectura se ha conceptualizado como el lenguaje gráfico de la expresión arquitectónica.

El segundo uso del dibujo al que nos hemos referido, el dibujo de concepción de la arquitectura quizá sea el más imprescindible de todos ellos, ya que por su calidad de metalenguaje sólo mediante el dibujo puede concebirse adecuadamente la obra arquitectónica. Por su relación con otros dibujos "artistizantes" y con la misma arquitectura construida a la que precede los dibujos de concepción pueden tener en la actualidad un elevado valor material, estando considerados como una mercancía artística más.

Pero en la actualidad quizá sea el tercer uso indicado (el dibujo como elemento de comunicación tecnológica) el más evidente y el más difundido entre los no entendidos, así como el que ha creado a su alrededor una mayor gama de industrias o de profesiones auxiliares.

Y eso a pesar de que la fotografía ha relegado injustamente a un segundo término el dibujo de levantamiento de planos para conocer arquitecturas construidas. Y decimos injustamente porque la información que aporta la fotografía y la apropiación que se puede producir mediante ella de la obra arquitectónica es radicalmente diferente de la que se da mediante el dibujo. Siendo medios diferentes no puede pensarse que el uno desbanque al otro, sobre todo cuando solo con el dibujo se puede tener una visión global del objeto arquitectónico, aunque la fotografía aporte información de otros aspectos más puntuales como la luz, las texturas o los colores.

Pero volvamos al uso del dibujo para definir las intervenciones en la arquitectura y en la ciudad. La necesidad de dibujar previamente hasta en los menores detalles aquella arquitectura que se va a hacer o aquello que se va a hacer en la arquitectura o en la ciudad es relativamente reciente y, como decimos, su generalización apenas si se remonta a los dos siglos. Por una parte es heredera del dibujo de ingeniería y de producción de artefactos mecánicos y por otra de las necesidades de control administrativo de las actividades edilicias y urbanas.

No tenemos constancia de que se usara el dibujo previo para la construcción de edificios en las antiguas civilizaciones ni en la edad media, independientemente de la grandiosidad de la

arquitectura y la complejidad de las ciudades en esta época.

De hecho la primera obra conocida que se puede considerar como un dibujo arquitectónico propiamente dicho no se efectúa hasta el año 820. Se trata del célebre plano del monasterio de Saint Gallen, en Suiza, de 112 x 78 cm. En él se representa esquemáticamente en planta y sin espesores de muros, pero con textos explicativos, la planta del conjunto monacal: cuarenta edificios, incluyendo el mobiliario, concentrados en torno a la iglesia, el claustro y el refectorio. La técnica utilizada fue la de pluma y tintas negra (para los textos) y roja (para las paredes) sobre hojas de pergamino cosidas entre sí.

Pero tampoco en este caso se trata de un documento previo a la construcción del edificio, ya que al parecer este dibujo se hizo para informar al abad de ciertas decisiones tomadas en Aquisgrán relativas a la reforma del movimiento monástico siendo su conservación meramente casual, ya que se debió al hecho de que se usara el reverso del pergamino para narrar la vida de San Martín.

Tampoco tiene carácter de dibujo de proyectación la obra capital del dibujo de arquitectura en la edad media: el célebre álbum de viajes o cuaderno de apuntes de Villard d'Honnecourt, arquitecto natural de Picardía en ejercicio durante el siglo XIII. En este cuaderno el autor dibujó numerosos detalles de los edificios que visitó a lo largo de sus viajes que le llevaron desde Francia hasta Hungría incluyendo, entre otros, alzados de la catedral de Reims, un plano y un alzado de la catedral de Laon, los rosetones de las catedrales de Chartres y Lausanne y dibujos de animales y personas y esquemas de los equipos de construcción utilizados en las obras. Pero era más un libro de apuntes de viaje (no siempre exactos ni codificados) que una previsión de elementos arquitectónicos.

Por lo tanto, ni los ejecutores de la arquitectura y de la ciudad anterior al Renacimiento tuvieron necesidad de representar previamente el objeto de su trabajo, no sólo quizá por falta de medios técnicos, sino también porque eran otras su idea del tiempo y su concepto de unidad de la obra arquitectónica o urbana. Así, la expresión gráfica se reducía a las trazas dibujadas in-situ de lo que se iba a construir o a la construcción de modelos o maquetas construidos en madera, barro o yeso. Esta práctica de las maquetas era habitual en el Renacimiento y se prolongaría hasta el siglo XVIII: desde los grandes nabos que usaba Brunelleschi para explicar el sistema constructivo de la cúpula de Santa María del Fiore de Florencia (h. 1436) hasta las maquetas de Villanueva para el Museo del Prado (1785) o de Ventura Rodríguez para la capilla del Pilar en Zaragoza (1754).

De hecho esta necesidad de previsión no se convirtió en perentoria y absoluta hasta la Ilustración, tomando plena carta de naturaleza con la liquidación del antiguo régimen y la

creación de la sociedad burguesa a lo largo del siglo XIX.

En efecto, durante el Renacimiento el dibujo de arquitectura era más un sistema de pensamiento, de expresión arquitectónica o pictórica o de toma de datos que de comunicación tecnológica. Pensemos en los dibujos de Leonardo en los que se representaban iglesias de planta central los cuales eran tan solo unas notas marginales en sus manuscritos. Pensemos también en los dibujos de los manuscritos de Vandelvira y Hernán Ruiz II que formaban catálogos que los arquitectos hacían servir para enseñarlos a sus clientes con el fin de que estos eligiesen la solución arquitectónica más de su gusto para su parroquia, su concejo o su ciudad.

De hecho, un dibujo renacentista de arquitectura distaba mucho de ser una representación exacta de aquello que se pretendía construir tal y como lo entendemos hoy en día. Es el caso de los arcos triunfales realizados abundantemente en el Renacimiento para celebrar la llegada del rey a las ciudades cuyos dibujos eran sumamente esquemáticos (como este que la ciudad de Mallorca levantó el 1541 en honor de Carlos I). O de las notas gráficas que conocemos hechas por grandes arquitectos como Miguel Angel o Rafael para pensar o plantear sus obras. Otro tanto podemos decir de los dibujos de Palladio, meros esquemas o tanteos de las posibilidades de la arquitectura (o de sus resultados) más que descripciones exactas de la misma efectuadas previamente y destinadas a su construcción en un sentido moderno.

Con todo, los inicios de la formación del dibujo arquitectónico como disciplina específica pueden situarse en Europa durante la baja edad media. Así, a finales del siglo XIV, en contraposición a la repetición de los dibujos antiguos que iban de taller en taller, los nuevos tiempos, con su nuevo sentido de la representación espacial y su afición a la realidad sensible, enriquecieron la observación, liberaron la mano y permitieron una variedad de expresiones y contenidos inconcebibles en el severo marco de la alta edad media.

Por otra parte, cuando a finales del siglo XV, la arquitectura se constituyó por vez primera como una rama separada de la ciencia, una parte importante del conocimiento que conformaba esta ciencia dependía de la autoridad de los antiguos, lo que implicó el inicio de la formalización de determinadas reglas gráficas y conceptuales siguiendo o interpretando los escritos de aquellos autores.

Esta sistematización comprendió la elaboración de tratados de arquitectura a partir del de Vitruvio y un nuevo concepto del dibujo, tanto por lo que se refería a las técnicas como a la finalidad del mismo. Esta nueva actitud hacia el dibujo de arquitectura hizo que a mediados del siglo XVI estudiosos como Vasari empezaran a coleccionar dibujos de los grandes maestros de la arquitectura, práctica que se ha extendido en los últimos

tiempos, se fundaran academias de dibujo y se considerara el dibujo como origen de todas las artes.

Pero por otra parte, con la complejización formal y constructiva de la arquitectura, a partir del siglo XV el dibujo arquitectónico devino una herramienta fundamental para el estudio de los edificios y para su proyectación. Cabe citar la célebre carta que Rafael dirigió a León X (1519), donde se exponía explícitamente la necesidad de utilizar plantas y alzados para el levantamiento de los monumentos romanos y en donde se planteaba por primera vez la sección como una vista específica de la representación arquitectónica.

Así, los arquitectos renacentistas empezaron a utilizar el dibujo, tanto para estudiar las ruinas romanas como para la construcción de sus propios edificios, menester este último para el cual, sin embargo, fueron utilizadas preferentemente maquetas o modelos, a partir de los cuales se hacían los dibujos.

Por otra parte, desde que Fray Giovanni Giocondo, en 1511, añadió grabados a su edición de Vitruvio, prácticamente todos los tratados de arquitectura incluyeron abundante información gráfica e incluso se basaron en gran medida en el dibujo para la presentación y explicación de sus teorías y propuestas. Así, desde que fue posible reproducir las imágenes, estas se convirtieron en una parte fundamental de los corpus teóricos de la arquitectura, con lo que el dibujo arquitectónico pasó a formar parte consubstancial de los mismos y, por ende, de la teoría de la arquitectura y de sus mecanismos de elaboración y difusión.

Pero en los primeros textos teóricos de arquitectura el dibujo arquitectónico no alcanzaba tampoco un elevado grado de exactitud o codificación, sino que eran imágenes meramente orientativas. Así, el tratado de Diego de Sagredo Medidas del Romano (1526) a penas si ofrecía el dibujo de una portada esquemática como muestra de lo que debía ser la "tumba de un obispo", y mezclando, además, en ella sistemas de representación ya que se dibujaba un alzado con algunas de sus líneas fugadas. Es evidente que la falta de codificación y las dificultades de impresión de las ilustraciones implicaron este elevado grado de esquematismo en los dibujos impresos hasta la perfección y difusión de las técnicas del grabado en el siglo XVIII.

Tampoco los celebrados dibujos de retablos barrocos estaban destinados a marcar pautas exactas para la construcción de los mismos, sino más bien a dar una imagen de lo que el artista ofrecía al cliente y de lo que el cliente contrataba. Así sucede, por ejemplo, con la traza de Gaspar Becerra (1520-1570) para el Retablo de las Descalzas de Madrid o con el Retablo de la Merced (h. 1700) de Benito Churriguera, con más de un siglo de diferencia entre ambos.

Pero ni siquiera en una época mucho más avanzada como el modernismo era necesaria la definición total previa del edificio



ya que una gran parte de la labor de definición de los acabados quedaba en manos de los artesanos (herrereros, carpinteros, canteros e incluso el mismo arquitecto). Pensemos en los planos esquemáticos, sumamente indefinidos, de los edificios de Gaudí y en la consecuente exigencia que el arquitecto imponía a los contratistas de que se le presentasen esculturas in situ antes de dar el visto bueno al trabajo del artesano (así sucedía, por ejemplo, en las obras de la fachada de la Natividad en la Sagrada Familia de Barcelona).

De hecho, el inicio de la proliferación del dibujo de arquitectura a partir de las últimas décadas del XVIII tuvo un carácter más legal que técnico. Por una parte tenemos la gran influencia de la Academia en su pretensión de controlar la composición formal de las fachadas de los edificios emblemáticos o la misma enseñanza de la arquitectura. Y por otra tenemos la necesidad de los actores de aportar como pruebas documentación gráfica en pleitos de todo tipo referentes a cuestiones de propiedad, ya fuese por la necesidad de afectar tierras en los procesos de renovación o expansión urbana que tan abundantes fueron en el siglo XIX.

Esta inexistencia de proyectos arquitectónicos y urbanísticos como previsión global de toda la intervención y los elementos que la conforman hasta tiempos muy recientes se ha ido reduciendo con la modernización de las administraciones públicas y con las necesidades de control y fiscalización de las intervenciones en la edificación.

Este último punto ha sido crucial, ya que incluso en estos momentos muchos proyectos no sirven más que como documento burocrático o contractual y devienen inútiles como instrumentos de dirección técnica. La incidencia del dibujo en los temas legales o de control o de economía (tanto o más que en temas de índole técnica) se evidencia cuando vemos que raras veces se hacen dibujos de la obra acabada, cuando esta práctica debiera ser fundamental desde el punto de vista técnico (aunque ya no lo sea desde el punto de vista del control de la edificación o la intervención en la ciudad) tanto por lo que supone de reflexión en las tareas de proyección y dirección de la obra acabada como por la necesidad de graficar con exactitud la obra construida. Esta forma de actuar, mediante el exacto dibujo de la obra acabada, es especialmente necesaria en las intervenciones urbanas, sobre todo por lo que se refiere a instalaciones, pero no ha conseguido hacerse habitual.

Así, en contraste con la manera de proceder de la humanidad a lo largo de su historia, en donde no era necesaria la definición gráfica previa de los edificios y de la ciudad, en los dos últimos siglos las necesidades originadas por la creciente complejización de la vida urbana y por el establecimiento de los derechos y deberes de la sociedad burguesa, han llevado a que sea impensable en nuestros días la

ejecución de un proyecto arquitectónico o urbano sin la exacta definición previa de todos y cada uno de sus elementos. O al menos es impensable en las áreas desarrolladas de los países capitalistas avanzados. Es decir, en aquellos sitios en donde el proyecto sirve para establecer honorarios profesionales, tasas de licencia, derechos de los compradores o usuarios, responsabilidades civiles, etc.

Pero no solo eso, sino también para hacer previsiones, mediante un sistema gráfico, de instalaciones de todo tipo, desde electricidad y agua hasta calefacción, sistemas antiincendios, televisión, radio o teléfono. En estos momentos cuando se habla de dibujo de arquitectura o de urbanística debemos pensar en planos de definición de espacios bidimensionales o de volúmenes tridimensionales, pero también en esquemas de instalaciones y múltiples trazados de ingeniería: pavimentados, redes de instalación eléctrica, abastecimiento y evacuación de aguas, alcantarillado, etc.

En la actualidad los diferentes usos del dibujo arquitectónico como elemento de comunicación tecnológica cubren un amplio campo de actuaciones y van desde la arquitectura y la urbanística de nueva planta hasta la intervención en edificios y ciudades existentes.

Así, si consideramos los aspectos gráficos de la construcción y la reconstrucción de la arquitectura y la ciudad actuales dentro de nuestro ámbito cultural y económico podemos constatar que la necesidad de definición previa de las actuaciones ha llegado a ser ineludible, tanto por motivos técnicos como legales, económicos y sociales.

No son menos importantes dentro del contexto que venimos exponiendo otros aspectos de la actividad urbanística y arquitectónica que por lo general son subsidiarios de la representación gráfica y la hacen, por tanto, indispensable. Hablamos del cálculo estructural, el estado de mediciones, los presupuestos y las previsiones temporales de las obras que necesitan de una exacta definición gráfica de las intervenciones para su propia definición.

Para este menester, a lo largo de la edad moderna tres han sido los sistemas de proyección utilizados para resolver la cuestión básica de la expresión gráfica arquitectónica, esto es representar sobre un soporte de dos dimensiones, el plano gráfico, una realidad arquitectónica o urbana tridimensional. Como es sabido, estos sistemas de proyección han sido el cónico, proyección central o perspectiva, la proyección ortogonal o sistema diédrico ortogonal y la proyección paralela o axonometría. El sistema de planos acotados ha sido menos frecuente en el dibujo de arquitectura, aunque su importancia es grande en las representaciones del territorio y de la ciudad.

El sistema cónico o perspectiva, cuya codificación se suele atribuir a Brunelleschi (1377-1446), nació en el

Renacimiento, fue usado abundantemente por los pintores y su característica más importantes es que no ofrece relaciones proporcionales entre sus magnitudes, esto es, no puede usarse para medir el objeto representado.

El sistema cónico o perspectiva fue un descubrimiento que modificó toda la técnica gráfica anterior y, más allá de una mera técnica de figuración externa a la obra de arte, supuso una parte esencial de esa obra de arte que se relacionaba con el nuevo concepto de espacio desarrollado a partir del Renacimiento.

La perspectiva renacentista era un método para representar, controlar y eventualmente modificar el espacio físico. E incluso puede considerarse que el espacio de la perspectiva representado por los artistas del siglo XIV preanunciaba el espacio geográfico recorrido por los exploradores en el siglo XV y el espacio cósmico calculado por los científicos en el siglo XVI, ya que el mundo artístico y el mundo científico que se separaron en los primeros decenios del seiscientos formaban hasta entonces un mundo único.

En este contexto, la perspectiva sirvió para unificar, en una trama de referencias geométricas objetivas, los distintos sistemas de representación y de control del ambiente físico, utilizando los tratados de óptica de la segunda mitad del siglo XIII, pero generalizándolos y haciéndolos aplicables a experiencias concretas.

El establecimiento de los puntos de fuga facilitó, asimismo, el dibujo de ciudades y arquitecturas ideales, ya con un sentido moderno de la escala y la profundidad de campo. Recordemos la Ciudad Ideal atribuido a Luciano Laurana (1420c.-1479) que se conserva en el Palacio Ducal de Urbino o las arquitecturas contenidas en las pinturas de Piero della Francesca (1420c.-1492), tan diferentes ya de, por ejemplo, la visión arquitectónica y urbanística, deforme y arcaizante desde una óptica moderna, que se da en el fresco Alegoría del buen gobierno en la ciudad, de Ambrogio Lorenzetti (1290c.-1348c.), conservado en el Palacio Público de Siena.

La base del sistema cónico es la proyección cónica, en donde las líneas del objeto se fugan hacia un punto central, situado a la altura de los ojos o más alto, como en las perspectivas renacentistas clásicas de pintura y arquitectura respectivamente, obteniendo así las conocidas 'secciones fugadas' arquitectónicas, o se fugan oblicuamente hacia dos o tres puntos perimetrales, obteniendo efectos visuales muy similares a los que percibe de la realidad el ojo humano.

Como se ha indicado repetidamente, la perspectiva ha sido más que una mera técnica de figuración, ya que la codificación de sus leyes se relacionó con el nuevo concepto de espacio arquitectónico desarrollado a partir del Renacimiento, produciendo grandes transformaciones en el campo de las artes

visuales y convirtiéndose en un fenómeno cultural de gran trascendencia.

Con todo, la perspectiva ha sido poco utilizada tanto históricamente como en la actualidad para la ideación y representación de la arquitectura, quizá por su poca eficacia instrumental (su escala es relativa, no se da la semejanza de superficies, ni la constancia de ángulos, ni la de proporciones), por su bajo nivel de abstracción, por lo oneroso de su confección o, ya en tiempos recientes, por el uso que de la misma se ha hecho desde una cierta paracultura arquitectónica.

Así, hasta Juvara y Fischer von Erlach la perspectiva no se usó como documento de proyecto y la Ecole des Beaux-Arts, que tanta influencia tuvo en el desarrollo del pensamiento arquitectónico y las técnicas de dibujo de los siglos XIX y XX, no hacía uso de perspectivas. Tampoco el Movimiento Moderno fue muy aficionado a ellas, prefiriendo siempre las axonométricas. Con ello, este sistema ha quedado casi limitado a pinturas de tema arquitectónico y a las representaciones de edificios eclécticos de los perspectivistas ingleses del ochocientos

El sistema diédrico ortogonal se codificó con la Ilustración y mediante plantas, alzados y secciones, se ha convertido, por su mensurabilidad y capacidad descriptiva, en el sistema arquitectónico por antonomasia, influyendo incluso en la propia arquitectura.

El sistema de proyección diédrica ortogonal es una parte fundamental de la geometría descriptiva y se basa en la proyección cilíndrica de la figura tridimensional que se quiere representar sobre los planos de un triedro trirectángulo, mediante el trazado de rectas perpendiculares a dichos planos y el abatimiento posterior de los mismos. Si consideramos un segundo triedro diagonalmente opuesto al anterior y repetimos la operación de proyección y abatimiento, podemos definir las seis vistas principales exteriores de un objeto tridimensional.

Además de estas vistas exteriores tenemos también las proyecciones de sección que son aquellas que se obtienen con el auxilio de planos de corte ideal, los cuales inciden en el modelo de forma que una parte del mismo es proyectada sobre el plano horizontal de proyección (sección horizontal) o verticales de proyección (secciones verticales).

Así, mediante el sistema diédrico se pueden representar plantas, alzados y secciones relacionados entre sí de tal manera que se posibilita la interpretación de la realidad arquitectónica que describen, ya que las superficies representadas mantienen su forma y relación constante con sus homólogas del natural y la escala permite mantener la relación del dibujo con el original.

Algunos teóricos han fijado en cuatro las propiedades geométricas de las proyecciones ortogonales que hacen de ellas

un instrumento adecuado para la representación de objetos tridimensionales:

1, la escala, es decir, la relación conocida y constante entre las medidas del objeto dibujado y las del objeto real;

2, la  semejanza  de superficies, es decir, la permanencia en el objeto real de las figuras geométricas planas representadas;

3, la  constancia de los ángulos , es decir, la identidad entre los ángulos representados y los reales;

y 4, la  constancia de las proporciones , es decir, la igualdad de las relaciones entre las dimensiones de lo real y las de lo representado.

Pero a pesar de la gran utilidad que ha tenido el sistema diédrico en los dos últimos siglos para los dibujos de arquitectura e ingeniería y para la construcción de ciudades, edificios, objetos, maquinaria, etc., conviene tener presentes las limitaciones que este sistema de representación puede imponer en ocasiones a la representación gráfica de ciertas arquitecturas o ideas arquitectónicas, así como la necesidad de utilizar en ocasiones sistemas de expresión gráfica que se alejan del mismo (cfr. la obra gráfica de Zaha Hadid).

En relación a esa idea, algún autor ha considerado que el sistema diédrico, aunque haya permitido el desarrollo de diversos lenguajes arquitectónicos, también podría haber impedido el nacimiento de formas poco compatibles con las proyecciones ortogonales, citando como ejemplo la deconstrucción como último tour de force con ese sistema de diseño que ha desalentado (por obvias dificultades de representación, entre otras cosas) toda arquitectura que no se base en la intersección del plano horizontal y el vertical.

Recordemos que el punto clave en los sistemas de representación de la arquitectura se dió en el siglo XVIII con la publicación de la obra del matemático francés Gaspard Monge (1746-1818) quien fue también un producto preclaro de la Ilustración.

Monge en su célebre tratado Géométrie descriptive (1798) codificó de una forma definitiva los sistemas de proyección utilizados con anterioridad en la representación de la arquitectura. Específicamente, Monge estableció las leyes de proyección y representación de puntos, rectas y planos sobre un triedro que se abate, añadiendo la proyección oblicua, imprescindible para hallar las sombras propias y arrojadas. Fue con esta obra cuando se codificó de la forma científica y sistemática en que la conocemos en la actualidad la representación gráfica en dos dimensiones de edificios y elementos de arquitectura y de ingeniería, existentes o proyectados, los cuales, obviamente, eran o iban a ser tridimensionales.

A partir de Monge, el uso instrumental de la representación gráfica adquirió el grado de convencionalidad necesario para que todo aquel que conociera sus reglas pudiera comprender perfectamente lo representado: dos objetos debían reflejarse de forma idéntica dentro del mismo sistema de proyección, aunque los dibujos estuvieran ejecutados por dos autores diferentes.

Todo ello ha hecho que se considere la obra de Monge como un hito en la evolución de la representación gráfica de la arquitectura. Pero además, como se ha indicado, gracias a la geometría de Monge fue posible el florecimiento de la maquinaria que tuvo lugar en el siglo XIX, ya que la Geometría Descriptiva se convirtió en la base de todo el dibujo industrial y de los métodos gráficos que convirtieron la ingeniería industrial en un hecho.

Recordemos que la sistematización de la representación establecida por Monge fue tan importante en su época que sus descubrimientos fueron considerados como alto secreto militar por Napoleón, tanto por las aplicaciones que tenían en el campo de la defensa y ataque de plazas fuertes, como en la construcción de las mismas, hecho éste que supuso que su teoría tuviera que esperar a la Revolución Francesa para ver favorecida su difusión.

Como indica Vagnetti, a partir de la obra de Monge se puede distinguir claramente el 'dibujo' de la 'ciencia del dibujo'. Mientras que el primero significa a la vez técnica de la representación y arte autónomo, el dibujo científico comprende "el gran capítulo de los métodos gráficos convencionales y objetivamente demostrables para la representación de cualquier objeto, con particular e insustituible función instrumental para los arquitectos y urbanistas" y ello no tanto porque tales métodos "no estuvieran ya en uso con un elevado grado de exactitud antes de su codificación, sino porque después de Monge no fue posible justificar los eventuales errores gráficos con la falta de una ley que regulara el sistema convencional a seguir". Después de Monge el Dibujo Arquitectónico contaba ya con un entramado científico en el que apoyarse, sin que pudiera seguir definiéndose exclusivamente en función de los sistemas de representación ni de las técnicas gráficas.

Pero aún más: con el establecimiento del sistema métrico decimal propugnado por Francia el 1791 y aceptado a lo largo del siglo XIX, la mensurabilidad de la representación gráfica adquirió un carácter mucho más universal del que tenían los dibujos de los siglos anteriores, en los que para establecer la relación de tamaños entre el dibujo y el objeto arquitectónico o urbanístico el autor debía remitirse a un sistema de módulos o a escalas gráficas expresadas en unidades que pocas veces eran comunes a distintos países o ciudades, aun siendo vecinos.

Con el sistema métrico decimal, la escala devino un dato fundamental del dibujo de arquitectura, aproximándose a la ejecución de la obra y, por tanto, a la escala 1:1. Joseph Gwilt en su An Encyclopaedia of Architecture (1842, 2ª ed. 1867) ya afirmaba plenamente que un plano debía estar "dibujado a escala, por medio de la cual todas las partes se presentan en las mismas proporciones que las partes del edificio que se trata de representar".

Todo este nuevo entramado teórico era consecuente con el hecho de que en el siglo XIX las nuevas técnicas gráficas y de comunicación, como resultado de las nuevas necesidades técnicas y científicas de la triunfante sociedad burguesa, supusieron transformaciones radicales en la concepción y necesidades del dibujo en tanto que disciplina 'útil' al servicio de los grandes proyectos arquitectónicos, urbanísticos e industriales del siglo.

No en vano la representación de la arquitectura mediante el sistema diédrico se generalizó gracias a las academias europeas de bellas artes y a la labor de los ingenieros militares, con sus propuestas de una arquitectura desornamentada, geometrizada y ortogonal, científica y acorde con las necesidades de defensa, una arquitectura fácilmente representable con la geometrización abstracta y 'utilitaria' que se deducía de las aplicaciones de la geometría descriptiva y el sistema diédrico.

La utilidad de este sistema, con un contenido instrumental tan inmediato, hubiera sido mucho menor (en realidad es imposible ni siquiera imaginarlo) en una época y con un sistema de pensamiento anterior a Descartes, ya fuera para la construcción de las fachadas barrocas del seiscientos o las catedrales góticas de la edad media.

Pero incluso para definir desde el proyecto obras modernas como las de Mendelsohn o Gaudí la representación en diédrico no acababa de ser suficientemente útil para el arquitecto, quien tuvo que recurrir a otros medios y técnicas de estudio, expresión y representación.

Por lo que respecta al sistema axonométrico, su codificación se produjo en el s. XIX, durante la Revolución Industrial y ha sido utilizado abundantemente por su iconicidad, su capacidad de mostrar de un golpe la arquitectura que se proyecta o se representa y su facilidad de ejecución.

El sistema axonométrico, como el cónico o perspectiva, determina proyecciones cuyos resultados perceptivos se acercan a la imagen de la realidad construida (axonometrías) o se identifican con esa realidad (perspectivas), deviniendo, en cualquier caso, una representación icónica del edificio.

Fué en el ambiente de euforia hacia el progreso y la mecanización de mediados del ochocientos cuando se empezaron a valorar los trabajos del matemático francés Gérard Desargues

(1591-1622), quien en el siglo XVII desarrolló la geometría proyectiva y solucionó problemas relacionados con la axonometría y la perspectiva. El profesor de matemáticas de Cambridge, William Farish inició los estudios tendentes a fijar la isometría como sistema de representación con la finalidad de mostrar a sus alumnos los mecanismos de las máquinas de las fábricas inglesas que por su gran tamaño no se podían transportar. Farish expuso los fundamentos geométricos de la axonometría en unas conferencias dadas en 1820 y publicó en 1822 «On isometrical perspective», base de la cofificación del sistema.

Los estudios de Farish fueron continuados por Theodore Olivier en su Cours de Geometrie Descriptive (1843) con el que se introdujo en Francia el procedimiento de Farish. Finalmente, fue el matemático e ingeniero hidráulico alemán Julio Weisbach, quien puede considerarse el creador de la axonometría con su obra Anleitung zum axonometrischen Zeichnen (1857).

El interés de los arquitectos por el sistema de representación axonométrico se inició con las obras The Practice of Isometrical Perspective (1847) de Joseph Jopling y L'art de batir chez les Romains (1873) y Histoire de l'architecture (1899) de Auguste Choisy.

El sistema axonométrico se basa, como el diédrico, en la proyección cilíndrica y consiste en situar a la vez las tres dimensiones del objeto volumétrico, real o imaginado, en el plano de dos dimensiones sobre el que se dibuja, estableciendo unas reglas para los ángulos que forman cada superficie dos a dos, según los tres planos del triedro trirrectángulo de referencia.

La axonometría permite el desarrollo sintético en el plano gráfico de las tres dimensiones del objeto arquitectónico sin que en la representación se pierdan su carácter abstracto ni sus propiedades geométricas, especialmente la posibilidad de medir las dimensiones del objeto según los tres ejes principales.

Sin embargo la operación mental de trasladar el punto de vista al infinito implica que el axonométrico tiene el mayor grado de abstracción de los tres sistemas proyectivos. A pesar de ello, personas no habituadas a leer dibujos de arquitectura suelen entender bien las axonometrías e incluso el primer indicio de profundidad de los dibujos infantiles es habitualmente una proyección paralela, no una perspectiva.

Por tanto, aunque haya sido poco usada históricamente y se haya calificado en ocasiones de 'fría, técnica e impersonal' sus características visuales de economía gráfica y de mantenimiento de las relaciones métricas, así como su facilidad de ejecución convierten la axonometría en un instrumento idóneo para el análisis de formas arquitectónicas. De hecho, los resultados de una axonometría correctamente ejecutada són un estímulo importante en la práctica del Dibujo Arquitectónico y en el aprendizaje del alumno, así como una buena aproximación al



conocimiento de la arquitectura que avanzan o representan.

A partir del siglo XIX, con la Revolución Industrial, el uso de la axonometría en arquitectura ha supuesto un paso tan importante en la sistematización y el uso de las representaciones arquitectónicas como el que se dió durante la Ilustración con el sistema diédrico y en el Renacimiento con la perspectiva.

Pero ¿cual es la situación en la actualidad? Actualmente con la gran complejidad técnica y los muchos intereses económicos y sociales que conllevan las intervenciones en la arquitectura y la ciudad, todos estos sistemas són ampliamente utilizados. Pero además consideramos que tanto las viejas como las nuevas técnicas gráficas tienen aplicación en la ideación y la definición de las intervenciones arquitectónicas y urbanas, desde el croquis hasta la fotogrametría y el CAD.

Quizá buscar la convivencia de todos los mejores mundos posibles en este mundo único, real y palpable que vivimos, no sea sino una opción ideológica en la cual nos va la supervivencia de una parte importante de nuestro esquema de pensamiento humano, hijo del cartesianismo, la Ilustración y los románticos. La tolerancia y la actitud abierta hacia la novetat, junto al mantenimiento del patrimonio y las actividades heredadas, pueden hacer de los nuestros unos productos más humanos, pero también la viceversa es cierta, ya que la intolerancia y las actitudes cerradas hacia las novedades, o un fervor excesivo hacia ellas, pueden llevar a un camino de difícil regreso hacia la alineación y la dependencia.

Así, los avances técnicos de la última década han llenado de nuevos significados las tareas de proyectación, restauración y reconstrucción, abriendo la posibilidad al pensamiento y construcción de nuevas arquitecturas desligadas del sistema diédrico ortogonal, ya se llamen deconstrucción o abstracción y ya tengan mayor o menor fortuna formal y crítica.

Sin embargo, consecuentemente con la historia del dibujo de la arquitectura y de la urbanística que hemos expuesto y con nuestra práctica profesional como arquitectos, pensamos que existen unos límites de la representación gráfica que quisiéramos poner de manifiesto ya como colofón. En efecto, en numerosas ocasiones el empirismo y la intervención directa son las únicas garantías de éxito en la intervención arquitectónica y urbanística. Así, considerar el dibujo a escala 1:1 sobre el terreno y sobre el edificio justo en el momento de las obras és la única forma de asegurarse de la correcta comprobación de las hipótesis previas proyectuales.

A lo largo de nuestra experiencia profesional, nos parece de gran importancia la consideración de una obra no sólo como la expresión de unos principios culturales, filosóficos o arquitectónicos, sino, sobre todo, como el dibujo al natural de la plasmación de todos esos principios que se llevó a cabo

previamente en el proyecto.

Así sucedió en dos casos concretos dirigidos por nosotros como fueron las obras de construcción del Jardín de Europa y de reconstrucción de la Glorieta, ambas situadas en la ciudad de Elche (Alicante), en donde se evidenció la necesidad de exactitud tanto en los planos previos como en los replanteos de lo proyectado, que en ocasiones llevaron a la redefinición y ajuste a pie de obra de muchos elementos.

### **SOBRES**

Y ya para acabar me gustaría tocar aunque sea de pasada un tema especialmente querido para mí y es la relación entre literatura, poesía y ciudad, ya que estoy convencido de la necesidad de los textos literarios, poemas o prosas, para el conocimiento, el acercamiento o la comprensión de una ciudad. Realizar este itinerario de la mano de los escritores que hablan y dan su visión particular de una ciudad nos ofrece una visión, un dibujo con palabras, que muchas veces ha colaborado a la creación de puntos de vista característicos de esa ciudad.

Por no referirnos a los ejemplos clásicos de James Joyce y la ciudad de Dublín o de Umberto Saba y la ciudad de Trieste, digamos solamente que es inseparable la ciudad de Barcelona de la visión que dió de la misma la novelista Mercè Rodoreda. O la ciudad de Valencia de la obra del poeta Vicent Andrés Estellés. O quizá también La Habana de Carpentier en La ciudad de las columnas o el Buenos Aires de Borges en Elogio de Buenos Aires.

GJiU. 00-02-1996

[«Conservación de monumentos: Algunos aspectos del dibujo de la arquitectura y la ciudad», ponència presentada al «IV Seminario Internacional de Conservación del Patrimonio Edificado», Oficina del Historiador, l'Havana (Cuba), 19/23-02-1996]  
Revisat:

## **LAUDATIO DE L'ESCUPTOR EDUARDO CHILLIDA**

Març 1996

Excm. i Magfic. Sr. Rector de la Universitat d'Alacant  
Excmes. i Ilmes. Autoritats  
Claustre de Doctors de la Universitat  
Membres de la Comunitat Universitària  
Senyores i senyors:

L'escultor D. Eduardo Chillida nasqué a Sant Sebastià, Donostia, l'any 1924. Ell és una de les figures clau de les arts plàstiques espanyoles del segle XX. La seua activitat artística s'ha desenvolupat de forma ininterrompuda i intensa al llarg de prop de cinquanta anys, des del 1947 fins l'actualitat, anys al llarg dels quals ha estat en contacte amb grans artistes contemporanis seus com ara Miró, Palazuelo, Saura, Sempere o Arcadi Blasco. Les seues obres es troben exposades en els museus d'art modern més importants del món, museus que fan una llarga llista que va des de The Art Institut de Chicago i el Guggenheim i el Metropolitan de Nova York a la Tate Gallery de Londres, tot passant pels museus de Zurich, Basilea, Berna, Berlín, Colònia, Frankfurt, Roma, Torí, Madrid, Mèxic, Houston, Saint Louis, Washington, etc. etc.

Així mateix, la qualitat plàstica de la seua obra ha recreat alguns dels paisatges urbans i rurals més significatius de ciutats i contrades de l'Estat Espanyol i d'arreu el món. Recordem les primerenques portes de la basílica d'Aranzazu, la plaça del Furs de Vitoria/Gasteiz, l'escultura del passeig de la Castellana de Madrid, el parc de la Creueta del Coll de Barcelona o els ferros sobre les roques del Peine de los Vientos de Sant Sebastià.

No és menys important la significació que per a la llibertat, la democràcia i la solidaritat humanes han tingut a l'Estat Espanyol en la segona meitat del segle XX la personalitat i l'obra d'Eduardo Chillida. Fins el punt que per a tots els que vam lluitar pel restabliment de les llibertats democràtiques, dir Chillida era una de les formes de dir llibertat.

Ben llarga és, així mateix, la llista de guardons nacionals i internacionals guanyats per l'escultor en la seua trajectòria artística i cívica des d'aquell llunyà diploma d'honor de la Trienal de Milà l'any 1954 fins el premi Llibertat a la contribució a l'humanisme, la lluita pels drets humans i la llibertat en la república de Bòsnia i Hertzegovina i a Europa atorgat a Sarajevo l'any 1995. Per enmig, el premi de la Bienal de Venècia, el premi Kandinsky de París, el Carnegie Institut de Pittsburg, el premi del ministeri de cultura japonés per al gravat, el Diano Marina de Milà, el premi internacional de gravats de Ljubljana, la medalla Ildefons Cerdà del col·legi d'enginyers de Catalunya, el premi de la fundació Sabino Arana

de Bilbao, la medalla d'or de Sant Sebastià, el nomenament de membre de la Academia Internazionale Medicea de Florència, de la Akademie der Künste de Berlín, de la American Academy of Art and Sciences de Cambridge, Massachussets, de la Academy of Arts and Letters de Nova York i de la Real Academia de Belles Arts de San Fernando de Madrid, així com el nomenament d'Arquitecte Honorari que li atorgà el Consell Superior dels Col·legis d'Arquitectes d'Espanya.

Escultor guardonat i arquitecte d'honor però més encara enginyer de somnis com l'anomenà Gabriel Celaya per la potent materialitat de les seues obres en fusta, ferro, alabastre, pedra, formigó o terra, i per la seua relació amb les formes espacials, a més de per la gran força i l'accentuat lirisme de l'expressió gràfica continguda en els seus dibuixos. Enginyer de somnis per a Celaya i arquitecte del buit per a Valente, savi d'allò que no existeix per a Benet i nostàlgic del present per a Fernández Ordóñez. Però també un poeta de la matèria, de l'espai, dels sorolls, de la música i de la paraula. En fi de comptes, una persona que es fa preguntes i intenta trobar en les coses que fa alguna mena de resposta.

No serà el arte consecuencia de una necesidad, hermosa y difícil, que nos conduce a tratar de hacer lo que no sabemos hacer?  
es demana Chillida.

Però no voldria entretindre'ls massa amb notes a peu de pàgina ni amb cites erudites que poden trobar a biblioteques i hemeroteques. Ja que hui tinc l'honor de fer l'elogi i d'apadrinar Eduardo Chillida en aquest acte solemne d'investidura com a Doctor Honoris Causa per la Universitat d'Alacant, crec que serà millor exposar al davant d'aquesta comunitat universitària una certa visió de l'obra d'Eduardo Chillida que m'ha estat suggerida per la reflexió i l'estudi d'aqueixa mateixa obra. Per que en l'àmbit acadèmic que ens acull més que tot allò que es puga haver dit sobre una obra, més inclús que la mateixa persona que ha fet l'obra, allò que més ens ha d'interessar és la pròpia obra feta, palpable i comprovable com una hipòtesi matemàtica.

Intentaré exposar-los la meua visió de l'obra de Chillida en aquesta intervenció que vaig conformar fa uns dies, en un capvespre al parc de la Creueta del Coll, a Barcelona, al davant de l'escultura que hi ha instal·lada, Elogi de l'aigua, una de les seues obres més justament conegudes i famoses i que acabava ahir, entre el museu de l'Asegurada i un sopar memorable amb el mateix escultor.

Entre Barcelona i Alacant, entre el soroll dels brolladors i el tragí del museu ocupat per una excursió d'estudiants de batxillerat, he anat fent memòria de les obres vistes i conegudes per mi a través dels llibres o les ciutats visitades. Al parc de la Creueta del Coll, quan una nova primavera

s'insinuava pels jardins de Barcelona com una bruma verda i boirosa que s'enramava per les capçades dels arbres encara sense fulles, vaig sentir com era de grat a poqueta nit el plaer de la mirada sobre el jardí i l'escultura.

Una de les coses que se'm van acudir era que l'obra de Chillida està plena de contradiccions, pot ser pel seu caràcter de recerca o d'interrogant, contradiccions, però, que es resolen en la mateixa escultura: en aquelles peces pesants i ingràvides hi ha subtilitat i potència a la vegada, són formes minerals i orgàniques, indestructibles i inestables com observà J. Ant<sup>o</sup> Fdez. Ordóñez. Però sobre tot son un camp de sugerències on la resposta als interrogants vitals que acompanyen les persones humanes des de l'orige del temps s'insinuen en el dibuix i en l'escultura.

Gairebé totes les obres són objectes pesants, grandiosos, al marge de la seua major o menor dimensió, des del gegantí lloc d'encontre del passeig de la castellana fins el diminut homenatge a Alberto Giacometti. Son obres que volen fondre's amb el paisatge, que aspiren a formar part del paisatge, del lloc, a ser la part més significativa i extraordinària d'un paisatge més que natural domesticat per l'acció de l'home, arranjat i construït per la mà de l'home. Com arquitectures fetes per gegants folls, com restes de cornises, moldures o basaments de ciutats ignotes.

Son obres que conserven quelcom del passat i del futur. Així, conserven restes de la matèria primera amb que es van fer, el mineral, la mina, la pedrera, la gravera, els dipòsits de ciment. Conserven quelcom del bloc de pedra sense tallar ni desbastar encara, acabat de traure de la serra. Però també avancen el seu propi futur: el seu envelliment i la seua destrucció es coven en els clivells i en les oxidacions de les escletxes i les superfícies.

Son obres que contenen la seua pròpia destrucció o, al menys, la seua lenta degradació com a part intrínseca de l'obra. Es una idea que assenyala l'enginyer Fernández Ordóñez: el concepte d'entropia està assumit d'una forma natural des del bell començament de l'obra.

Així, sobre la pedra, la fusta o el metall poden créixer les fisures, els líquens i el rovell. I açò fa que siguen lentament canviant amb el temps les textures dels materials, com la pell de les persones; que es facen lentament vells i nobles i siga més grat el tacte d'aquelles superfícies massises i dures que s'han de tocar, acariciar, palpar per tal d'arribar a la comprensió sencera de la peça. Unes superfícies d'on es van esborrant el rastre de les ferramentes i dels motlles, el pas de la mà i les eines del Chillida ferrer, Chillida fuster, Chillida ferralla, Chillida estructurista, Chillida formigoner, Chillida ceramista, la petjada de la persona que qüestiona l'estabilitat dels angles i les arestes i fins i tot la resistència dels

materials. Per que, de nou Fernández Ordóñez dixit, amb Chillida aprenem que les lleis i propietats del formigó i del ferro són més complexes del que presuposen les normes i els promptuaris de resistència i càlcul de materials. Però més encara: les suaus separacions de les parts, les lleugeres inclinacions de la vertical i l'horitzontal suggereixen ja l'instabilitat i la ruïna.

Però, ¿quins són els resultats? Fa uns dies, a la Creueta del Coll, hi havia al fons del paisatge que contemplava una arpa de quatre dits, com un ocell gris, com unes estenalles acabades d'eixir de l'enclusa que penjaven a un racó de l'antiga pedrera abandonada, un paisatge grandíols i solemne. L'escultura es trobava suspesa per quatre cables tesats fixats en la roca com d'altres que havia vist estaven nugades als pilars dels ponts o cargolades sobre les roques.

Una barca amb esquelet de ferro encallada mar endins o una àguila poderosa que es disposa a agafar la presa però que es queda amb les urpes ran de l'aigua, com qui acaricia les petites ones que a l'estany fan els animals i les fulles o branques que hi cauen. Elogi de l'aigua. Un objecte poderós, primitiu i obscur que atrau l'emoció de la mirada.

I l'aigua, l'aigua sobre el formigó o el ferro, ja siga l'aigua dels brolladors dels jardins, domesticada i fina, ja siga l'aigua de la mar Cantàbrica, imprevisible i salvatge, ja siga l'aigua de la tinta o l'aiguada sobre el paper ferm i rugós que acull els traços decidits, delicats i febles que van formant peces d'un trencaclosques. Dibuixos, aiguaforts i gravats que contenen camins, rastres del paper en blanc encara i rastres del pinzell, de la ploma o de la planxa xopats en tinta o en aigua. Laberints del pensament. L'aigua mansa que cau i l'aigua que s'estavella.

Car entre tota la seua obra, abundant i exquisida, un especial interés tenen per a mi els dibuixos de Chillida i les obres pensades i fetes per a ocupar espais públics, rurals o urbans, obres que, en la meua condició d'arquitecte, preferesc sobre les peces que s'han quedat tancades als museus públics o a les col·leccions particulars, allà on no es poden tocar i, en ocasions, ni tan sols es poden veure. Les obres a l'aire lliure tenen el valor afegit de configurar de bell nou el lloc on han estat instal·lades. El lloc exacte, tan important per a Eduardo Chillida i tan buscat per ell.

Es tracta d'un lloc que gairebé sempre és un lloc d'encontre, tal i com apareix al títol d'algunes escultures. Lloc i encontre que poden ser el teatre grec, però sobre tot el for romà: un buit enmig del desconegut, un buit en mig de la massa, un forat, un espai on trobar-se, l'inici de la civilitat. Sàviament ho advertia Ortega en referir-se al moment en el qual l'home grecoromà decidí separar-se del camp:

¿Como es esto posible? ¿Como puede el hombre retraerse del

campo? ;Donde irá, si el campo es toda la tierra, si es lo ilimitado! Muy sencillo: limitando un trozo de campo mediante unos muros que opongan el espacio incluso y finito al espacio amorfo y sin fin. He aquí la plaza. No es, como la casa, un «interior» cerrado por arriba, igual que las cuevas que existen en el campo, sino que es pura i simplemente la negación del campo. La plaza, merced a los muros que la acotan, es un pedazo de campo que se vuelve de espaldas al resto, que prescinde del resto y se opone a él

Vet aquí la definició dels buits de les obres de Chillida, oposades al buit sense límits de l'univers. Vet aquí el concepte de límit tan benvolgut pee l'escultor.

Pero on millor es veu açò és en les obres emplaçades al aire lliure, als paisatges, als jardins o a les ciutats més que a les dels museus, per que les obres de Chillida volen espai, aire i llum. L'aire i la llum que cal per a envellir dignament, per a poder mostrar amb orgull els senyals del temps i de la vida sobre la pell, per a poder rebre la carícia d'una mà, del vent, de la pluja, del sol i de la primavera, per a poder respirar i poder ser lliures a l'aire, lliures com lliure volgué ésser el seu autor en temps foscos on no hi havia llibertat per a dir ni publicar ni treballar, ni per a fer-se escoltar ni poder oir ni poder atendre la veu humana, la veu dels altres. No ho oblidem: dir Chillida ha estat una forma de dir llibertat.

I lliures són aquelles peces de formes primitives retallades sobre els blaus del cel i el mar, grisos o verds, del camp o les muntanyes. Ferros forjats, xapes de ferros, ferros corten, ferros rovellats, formigons picats, formigons abuixardats, formigons acolorits, formigons desbastats... Materials tots ells, però, sense estridències. Obres fetes com qui fa una cosa sense apropiar-se de res i sense esperar res a canvi. Monuments que tenen a la vegada la força i la suavitat de la pluja o de la nostàlgia. Com un ocell o com un arbre. Formes animals, ossos, esquelets, vèrtebres. Ferros com braços o com cames que es curven i agafen i es crispen i criden o dancen o ballen.

Però també formes com les bigues o com els pilars o com els blocs de formigó amb els quals els enginyers fan els molls i els malecons dels ports, o com l'acer dels vaixells i les torres de la llum que entusiasmen els arquitectes del primer moviment modern. Formes com les dels millors edificis de l'arquitectura del segle XX. Formes que, com aquells edificis, busquen els seus límits exactes, la seua exacta definició.

Certament, com diu el mateix Chillida, amb una línia el món es pot unir i amb una línia el món es pot separar. Vet aquí la bellesa i el tremend poder de l'acte de dibuixar.

Així doncs, considerats i exposats tots aquests fets, digníssimes autoritats i claustrals, sol·licite amb tota

consideració i encaridament pregue que se li atorgue i conferesca a l'escultor D. Eduardo Chillida Juantegui, en reconeixement als seus mèrits, el suprem grau de Doctor Honoris Causa per la Universitat d'Alacant.

Elx per al Raspeig, 22 de març del 1996

Gaspar Jaén i Urban, Doctor Arquitecte, Catedràtic de Dibuix Arquitectònic de l'Escola Politècnica Superior de la Universitat d'Alacant

GJiU. 22-03-1996

[«Laudatio pronunciada por Don Gaspar Jaén i Urban con motivo de la investidura como Doctor "Honoris Causa" por la Universidad de Alicante de D. Eduardo Chillida», dins el fullet Solemne acto de investidura como doctor "Honoris Causa" del Excmo. Sr. D. Eduardo Chillida, Alacant, Universitat, 1996, 24 p., p. 4-9]

Revisat:



## **DISCURS FINAL DEL CURS 1995-1996**

Juny 1996

Y por fin el tiempo que no cesa nos ha traído hasta un nuevo junio. Y con el calor ha llegado también el final de este curso 1995-96. Tampoco este año quiero dejar de escribiros un discurso o carta de despedida de estos meses que hemos pasado juntos en Dibujo Arquitectónico. Escribir un texto de este tipo, como vengo haciendo desde que empecé a dar clase en esta escuela ¡hace siete años ya!, me sirve por una parte para revisar las novedades que el curso nos ha traído y por otra para dejar constancia en el recuerdo de ejercicios y acontecimientos asociados a caras y nombres. Además, os podeis pegar la fotocopia de la carta de despedida en el bloc para ponerle punto final... o punto y seguido.

Ciertamente, la despedida no será definitiva para todos, pero ya sabeis que estas son las reglas del juego. Quienes necesiten de más tiempo para aprobar que se animen y tomen esto como una despedida anticipada. Y quienes ya no vuelvan a tener clase conmigo que lo entiendan como un intento de dejar buen sabor de boca cuando se ha cumplido ya el objetivo después de muchas horas de clase. Ni vosotros ni yo acabamos de saber todavía quienes se van y quienes se quedan, pero no os quepa duda que seré lo más generoso que pueda en las últimas calificaciones y os reconoceré el trabajo hecho. Ya sabeis que para mi la capacidad de trabajar más que la inteligencia o la habilidad son la base para aprender y para saber resolver problemas, que de eso se trata, en última instancia, en vuestro paso por la universidad.

Y ahora nos despedimos de ocho meses de clase, el primer curso en la universidad para muchos de vosotros. Si tuviera que caracterizar mi actividad en este curso subrayaría dos aspectos: en primer lugar, los viajes que he hecho tanto de estudios como de placer, aunque, en el fondo, para nosotros todo viaje tiene un componente importante de estudio, como también os intenté enseñar.

Así, empecé en octubre con un congreso en la universidad de Indiana y una vez en los Estados Unidos ¿Quién no visitaba unos días Chicago y Nueva York? Visitas obligadas, como todo el mundo sabe. Seguí en noviembre con Granada, donde formé parte de un tribunal para juzgar una tesis doctoral. En diciembre, a la India a visitar la obra de Le Corbusier, la arquitectura árabe y la arquitectura hindú. En febrero a la Habana, a participar en un seminario sobre protección del patrimonio. En abril a Inglaterra a visitar un amigo que está con una beca Erasmus. Un par de veces a Barcelona, que siempre refresca el ánimo y la imaginación. Un congreso en Pamplona. Y ya por fin con algunos de vosotros, de nuevo a Granada en un viaje intenso de estudio, de diversión y de poco dormir (al menos para vosotros). Espero

que los que vinisteis, además de los sitios modernazos de la calle de Pedro Antonio de Alarcón, recordeis también la mañana de la Alhambra, con los jardines que estallaban de colores y de primavera, las horas en la grandiosa catedral, las puestas de sol en el parque de García Lorca y en el mirador de San Nicolás... Creo, en fin que os lo pasasteis bien y que os resultó un viaje de provecho, lo cual me llena de satisfacción.

El otro aspecto al que me refería es el de gestión. Este ha sido mi segundo y último año (de momento) como director del Departamento de Expresión Gráfica y Cartografía, pero es posible que en las elecciones que hoy mismo se celebran a director de la Escuela salga la candidatura donde voy como subdirector de infraestructuras y de arquitectura superior. Dejo unas responsabilidades y cojo otras, nuevos retos, nuevos aprendizajes, nuevos compañeros... Como ya sabeis, a pesar de vuestra juventud, en la vida siempre hay unas cosas que acaban y otras que empiezan. Y quizá eso sea lo más maravilloso de vivir la vida como una continua renovación donde cada día se empieza a vivir de nuevo.

Ahora, en estas tardes sin ejercicios que corregir y todavía con las carpetas sin entregar, cuando vosotros seguro que estareis ultimando todavía alguna lámina, pienso que entre viajes y cargos docentes me he dedicado menos que otros años a vosotros. Y eso no me acaba de gustar porque para mi lo más importante de la universidad son los alumnos, las clases y la actividad docente del profesor. Un profesor y un alumno, aun careciendo de medios, pueden ser una universidad mientras que muchos profesores y medios sin alumnos nunca lo podrá ser. Sin embargo a veces en el trabajo cotidiano hay que asumir responsabilidades que nos pueden gustar más o menos, pero que es necesario asumir.

También este año volví a dar las clases en castellano, por la escasez de alumnos valenciano-practicantes. Tomar esta decisión me dió algo de pena por lo que tenía de volver a dejar fuera de la tarima mi lengua materna, però preferí rendirme a la evidencia y actuar de la forma más productiva para todos. El valenciano nos ha quedado, eso sí, hasta el final y sin más problemas, en los enunciados de los ejercicios. Y el año que viene, Dios dirà.

Decir que dirigí dos trabajos final de carrera que se leerán el próximo julio, uno sobre las ermitas del Campo de Elche y otro sobre la arquitectura popular de l'Alfàs del Pi.

Y ya, si hablamos del trabajo hecho en clase, seguro que estareis de acuerdo conmigo en que ha sido mucho: más de 40 láminas, como sabeis mejor que yo. Como todos los años da gusto verlas juntas y comprobar el esfuerzo que ha supuesto hacerlas y los avances en conocimiento y habilidad que se han producido en todos vosotros.

¿Recordais la primera clase? Era el día 20 de octubre, el

otoño estaba ya avanzado y llené las paredes del aula con dos colecciones de láminas del año anterior. Aquel día ya os sorprendí pidiéndoos que dibujaseis la ventana del aula. Cada cual como mejor supiera. Los listillos y las listillas que ya sabían de que iba quedaron de lo más bien y los novatos os mirabais unos a otros entre el susto y el despiste. En fin, cosas de los primeros días de clase y de universidad.

Además, a saber que os habían contado de mi las malas lenguas y a saber que imagen preconcebida traiais de vuestro profesor de dibujo que, como habeis podido comprobar a lo largo de estos ocho meses sólo tiene de malo que es muy exigente y os hace trabajar mucho. Espero que pronto os deis cuenta en vuestro fuero interno de que eso es bueno y de las muchas satisfacciones que os puede llegar a dar el trabajo hecho y bien acabado, sobre todo cuando se ha elegido una dedicación como la nuestra y sobre todo cuando se tienen ausencias o carencias difíciles de llenar o dificultades difíciles de salvar.

Y con aquella primera ventana y con el volumen cúbico empezasteis a aprender a hacer secciones. Y a continuación hicimos la planta de un monumento arquitectónico, con lo que aquella lámina conllevaba de búsqueda bibliográfica y de rotulación con caligrafía romana. Aquel ejercicio me gustó mucho y quizá lo repita otros años. Y después salimos a dibujar el farol del campus que a muchos os salió demasiado bajito y gordito. Y el pedestal del paseo de Canalejas. Y la jardinera de Ciencias. Y el banco de la Diputación con aquella maldita curva que no había por donde cogerla en axonometría.

Y después, el segundo trimestre, siempre tan largo y pesado. Este año por primera vez no hemos hecho examen parcial en febrero y hemos seguido corrigiendo con calificaciones alfabéticas. Y así hicimos la fachada de Ciencias en un día horroroso de viento y frío, la escalera interior de la escuela en un día de lluvia, el Aula de Informática, el Museo de la Asegurada, el Instituto Provincial de Higiene, los Juzgados y la Aduana del puerto como trabajo en equipo.

Os fuí enseñando libros y trabajos y trayéndoos planos y revistas de arquitectura y construcción, corrigiendo las láminas de un día para el otro, comentándolas y exponiendo las mejores. Unos se iban y otros seguiais el curso con tenacidad. Y así llegó el trabajo extraordinario de Semana Santa que este año fue fácil por lo desornamentado: el Instituto de Jorge Juan. Y con él, llegaron las fotos de la primavera, con todos vosotros tan guapos y divertidos.

Y vino también la visita de obra que este año fue al museo de la universidad. No pudo venir el arquitecto ni pudimos entrar y a penas si le dimos la vuelta por fuera. Demasiado escaso para mi gusto, pero era la única posibilidad de verlo. Y hay que aprender también que lo mejor es enemigo de lo bueno. Y aunque sea así de rápido quiero que cada año veais una obra en mi curso

de dibujo para que aprendais que construir un edificio es como dibujarlo a escala 1:1, y que el tamaño natural de la obra debe ir precedido por planos a escala reducida a partir de los cuales debeis imaginarlo en la cabeza.

Y ya, en fin, llegó el tercer trimestre, siempre tan corto, con calificaciones numéricas y con dibujos hechos contrareloj, con calor algunos días y con agobio todos. Hicimos la escalera exterior de la EPSA, el rectorado y la pérgola del mercado central.

¿Que quisiera que os quedase de todo este esfuerzo? Pues un aprendizaje, algunos buenos ratos, algunos ratos no tan buenos. Y el sentimiento del tiempo que pasa y os va haciendo mayores y os va enriqueciendo y empobreciendo a la vez. La sensación de que este curso es un paso más hacia la meta que teneis marcada y que tener metas es una buena cosa porque no se puede vivir sin ilusiones y sin esperanzas y sin proyectos de futuro.

Como todos los años, yo me quedaré en dibujo de primero y el próximo otoño vendrán caras nuevas, además de algunas caras conocidas. Desde que empecé a dar clases hasta ahora he ido aprendiendo a no tener demasiada nostalgia de los cursos que pasan, a saber que a las aulas, como a la vida, siempre llega gente nueva con renovada ilusión y que cada año debo aprender cosas nuevas para poder enseñar cosas nuevas cada año.

Y este curso, como siempre, me quedaré con la seguridad de haber tenido conmigo en mi asignatura de Dibujo Arquitectónico los alumnos más maravillosos del mundo.

Hasta siempre

GJiU. 06-06-1996  
Revisat: 20-09-2002

## **PRESENTACIÓ DEL LLIBRE BORJA PAPA, DE JOAN F. MIRA**

Juny 1996

Al llibre que hui presentem es recull en forma de relat la vida de Roderic de Borja, de llinatge originari de Xàtiva, qui en ser elegit papa (precisament en agost del 1492, dos mesos ans del descobriment d'Amèrica) prengué el nom d'Alexandre VI.

La forma que ha adoptat l'escriptor Joan Francesc Mira per a presentar-nos la biografia del pontífex es la d'un llibre de memòries. Així, el narrador és el mateix pontífex al llarg de totes les pàgines excepte les tres últimes on un text històric parla dels últims moments d'Alexandre VI i de la seua mort.

Com vostés saben, aquesta forma literària d'apropar-se a una figura històrica té antecedents il·lustres. És cita obligada la coneguda obra de Marguerite Yourcenar Memòries d'Adrià, on l'escriptora fa parlar en primera persona l'emperador romà i reflexionar sobre la condició humana a partir dels seus records.

Aquesta tècnica literària pot ser problemàtica en ocasions, ja que l'escriptor no és el personatge i es pot permetre llibertats cronològiques i sentimentals impensables en aquell o prendre positura en debats sobre fets o aspectes de la seua vida que no són encara prou coneguts pels historiadors.

En fi de comptes, Mira no és el papa sinó que hi va disfressat i això fa que de tant en tant en el monòleg del Borja se li veguen alguns cabells arrissats per sota de la tiara de tres corones què el pontífex porta al cap. És una llibertat que Mira es permet en algunes observacions anacròniques que es veuen fetes pel mateix autor i no pel papa ja que són pensaments o dades desconegudes o impensables en l'època en què es desenvolupa l'acció.

Els Borja de Roma, el papa i els seus fills Lucrecia i Cèsar sobre tot, han estat presentats habitualment per la historiografia i la literatura (d'arrel romàntica, sobretot) com a personatges depravats, demoniacs i nefands, assassins cruels, emmetzinadors, adúlter i incestuosos. Res de tot això apareix en l'obra que comentem o apareix només en tant que esdeveniments històrics: morts i assassinats com a fets habituals en les corts italianes del Renaixement.

En efecte, a Borja papa, a Mira li interessa més la vessant d'home d'estat, de gran diplomàtic, que la d'obscur intrigant, la de figura literària o la d'observador social o artístic del seu temps. L'aspecte polític del papa Alexandre VI és el principal argument de l'obra juntament amb un altre aspecte no menys important: el papa com a progenitor, amistançat amb diferents dones i rodejat per una família nombrosíssima de fills, cosins, nebots, parents, amics, servents, etc. La cura i preocupació que té el papa per la seua gran família i els seus intents continuats per tal de reforçar tant l'Estat Pontifici com la dinastia Borja són un dels fils argumental de l'obra.

Des d'aquest punt de mira, la visió que se'ns dóna d'Alexandre VI es complaent i exculpatòria de les debilitats humanes, com no podia ser d'una altra manera ja que és el mateix papa el qui parla. I ho fa com diuen que era: d'una forma activa, intel·ligent i deixant palés el seu gust per la vida.

Mira no preten fer un assaig erudit. Tampoc una novel·la. Però l'aproximació al personatge és a miges assagística i a miges novel·lesca i el gran escriptor, erudit i novel·lista que és Mira fa que el resultat siga una narració no de ficció pero extraordinàriament ben escrita i que dóna tant de gust llegir com si fos una ficció o una novel·la històrica.

Pot ser una part de la narració siga deguda només a la imaginació de Mira, com ell mateix diu. Pero si non e vero e ben trovato. I com diem és un llibre que es fa agradós de llegir malgrat les dificultats de puntuació i signes ortogràfics triat per l'autor.

Malgrat açò, diem, el gran novelista que és Mira, un dels millors, si no el millor novelista valencià del segle, obté un gran fresc del final del 400 a Italia i a Europa el desenvolupament del qual esdevé apassionant. L'autor fa una prosa àgil i creïble en bona part per l'extraordinària documentació que ha manejat i per l'ambientació que ha sabut crear. El mateix autor ens ho diu: quatre anys posant-se dins la pell del papa per a escriure des de la seua vida i el seu temps i llargs mesos de lectura a les biblioteques de Roma, de passejades per la ciutat i de recollida d'informació iconogràfica de l'època en llibres, estampes i gravats.

Així hi apareixen els grans noms de l'art italià que en aquells moments treballaven a Roma. Botticelli, desencisat del tracte que rebia la seua obra a la capella sixtina, Pinturicchio i Perugino, pintors oficials, pintant els apartaments del papa, Sangallo construint forts i castells, Bramante alçant l'extraordinari temple de San Pietro in Montorio, Buonarrotti esculpint la Pietat del Vaticà, Leonardo recolzant amb els seus enginyers les campanyes militars de Cèsar Borja. I filòsofs com Pico della Mirandola. Escriptors com Maquiavel. Astrònoms com Copèrnic. Visionaris com Savonarola. I, movent els fils, tota mena d'aliances i d'interessos polítics contínuament canviant.

Com a rerafons, hi apareixen tot un seguit de litúrgies i desfilades magnífiques, cerimonials fastuosos, cavalcades i caceres concorridíssimes. Hi apareixen vivament explicades les estacions a Roma, els records de Xàtiva i de València, el fred i la calor, els paisatges dels voltants, els castells, l'interior de les estances, les disputes entre famílies, els interessos dinàstics de les corts europees, adés enemigues les unes de les altres, adés aliades, adés amigues o parentes. (És antològica la descripció que es fa de l'arribada de les tropes franceses a Roma i l'habilitat del papa per a preparar el seu encontre amb el rei Carles VIII.) Tot aquest extens fresc se'ns dóna

extraordinàriament descrit, amb un llenguatge àgil i brillant, aparentment (però només aparentment) fàcil. Un llenguatge al qual, com hem dit, només manquen uns quants punts més dels que hi ha.

Pàgina a pàgina se'ns va presentant un entramat complex i brillant tan extraordinari com els moments històrics que es van viure a Europa durant els dotze anys del pontificat d'Alexandre VI. No de bades ens trobem situats a les dècades finals del segle XV, el quattrocento italià, i les dècades inicials del XVI. El moment culminant del Renaixement a Itàlia i de la descoberta i l'inici de la colonització del nou continent americà. Justament quan Roma començava a substituir Florència en l'avantguarda de les arts i el pensament i el poder polític i cultural de les corts italianes.

Un llibre, en fi de comptes, la lectura del qual recomane ferventment.

### **Bibliografia**

-Bellonci, Maria , Lucrecia Borja, Milà, Arnoldo Mondadori, 1939. Traducció al català de Joan F. Mira, Lucrecia Borja, València, Eliseu Climent, 1992, 667 p.

-Mira, Joan F., Borja papa, València, Eliseu Climent, 1996, 340 p.

-Moreu Rey, Enric, El pro i el contra dels Borja, Palma de Mallorca, Raixa, 1958, 118 p.

-Saint-Laurent, Cécil, Lucrece Borgia, París, Presses de la Cité, 1959. Traducció al castellà de Angel Cuesta, Lucrecia Borgia, Barcelona, Plaza y Janés, 1965, 451 p.

GJiU. 13-06-1996  
Revisat: 23-04-2002

## **SENTIT I SUPERVIVÈNCIA DE LA FESTA D'ELX**

Juliol 1996

Aquest mes d'agost la ciutat d'Elx farà la representació de la Festa de l'Assumpció de la Maredeu, drama sacre enterament cantat que es representa a l'interior de l'església de Santa Maria des del segle XV fins l'actualitat de forma ininterrompuda i al qual hom li dóna un elevat significat artístic i cultural.

Cap altra representació medieval ha restat viva a tota Europa. Al llarg de la seua existència, la Festa o Misteri d'Elx ha sobreviscut a les dificultats que acabaren amb les moltes obres semblants que es feien des d'Itàlia fins Anglaterra: les penúries econòmiques del XVI, l'exclaustració dels temples amb la Contrarreforma, les idees laicitzants de la Il·lustració i, sobre tot, el nou règim burgés implantat el segle XIX, quan aquestes representacions van perdre tot el seu sentit històric.

Així, encara que modificada, empobrida i capgirada, la Festa d'Elx ha arribat al nostre segle, el qual l'ha valorada com un bé històric, artístic i cultural (turístic també, ai!), i, per tant, ha pogut comptar amb protecció legal i amb subvencions econòmiques dels poders públics.

Quin ha estat el nexa comú que ha permés que la Festa d'Elx seguís representant-se cada any? Per a mi, aqueix nexa ha estat el fet que, qüestió religiosa a part, la Festa d'Elx haja estat una manifestació del poder des del segle XVI fins l'actualitat. Del poder que la pagava, evidentment, i que la pagava en tant que festa del poble i de la ciutat.

En l'antic règim la Festa era la màxima manifestació del poder del Consell Municipal, enfrontat al poder feudal del Senyor d'Elx en una llarga disputa des de finals del XV fins l'inici del XIX. Així, en el moment culminant de la Festa, quan la Verge Assumpta és coronada enmig de l'aire de l'església, entre el cel i la terra, era ni més ni menys que l'escut de la ciutat, juntament amb el paraclet, el que es posava sobre el front de la celestial sobirana.

En el segle XIX, quan històricament s'havia d'haver extingit, i malgrat la profunda decadència econòmica que patí, la Festa d'Elx no va desaparèixer car la burgesia il·licitana la feu seua, la mantingué mínimament i la seguí utilitzant com a símbol de la ciutat i d'ella mateixa en tant que nova classe social dominant.

I ja en el segle XX, els nous poders que han consagrat el turisme, l'oci i la cultura de masses, han trobat en la Festa d'Elx un exemple arquetípic de valors universals exportables. D'ahí, els decrets de declaració monumental dictats per la República i pel franquisme, la valoració i prodigalitat amb que les administracions públiques i els medis de comunicació de masses l'han considerada d'uns anys ençà i la fama que ha



assolit, ben poc benèfica en algunes ocasions.

Queda clar que les raons que venim donant no són prou per a explicar l'atracció i el poder que la Festa d'Elx ha exercit i exerceix sobre els espectadors que la contemplen. Aqueix intens poder màgic, ancestral i primitiu, és, òbviament, previ a l'ús que se'n fa. I és el que continua donant-li sentit i emoció a la Festa encara hui, malgrat l'ús que el poder n'ha fet i continua fent-ne.

GJiU. 13-07-1996

[«Sentit i actualitat de la Festa [d'Elx]», El Periòdic,  
València, 00-08-1996, p. 4. Mutilat]

**INFORME RAZONADO SOBRE EL TRABAJO FINAL DE CARRERA LA  
ARQUITECTURA DEL CASCO ANTIGUO DE L'ALFÀS DEL PI: EVOLUCIÓN Y  
ESTADO ACTUAL DEL ALUMNO JOSÉ RESINA LÓPEZ**

Octubre 1996

En el trabajo que presenta el alumno José Resina se estudia la arquitectura popular del casco antiguo de l'Alfàs del Pi, municipio de la Marina Alta cercano a Benidorm.

Soy de la opinión que para las poblaciones menores de nuestras comarcas, pequeñas y no tan pequeñas poblaciones, es importante que se titulen técnicos hijos del pueblo por lo que ello tiene de elevación del nivel cultural y de aportación de una sensibilidad más cultivada, universitaria, al quehacer cotidiano en la arquitectura y la construcción de estas poblaciones y comarcas.

También es importante que estos hijos del pueblo estudien y valoren los edificios de sus lugares de origen, la mayor parte de las veces arquitecturas tradicionales, para ayudar a formar el gran corpus de la arquitectura de los pueblos y comarcas valencianos.

En nuestro caso, José Resina es de l'Alfàs, pero además ama su pueblo y le gusta. Son cosas que se notan en la pasión con que habla de su municipio tanto a lo largo de este trabajo como en la vida cotidiana.

Además, Resina es de esos alumnos que han conseguido lo que tienen con un gran esfuerzo personal. Así lo vislumbré desde que empecé a tratarlo hace unos años en Dibujo Arquitectónico, cuando él me escogió como profesor a pesar de corresponderle otro grupo y, simpático e insistente, venía a corregir la fachada de la Delegación de Hacienda que por entonces croquizábamos. Me alarmó tanto aquel trazo grueso y difícil que dudé que llegara a aprobar conmigo alguna vez la asignatura.

Pero la voluntad y el esfuerzo mueve montañas y el trazo mejoró y Resina acabó aprobando. Desde entonces he seguido en esta escuela sus esfuerzos para avanzar en la carrera y he sabido de su enorme voluntad de aprender y de trabajar. Y de hacerlo con insistencia, sin desmoralizarse ante las dificultades y ante las propias limitaciones, trabajando con seguridad y con una sana alegría que le hace dar de sí todo lo que puede, preguntar mucho y entusiasmarse con los avances de su trabajo.

Ahora Resina presenta como material inédito la croquización y la puesta a escala de quince edificaciones populares de l'Alfàs, así como sus materiales, sistemas constructivos, daños y volumetría.

Se trata de un trabajo que se suma a las líneas de investigación del departamento de Expresión Gráfica y que consideramos de importancia, además de por su valor documental intrínseco, por el conocimiento que el trabajo reporta al autor

y por el hecho de que revierta beneficiosamente a la colectividad objeto de estudio a la que el autor pertenece.

Es importante hacer trabajos que ayuden al futuro arquitecto técnico a conocer mejor el territorio, el pueblo o la ciudad donde ha nacido, donde vive y donde tiene previsto ejercer su profesión. Esta es la mejor forma de conseguir un entorno construido de mejor calidad y más adaptado al genio del lugar. No olvidemos que todo conocimiento sólo tiene sentido si nos ayuda a vivir un poco mejor, más satisfechos con nosotros mismos y con lo que nos rodea y nos define.

Ahora un alfasino ha dejado constancia de un momento histórico en la arquitectura popular de su pueblo. Remarquemos la originalidad del conjunto del trabajo a pesar de la modestia de medios con que se ha contado. No es un mérito menor que la parte de más interés del conjunto haya sido desarrollada por el autor en sesiones de trabajo de campo, croquizando los edificios, más de una vez subido a una tapia y más de una vez con problemas con un vecindario que no acababa de entender el uso o destino que podían tener estos dibujos y que con su sabiduría popular imaginaban que eran una argucia del ayuntamiento o del gobierno para cobrarles más impuestos.

Recuerdo con agrado un caluroso día de verano visitando las construcciones que aquí se presentan dibujadas. Recorrimos primero las calles del pueblo seleccionando las casas a dibujar y después fuimos bordeando campos de almendros hasta algunos molinos abandonados que se levantaban junto a los frescos y húmedos barrancos del pie de las sierras del Puigcampana, donde crecían adelfas, juncos y cañaverales.

Después de la sesión de trabajo nos fuimos a comer a la playa de l'Albir. Y allí sentí por un instante algo que debía parecerse a la felicidad al contemplar aquel espectáculo de la comarca de la Marina, con Altea al fondo y, detrás, la sierra de Bèrnia, de cumbres carcomidas y recortadas, y más al fondo todavía la elegante silueta del peñón de Ifach cerrando la bahía, con la Sierra Helada a nuestras espaldas y delante una playa de cantos rodados. Y, más allá, un mar intensamente verde y un cielo sin una sola nube. El bar donde estábamos tenía un toldo de lona, suavemente movido por la brisa, que nos resguardaba del intenso calor. Allí comimos una generosa fideuà de marisco y bebimos una gran jarra de cerveza. Mientras tanto avanzábamos con el trabajo: preguntas, dudas, correcciones, clarificación de conceptos, revisión de textos... Era, ya digo, algo que debía parecerse mucho a la felicidad.

Y quiero compartir con Vds. estas cosas porque son las pequeñas alegrías que nos depara nuestra dedicación profesional cuando el trabajo se hace apasionadamente, con gusto por aprender y por enseñar y por dejar una muestra de unas construcciones quizá condenadas a la desaparición, pero que en nuestra época todavía nos ha sido dado contemplar.

Espero que este tribunal juzgue con benevolencia el trabajo final de carrera que aquí se presenta y considere el esfuerzo que el autor ha hecho para llegar hasta aquí. Y si un día tienen tiempo ya les acompañaré a la playa de l'Albir a comer una estupenda fideuà y una gran jarra de cerveza en el bar donde me llevó Resina el verano pasado.

GJiU. 17-10-1996  
Revisat: 20-09-2002

**INFORME RAZONADO SOBRE EL TRABAJO FINAL DE CARRERA LAS ERMITAS DEL CAMPO DE ELCHE (1717-1955) DEL ALUMNO ENRIQUE VICEDO BERNAD**

Octubre 1996

El gran escritor ampurdanés Josep Pla se refería al paganismo que se nos supone a los pueblos mediterráneos y que hace esperar de nosotros "libertad, formas desnudas, sol, luz, actuación fácil de los instintos, colaboración de la naturaleza en el cultivo —o en la devastación— de la médula, voluptuosidad asequible". Sin embargo, dice, nada más lejos de la realidad. Para Pla, cuando uno entra en las casas mediterráneas encuentra "formas de vida puramente góticas (...) Frugalidad —¡inmensa frugalidad!—, castidad, largas y espesas camisas de dormir (...) Una tendencia a la vida momificada, estática, inconvencional". Y concluye: "¿En que pudo consistir, en los países del sur, tan pobres, fríos y canijos, el paganismo? (...) En el Mediterráneo se hace un poco difícil imaginarse vivas las formas del paganismo. Lo que ha habido siempre en el litoral de este mar son ermitas".

También el extraordinario poeta griego Yorgos Seferis habla de esas pequeñas iglesias de las islas que uno no se encuentra hasta que tropieza con ellas y que pierde de vista a penas ha pasado de largo.

Y bajo el amparo de escritores tan ilustres Enrique Vicedo estudia las ermitas del campo de Elche, construidas en los siglos XVIII, XIX y XX, pero que tienen unas raíces mucho más hondas que quizá se remonten al origen de la colonización y la religiosidad en la comarca.

¿Que decir de este trabajo hecho a lo largo de todo un año con un cuidado extraordinario, un gusto exquisito y una dedicación intensa y apasionada? Pues que los resultados finales están a la altura de las intenciones y que para mi es un motivo de orgullo haberlo dirigido.

Nos emocionan o nos hieren aquellas cosas que tenemos más cerca y que sentimos como más nuestras: la madre, la tierra, los hijos, los recuerdos... Y así, desde que Vicedo vino a pedirme que le dirigiera su trabajo final de carrera hasta este mismo momento hemos sentido que tratábamos cosas que nos emocionan porque nos son próximas. Y eso desde que el trabajo estaba todavía sin definir pero el autor ya sabía que dirección deseaba emprender: el estudio de la arquitectura de aquel campo de Elche que le cautivaba y le enamoraba la retina y el objetivo de la cámara fotográfica.

Desde que Vicedo buscaba fantásticas y improbables relaciones geométricas en el emplazamiento de las torres vigía del campo de Elche, hemos tenido la emoción de verlo moverse cerca de nuestra experiencia intelectual y vital.

Aquel campo de Elche que yo cruzaba de pequeño de la mano de mi abuela y de mi madre, el campo sobre el que he escrito,

que he fotografiado y que he sentido profundamente mío era el mismo campo de Elche que ahora recorría Vicedo estudiando las ermitas, como gaviotas blancas posadas entre las palmeras y los cultivos, junto a los campos de algodón y los capuruchos de palma blanca, y, al fondo, las sierras lejanas. Ermitas coronadas por la espadaña y la pequeña campana, de raíces ancestrales, que sonaba señalando acontecimientos o peligros, la misa mayor o el santo de la partida. Ahora Vicedo, como yo mismo veinte años atrás, se iba al campo con la cámara, papel, lápiz y aparatos de medir para continuar un estudio que otros habían iniciado: el inacabable estudio de nuestro municipio.

Y una mirada cálida e ilusionada, unos nervios que todavía no se han aprendido a dominar, un montón de dudas, te hacen recordar las propias dudas, nervios e ilusiones: empezar una carrera, comenzar en la universidad, aprobar y suspender asignaturas, titularte, comenzar a buscar trabajo...

Solo el saber que nos hace un poco más felices vale la pena. Y estoy seguro que este trabajo ha hecho más feliz al alumno a pesar de las exigencias del tutor y las numerosas correcciones de su rotulador rojo. Porque el resultado es un buen trabajo que va más allá de un pueblo, de una comarca y de un país. Que cruza el Mediterráneo hasta nuestras raíces populares más profundas y enlaza con las ideas de nuestros grandes escritores: Yorgos Seferis, Josep Pla o Enric Llobregat. Un trabajo que hace que las ermitas del campo de Elche no sean ya unas pequeñas construcciones pobres e ignoradas sino que se puedan ver en el espejo de Grecia y de Italia, de Tunicia, de Menorca y de Aragón.

Vicedo, y yo con él, iba descubriendo que trataba con un espacio arquitectónico primitivo y ancestral, con el genio del lugar, con unas replazas de tierra, con un cielo bajo el cual habían bailado y cantado nuestros antepasados, hombres y mujeres de economías precarias que encontraban en la fiesta de la ermita las fuerzas que necesitaban para seguir con la dura faena de trabajar y sobrevivir.

Ya pueden imaginarse cómo hemos aprendido y cómo hemos disfrutado con las fotografías, los textos y los dibujos cuando aquella espiral del trabajo inductivo que les explico a los alumnos tomaba forma y se aproximaba al centro, esto es al final. O cuando venía Vicedo algunas tardes de verano a rebuscar en mi biblioteca y se iba cargado de libros para revisar y fotocopiar. Solo por esos momentos valió la pena haber dejado que los libros te invadiesen la casa. Y, sobre todo, claro, por la satisfacción ante los resultados del trabajo: estos preciosos croquis hechos a mano alzada, los dibujos hechos con CAD, el estudio de otras ermitas del Mediterráneo...

Es por estas cosas que les explico por lo que me ha satisfecho tanto dirigir este trabajo. Porque hemos aprendido y ese aprendizaje nos ha hecho un poco más felices.

Si alguna cosa puede justificar nuestro paso por la vida o por la universidad es que alguna pequeña parte de nuestro mundo se pueda ver con ojos diferentes, más nuevos y más vivos, después de nosotros. Como un girasol ya no puede verse igual después de que Van Gogh los pintase, creo que de ahora en adelante nadie que conozca el trabajo de Vicedo podrá ver con los mismos ojos las ermitas del Campo de Elche. Les invito a comprobarlo.

### **Versió en català**

El gran escriptor empurdanés Josep Pla es refereix al paganisme que se'ns suposa als pobles mediterranis i que fa esperar de nosaltres "llibertat, formes nues, sol, llum, actuació fàcil dels instints, col·laboració de la naturalesa en el cultiu —o en la devastació— de la medul·la, voluptuositat assequible." Tanmateix, diu, res més lluny de la realitat. Per a Pla, quan hom entra a les cases mediterrànies troba "formes de vida purament gòtiques (...) Frugalitat —immensa frugalitat!—, castedat, llargues i espesses camises de dormir (...) Una tendència a la vida momificada, estàtica, incommovible." I conclou: "En què pogué consistir, en els països del sud, tan pobres, freds i escanyolits, el paganisme? (...) En el Mediterrani es fa una mica difícil d'imaginar-se, vivents, les formes del paganisme. El que hi ha hagut sempre, en el litoral d'aquest mar, són ermites."

També l'extraordinari poeta grec Yorgos Seferis parla d'aqueixes petites esglésies de les illes que hom no es troba fins que entropessa amb elles i que perd de vista a penes ha passat de llarg.

I sota l'empar d'escriptors tan il·lustres Enrique Vicedo estudia les ermites que hi ha al camp d'Elx, construïdes als segles XVIII, XIX i XX, però que tenen unes arrels molt més fondes que poden remuntar-se a l'orige de la colonització i la religiositat en la nostra contrada.

¿Que dir d'aquest treball fet al llarg de tot un any amb una cura extraordinària, un gust exquisit i una dedicació intensa i apassionada? Doncs, que per a mi ha estat motiu d'orgull haver-ne estat el tutor.

Ens emocionen o ens fereixen les coses que tenim més a prop i que són més nostres: la mare, la terra, els fills, els records... I així, des de que Vicedo vingué a demanar-me que li dirigís el seu treball final de carrera fins aquest mateix moment he sentit que tocava coses que ens emocionaven perquè les tenim a prop i son molt nostres. I això des de que el treball estava encara sense definir però l'autor ja sabia quina direcció havia d'emprendre: l'estudi de l'arquitectura d'aquell camp d'Elx que el captivava i li enamorava la retina i l'objectiu de la càmera fotogràfica.

Des de que Vicedo buscava fantàstiques i difícils

relacions geomètriques en l'emplaçament de les torres vigia d'Elx hem tingut l'emoció de veure'l moure's molt pròxim a la nostra experiència intel·lectual i vital.

Aquell camp d'Elx que jo creuava de petit de la mà de l'àvia i de la mare, el camp sobre el que he escrit, que he fotografiat i que he sentit profundament meu era el mateix camp d'Elx que ara recorria Vicedo estudiant les ermites, com gavines blanques parades entre les palmeres i els conreus, vora els camps de cotó i els capurutxos de palma blanca, i al fons, les serres llunyedanes. Ermites coronades pel campanar de paret i la petita campana, d'arrels ancestrals, que sonava assenyalant esdeveniments o perill, la missa major o el sant de la partida. Ara Vicedo, com jo feia vint anys, se n'anava al camp cada diumenge amb el cotxe i la càmera per a continuar allò que uns altres havien començat a fer.

I una mirada càlida i il·lusionada, uns nervis que encara no s'han après a dominar, un seguit de dubtes, et fan recordar els propis dubtes, nervis i il·lusions: encetar una carrera, començar amb la universitat, aprovar i suspendre assignatures, titular-te, començar a buscar treball...

Només el saber que ens fa més feliços paga la pena. I estic segur que aquest treball ha fet més feliç Enrique Vicedo malgrat les exigències del tutor i les nombroses correccions fetes amb rotulador vermell. Perquè el resultat és un treball esplèndid, que va més enllà d'un poble, d'una comarca, d'un país i d'un estat. Que travessa la Mediterrània fins les nostres arrels populars més fondes, que enllaça amb els textos i els estudis dels nostres grans escriptors: Yorgos Seferis, Josep Pla o Enric Llobregat. Un treball que fa que les ermites del camp d'Elx no siguin ja mai més unes petites construccions pobres i ignorades sinó que es puguen veure en el mirall de Grècia i d'Itàlia, de Tunísia, de Menorca i d'Aragó.

Vicedo anava descobrint que tractava amb un espai arquitectònic primitiu i ancestral, amb el geni del lloc, amb unes replaces, amb un cel sota el qual havien ballat i cantat els nostres avantpassats, homes i dones d'economia precària que trobaven en la festa de l'ermita la força que calia per a seguir amb la dura tasca de treballar i sobreviure.

No es poden imaginar com hem après amb aquest treball. I com hem gaudit amb les fotografies, els textos i els dibuixos quan aquella espiral del treball inductiu que els explique als alumnes prenia forma i s'aproximava al centre, çò és al final. O quan venia Vicedo les vesprades d'estiu a escorcollar la meua biblioteca i se n'anava carregat de llibres per a revisar i fotocopiar. Només per aqueixos moments pagava la pena haver deixat que els llibres t'envairen la casa. I satisfacció, clar, pels resultats del treball: per aquests preciosos croquis fets a mà alçada, com va aprendre a Dibuir Arquitectònic. I pels dibuixos fets amb CAD. I per l'estudi acurat que ha fet de les



arquitectures tradicionals.

Es per aquestes coses que els explique que ens ha satisfet tant dirigir el treball de Vicedo. Per què hem après i aqueix aprenentatge ens ha fet una mica més feliços.

Si alguna cosa pot justificar el nostre pas per la vida és que alguna petita part del nostre món es pugui veure amb ulls diferents, més nous i més vius, després de nosaltres. Com un girasol no es veu igual abans i després de Van Gogh, crec que d'ara endavant ningú que conega el treball de Vicedo podrà veure amb els mateixos ulls les ermites del Camp d'Elx. Els convide a comprovar-ho.

GJiU. 17-10-1996

Revisat: 20-09-2002

## **FRONTERES: ARQUITECTURA, POESIA**

Octubre 1996

Tal i com es planteja en el títol d'aquestencontre, en la meua intervenció intentaré esbrinar quins són els límits o les fronteres entre la poesia i altres arts i més concretament entre la poesia i l'arquitectura.

El concepte de límit o frontera, tal i com es planteja aquí és un concepte que té un referent físic, geogràfic o urbanístic immediat: dos països o dos regions o dos conques hidrogràfiques una al costat de l'altra tenen una frontera que els separa i, en certa manera, els acosta a la vegada.

Però també la idea de frontera, límit o perifèria ha fet fortuna els darrers anys en la cultura contemporània: la terra de ningú que envolta les ciutats i les regions metropolitanes o que se n'endinsa en el seu mateix centre, les fronteres polítiques entre estats, fronteres en ús o sense ús, vives o mortes, els límits entre les activitats humanes: ciència, literatura, tècnica, pensament, etc. per no parlar ja de la frontera entre les religions i les races o entre la raó i la follia...

Tots aquests territoris fronterers, rarament pacífics, sagnants o dramàtics, suggeridors o misteriosos; ambients marginats i limítrofs, línies divisòries i de demarcació... han estat objecte d'atenció les darreres dècades des de nombrosos camps disciplinars. Citem-ne dos a mena d'exemple. Un d'ells, el cinema, ha aprofitat la potència visual i significativa d'aquestes perifèries urbanes i les ha retratades en obres d'autors com ara Wim Wenders (recordem El cel sobre Berlín o Lisbon Story), Carlos Saura i altres directors madrilenys, etc.

Un altre camp disciplinar ha estat l'urbanisme des d'on la perifèria ha estat objecte de valoració, d'estudi i de projectació amb un valor intrínsec, però també amb un valor com a territori a recuperar, redibuixar, integrar i, en fi de comptes, 'normalitzar'.

Pero reprenem el fil: parlar de fronteres entre la poesia i altres arts, i, en concret, entre arquitectura i poesia suposa que aquests dos camps de la producció humana son immediats, que l'un és pròxim a l'altre, que es troben en contacte. Ara bé, en el cas de diferents camps de l'escriptura, poesia i prosa, poesia i assaig, etc. aqueix contacte pot ser siga més evident i, per tant, més objectivable des de les ferramentes metodològiques amb que compta l'estudi de la llengua i de la literatura.

Però hi ha alguna frontera entre l'arquitectura i la poesia? Es tracta de camps disciplinars pròxims o absolutament allunyats? I aquí he de plantejar els meus dubtes. Pot ser un espectador perspicaç puga observar qualitats 'arquitecturals' en un poema o qualitats 'poètiques' en un edifici. Ara bé, açò no

deixa de ser un joc de paraules (com a molt, una metàfora) que utilitza els adjectius del llenguatge natural d'una manera lliure però no sempre amb la propietat que caldria en una aproximació al tema de caire assagístic i no literari.

Pot ser al davant de l'obra d'alguns arquitectes (pense en Torres i Martínez Lapeña o en els dibuixos de Sant Elia) se'ns ve al cap l'adjectiu 'poètic' el qual els pot escaure pels recursos lírics, formalment lírics, que aquests autors introdueixen en les seues obres. També d'algunes grans obres poètiques o literàries (pense en l'Ulisses de Joyce), per la seua densitat, estructura i grandària podriem dir que son uns monuments. Tanmateix, en general, i com observador, crec que estem al davant de dos camps que tenen poc en comú.

Fins ara m'he situat en el paper d'observador però ara em situaré en el paper d'autor ja que crec que és en el que més útil els puc ser puix que, com deuen saber, la meua dedicació professional és l'arquitectura i la urbanística i la no-professional és la poesia. Doncs bé, analitzant la meua forma d'actuació o pensament a l'hora d'escriure un llibre de poemes o dibuixar un edifici o espai urbà, crec que hi ha poques coses en comú en el motor que engega el llibre de poemes i l'obra arquitectònica (projecte i obra de l'edifici o l'espai urbà en qüestió). Hi ha poques coses en comú també en els principis creatius d'ambdues activitats. I hi ha poques coses en comú en els resultats finals. En l'únic punt que potser trobaria similituds o punts de contacte és en les tècniques de composició que faig servir per a una i una altra activitat.

Entre parèntesis: una altra qüestió que no ve al cas, com és obvi, és que en els meus llibres apareguen qüestions d'urbanística o d'arquitectura o monuments i ciutats concretes com a escenari o fins i tot com a protagonistes de l'acció poètica. Com tampoc ve al cas que en un edifici o espai urbà aparega una placa amb un rètol escrit o, fins i tot, un fragment de poema.

Desenvolupem el tema. En primer lloc he dit que són diferents els motors que engeguen el llibre de poemes i l'obra arquitectònica. Amb açò vull dir que el meu llibre de poemes naix del sentiment, l'emoció i la necessitat d'atrapar quelcom d'unes vivències o sensacions d'un temps que desapareix de forma precipitada. Pel contrari, l'obra arquitectònica naix d'una voluntat personal o col·lectiva que dona resposta a una necessitat (i enteneu-me el terme necessitat en un sentit molt ample: necessitat de refugi, de prestigi, de poder, de manifestació simbòlica etc.)

En segon lloc, i sempre des de la meua poètica personal, els principis creatius són diferents: en un llibre allò més important és el coneixement de les paraules, el seu significat exacte i el seu poder d'evocació, mentre que en una obra d'arquitectura allò més important és la geometria, les

dimensions i les relacions formals. Per tant, també són diferents els processos a seguir i les eines a utilitzar: en un cas és el llenguatge natural i en l'altre el llenguatge gràfic el que serveix per a ordenar les idees. I cadascun d'aquests llenguatges té un desenvolupament propi.

Però, malgrat les diferències que vinc observant, tant en un cas com en l'altre les idees primigènies prenen cos definitiu d'una forma inductiva. Imaginen-se una massa nebulosa de punts que es mouen i que a poc a poc van formant una espiral, una línia que va definint-se i tancant-se sobre ella mateixa (generalment de forma lenta i pausada, en un procés continu d'avançar i tornar arrere) fins que arriba al seu centre.

Aqueix punt final que condensa tots els altres és el resultat del treball, l'obra acabada. Però per a arribar ahí ha hagut de passar un temps dilatat d'acció, de pensament, de reflexió i d'elaboració, podriem dir de concentració d'energies que ha produït, com en un big bang a l'inversa el projecte d'arquitectura o el llibre de poemes. I és en aquest punt de les tècniques de treball on assenyalaria que poden haver molts punts de similitud.

Ara bé, tampoc en els resultats, com deia, trobe cap punt de contacte més enllà de l'ús d'adjectius o figures literàries que al meu parer no sempre ajuden a entendre l'obra i no sempre aporten cap idea nova. Així, abundant en les diferències, tant el llibre de poemes com l'edifici son confeccionats per operaris diferents de l'autor però de formes molt diferents: l'un en l'impremta i l'altre en el lloc del seu emplaçament, l'un amb tècniques gràfiques de reproducció i l'altre amb tècniques de construcció; cadascun compta amb els seus propis materials i amb els seus mecanismes de difusió i reproducció; cadascú té unes finalitats i unes formes d'ús completament diferents.

Com a conclusió i ja per a acabar assenyalaria que en la meua opinió, l'arquitectura i la poesia són dos camps força allunyats que només tenen contacte en les tècniques de pensament que podem fer servir per a desenvolupar els objectes finals de l'activitat productiva: el llibre de poemes i el projecte urbà o el projecte d'edifici.

GJiU. 23-10-1996

Revisat:

Notes de Joan Calduch. 03-11-96

1).-

La Teoría clásica (desde el Renacimiento) entre poesía y "artes del disegno" (el artista plástico del Renacimiento quería alcanzar el nivel "intelectual" y en consecuencia "social" del filósofo y el poeta) procede de una interpretación literal del verso de Horacio Ut pictura poesis... (La poesía es como la pintura...) (Horacio: Arte poética: versos 360-365).

Esto da origen a la idea de que "el arte" es algo común a todas sus manifestaciones independientemente de cómo se

manifieste (música, pintura, poesía, etc.). Las "diferencias" serían "circunstanciales" o "marginales"

[Quizá lo que dices de las "técnicas de pensamiento" está en relación con esta idea. Galvano della Volpe en su libro (lo cito después) intenta demostrar que existe una "racionalidad" (¿técnicas de pensamiento?) que se manifiesta de manera lógico-discursiva pero también de manera "sensible" (metáforas poéticas) y "plástica" (cine, pintura, etc.).

La "razón humana" desborda lo lógico-discursivo. Es erróneo intentar "explicar" las metáforas o los cuadros de forma lógico-discursiva. Y sin embargo esto no significa que sean algo "inefable", "divino", o "suprahumano".]

Todo esto dará origen a una auténtica confusión en el campo de la teoría y la práctica del arte clásico: poemas "descriptivos" y cuadros "filosóficos" (p. e. La Melancolía de Durero). Las "metáforas" literarias buscan "efectos plásticos" y aparece toda una literatura sobre alegorías plásticas, iconología, etc. (la justicia como una matrona con la balanza y los ojos tapados etc.) de origen literario.

Como aproximación a este campo están  
-Lee, Revisselaer W.  
Ut pictura poesis. Teoría humanística de la pintura, Cátedra. Madrid, 1982

-Textos de Panofsky, Edwin  
Ensayos sobre iconología, El significado de las artes visuales, etc.

2).-

Va a ser el S XVIII con su intento de marcar y separar disciplinas y campos culturales ("poner fronteras") la que va a poner en cuestión esta teoría clásica.

Las "diferencias" entre las artes no son circunstanciales o marginales sino sustanciales. No se puede interpretar literalmente el verso de Horacio "Ut pictura poesis...". De hecho, si no se descontextualiza el verso y se lee la estrofa completa (no la tengo a mano y no la puedo citar. Está en Lee R. W.) se ve que Horacio no está planteando una "interpretación literal" sino que es una metáfora.

El que más claramente expone esto es: Lessing, E. Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía, Iberia, Barcelona, 1957 (Hay edición reciente), donde expone que trasladar directamente las crueles escenas bélicas de Homero (magníficas como poesía) a imágenes plásticas sería inapropiado. La manera de crear arte en poesía y en disegno (pintura, etc.) es diferente.

En este mismo sentido un texto moderno donde se expone que el cine utiliza imágenes válidas que "traducidas" a discurso "verbal" resultan ridículas o "simples" es: Galvano della Volpe, La crítica del gusto, ed. Península?, principio años 70, donde p. e. demuestra que imágenes cinematográficas de gran fuerza y

significado resultan simples cuando se "explican" discursivamente: el "león de piedra" que se despierta cuando estalla la revolución en la película Octubre de Eisenstein.

Wittgenstein (y tras él K. Kraus, Tralk, Loos y Freud) insisten en que el proceso de "civilización" consiste en "profundizar en las diferencias" entre campos culturales distintos.

W. Lo que está roto, roto debe quedar

Loos: El "arte pertenece a la esfera del placer (eros). La "arquitectura" resuelve necesidades vitales y por lo tanto pertenece a la esfera de la necesidad

No hay que volver a confundir placer y necesidad (= arte y arq.). Hay que "marcar y profundizar en las diferencias (= fronteras?).

Karl Kraus:

"Loos y yo, él al pie de la letra y yo de palabra, no hemos hecho sino mostrar que hay una diferencia entre la urna y el orinal, y que con esta diferencia juega la cultura. Los otros, los defensores de los valores positivos, se dividen en dos grupos: los que confunden una urna con un orinal y los que confunden un orinal con una urna."

Ortega y Gasset participa en esta idea. En Ensayo de estética a manera de prólogo escribe (pg. 142-143):

"Yo necesito beber el agua en un vaso limpio, pero no me deis un vaso bello. Juzgo en primer lugar muy difícil que un vaso de beber pueda, en todo rigor, ser bello; pero si lo fuera yo no podría llevarlo a mis labios; me parecería que al beber su agua bebía la sangre de un semejante -no de un semejante, sino de un idéntico-. O atiendo a calmar la sed o atiendo a la belleza. Un término medio sería la falsificación de una y otra cosa. Cuando tenga sed, por favor, dadme un vaso lleno, limpio y sin belleza. Hay gentes que no han sentido nunca sed, lo que se llama sed, verdadera sed. Y hay quien no ha sufrido nunca la experiencia esencial de la belleza. Solo así se explica que pueda alguien beber en vasos bellos,"

Wittgenstein, Ludwig

Über Gewissheit. Sobre la certeza, GEDISA, Barcelona, 1988 (3ª ed. 1995)

3).-

El "problema" más interesante se plantea en campos artísticos cuyas "fronteras" no son "impermeables" (poesía y artes plásticas) sino que tienen mementos comunes, fisuras, ósmosis: Dibujo y arq., p. e. (pero de esto tu sabes bastante)

4).-

Frontera arquitectura-poesía

Creo que el "punto fronterizo" está en la consideración del "tiempo" como clave de comprensión de ambos (y también de la

música). La arq. no solo "se ve" sino que es necesario recorrerla (secuencia temporal) para comprenderla. De aquí que el "tiempo" de recorrido sea clave para el efecto artístico. En este sentido son aplicables a la arq. (y no al dibujo o la pintura, p. e.) conceptos como: ritmo, cadencia, crescendo, secuencia, etc, aspectos también claves para comprender la poesía y la música.

Y viceversa: poesía y música poseen una "estructura" (como la arq.) que no tiene nada que ver con la física pero que da coherencia al conjunto (poema, pieza musical) que solo es "comprensible" al final de un recorrido temporal (tiempo de recitado o de interpretación)

5).-

La "ejecución" de poesía y de arq.

-No comparto la idea que expones. Para mi:

-La poesía existe mientras haya un rapsoda que la recite (con o sin público). Que se recoja o no en un texto escrito es secundario (ahí está la tradición de la poesía oral, nunca escrita)

-Algo distinto es el teatro, la fiesta, la música, el espectáculo, etc. que necesita de intérpretes (es un tipo de "poesía" que necesita para que exista de "intérpretes")

-La arquitectura no existe si no hay alguien que la construya (que la haga realidad). El papel del constructor en la arq. es sustancial, a diferencia del tipógrafo en el libro de poesía que es secundario.

[Identificar arq. con proyecto es en mi opinión un error, y no tanto porque puedan o no existir diferencias entre proyecto y obra]

[Incluso iría más lejos: el papel del constructor es más importante que el del proyectista para que exista la arquitectura -aunque esa idea tendría que madurarla-]

Hay un libro donde, si no recuerdo mal (cito de memoria, ya sabes que tengo mi biblioteca "empaquetada" desde hace un año) se recoge todo esto: Bosanquet, Bernard, Història de l'estètica (2 vols.), Ed. 62, Barcelona, 1986

## **ELS ESCRITS SOBRE ART I ARQUITECTURA D'ENRIC LLOBREGAT**

Novembre 1996

¿Qué nos queda  
de la brillante juventud perdida  
sino un país de nieve?  
E. Llobregat

Enric Llobregat ha estat un dels grans estudiosos de la realitat cultural del País Valencià. A més del camp on ha desenvolupat la seua tasca professional, l'arqueologia, dins el qual ha produït obres de gran incidència entre nosaltres (cf. LLOBREGAT, 1976, 1991), la seua curiositat inesgotable l'ha apropat a molts camps del saber i de l'activitat humana que ens envolta.

Recorde gratament una llarga conversa que vaig tenir amb ell l'any 1984, mentre enlestia un dels meus textos sobre la Festa d'Elx. I recorde que, en la vesprada que generosament em va dedicar i on tant vaig aprendre insistia en l'aspecte de gaudi que han de tenir les tasques d'investigació i estudi. I en els valors didàctics que han de contenir, encara que un autor no sempre puga ser del tot original i es veja obligat sovint a tornar sobre uns mateixos temes. En aquells llunyans anys cal trobar la meua afecció a la companyia, la personalitat i l'obra de Llobregat i la base d'algunes de les idees que exposaré a continuació.

Un dels aspectes més notoris en els quals Llobregat ha parat esment ha estat la producció artística, tant pel que fa a les arts plàstiques com a la literatura i la música, i tant pel que fa a l'art antic com a l'art actual. La seua extraordinària vitalitat cultural i la seua formació com a arqueòleg l'han fet un degustador i un bon coneixedor i comentarista d'aquestes produccions humanes, en textos força amens no mancats de profunditat.

Assenyalem, en primer lloc, que per a Llobregat no hi ha definició de l'art que siga vàlida atemporalment i universal. Per contra, cal considerar art allò que cada època ha assenyalat que ho és. I, d'altra banda, pel que fa a l'art més antic, com a arqueòleg, es troba interessat de forma especial en els aspectes utilitaris que tenien els objectes en el moment en què foren confeccionats, al marge de la complaença emocional o estètica que ens puguen originar actualment:

El concepte d'art és fugisser i cada generació del món modern hi ha ficat cullerada per tal de confegir-se un d'adequat a la seua mentalitat o al seu estatus social i polític. Per al món antic, l'art desvinculat de les necessitats de la comunitat no era concebible, l'art per l'art -idea d'altra banda moderníssima- no existia, i tota creació que avui considerem artística tenia un caràcter



essencialment utilitari o funcional, sense cap preocupació decorativista. (LLOBREGAT 1986, 4)

La curiositat intel·lectual ha estat el motor que ha empès Llobregat a l'estudi de camps força diversos, però aquests estudis, com hem dit, eren a la vegada camins envers el plaer i el gaudi, al llarg dels quals ha fet observacions sorprenents que denoten la seua elevada formació i clarivent intel·ligència. Sense caure en el diletantisme, aquesta positura vital i cívica es concreta en un ferm coneixement sobre moltes coses i en una viva curiositat envers múltiples manifestacions de l'home. Així trobem un gust envers els costums i les produccions humanes que es palesa, per exemple, quan escriu sobre el cerimonial litúrgic com a font gestual de la Festa d'Elx:

no soy un especialista en temas ceremoniales o litúrgicos sino tan solo un gustador de su complejidad y belleza. (LLOBREGAT, 1983a, 43)

Igualment trobem el gust per la matèria tàctil i la relació amb la pròpia experiència quan analitza amb extrema agudesesa i coneixement les obres tèxtils de Grau-Garriga. Fet i fet, ell mateix filava en sa casa i aquesta circumstància el feia gaudir encara més de les obres de l'artista català, com s'entreveu al llarg del text esmentat:

...diàleg continu que resulta inefable, i que solament pot comprendre-ho qui s'hi (ha) iniciat, encara que lleument, a la tècnica de l'alt lliç o a alguna de les seues substitutòries més domèstiques i senzilles. (LLOBREGAT, 1985, 15)

També l'interés de Llobregat per la poesia i la música, concretament la medieval, es pot resseguir en els seus escrits sobre la Festa d'Elx (LLOBREGAT, 1983a, 1983b), de la qual ha estudiat el text i la partitura, tot relacionant-los amb les mètriques catalana i castellana contemporànies.

Pel que fa a la seua visió de les arts plàstiques, tant com estudiar un fet artístic, Llobregat ha gaudit d'ell, l'ha assaborit i ens l'ha presentat com un objecte de gust i de plaer. I no sols com a estudiós, sinó també com a autor d'obres de creació, ja que també en la seua producció artística hi ha un aspecte remarcable d'investigació i de gaudi. Parlem de la seua obra poètica o gràfica, gens menyspreable (sobretot la primera), encara que siga poc coneguda per voluntat del mateix autor, que manté inèdita una part important de la seua producció.

La visió que, des de la poesia, ens ofereix de l'art (com, d'altra banda, del pas del temps i de l'existència) és especialment significativa tant en el seu llibre de poemes Interludi dels ulls (LLOBREGAT, 1982), basat en records i moments viscuts en algunes excavacions arqueològiques, com en diferents poemes inèdits que vam tenir la sort que ens enviés i en els quals es mostra com un poeta ben estimable (LLOBREGAT,

1972, 1973).

També és important considerar aquí el Llobregat dibuixant que mostra un gust exquisit per la gestualitat i per la calligrafia, pel moviment de la mà en fer un traç, amb aquella ploma de punta tallada que sol emprar. Es també el gust pel tacte que es veu en les obres d'art, com ara en les obres tèxtils de Grau-Garriga ja esmentades o en escultures com les piques baptismals renaixentistes de Villena i Alacant, on observa que són una obra "de tacto exquisito y cálido, repleta de una peculiar morbosidad" (LLOBREGAT, 1990, 99).

En algunes ocasions ha aparegut davant el públic com a dibuixant ell mateix, com ara en les il·lustracions que va fer per al seu llibre per a infants La Festa d'Elx (LLOBREGAT, 1977). Es tracta d'uns dibuixos en els quals fa una interpretació personal dels actors, el vestuari, l'escenografia i el colorit de l'obra, uns dibuixos propis dels anys seixanta que ens recorden les pintures al fresc o els murals de Gaston Castelló.

Aproximar-se al món complex d'un intel·lectual de la importància de Llobregat comporta trobar una miscel·lània de temes que s'entrecreuen i coexisteixen, com correspon a la visió de l'estudiós de primera fila que és. Açò s'evidencia en els temes artístics i, particularment, en els arquitectònics, ja que les obres d'arquitectura són un tema més directament vinculat a l'arqueologia, línia mestra dels seus estudis, mentre que no ho són tant la poesia, la música, la pintura o els teixits.

En la seua aproximació a l'art, malgrat tenir un punt de referència universal, Llobregat tracta gairebé sempre l'art local, del País Valencià o de la província d'Alacant, del seu entorn immediat. Són obres que coneix pel seu treball i pels seus estudis. Així, tracta coses concretes (objectes, monuments, peces artístiques) pròximes, observables i comprovables i, com a tals, objecte d'una anàlisi científica quotidiana. Açò és lògic si pensem que una de les seues fonts d'informació d'importància han estat les excavacions arqueològiques, la direcció del museu provincial i la seua pertinença durant molts anys a les comissions provincials de belles arts i d'urbanisme (comissió, aquesta última, en què vam coincidir una temporada), llocs d'on va replegar nombroses experiències i dades de tota mena. Així ho esmenta ell mateix en referir-se, per exemple, a les notícies sobre les esglésies gòtiques de Xixona i de Calp (LLOBREGAT, 1990, 59).

Entre els fenòmens artístics als quals s'ha acostat Llobregat podem inventariar, entre d'altres, l'art de la prehistòria i l'antiguitat, l'arquitectura i l'escultura gòtiques i renaixentistes, la Festa d'Elx (explicada en un llibre per a nens i desenvolupada en nombrosos estudis genèrics i particulars), els castells de la província d'Alacant i els teixits de Grau Garriga. Com veiem, els seus camps d'interés més

significatius són les edats antiga i medieval fins al Renaixement, però també ha fet algunes incursions puntuals en temes artístics d'actualitat.

En tots els seus escrits sobre art, Llobregat mostra una gran erudició que fa que sàpiga barrejar notícies històriques, dates, etimologia o esdeveniments curiosos, a més de replegar els grans debats sobre temes artístics, com ara els límits del gòtic i el gòtic català, que ell prefereix anomenar gòtic meridional (LLOBREGAT, 1990, 53), en una interessant reflexió sobre terminologia semblant a la que, dins de l'arqueologia, fa sobre els termes que designen les etapes més antigues de la vida de la humanitat: paleolític, mesolític, neolític i eneolític (LLOBREGAT, 1976, 19-21).

Una cosa que crida l'atenció en alguns dels escrits sobre art de Llobregat és un cert to literaturitzant, narratiu. Açò potser és degut en algunes ocasions al fet de recrear dades que l'autor suposa que el lector ja coneix o que han estat exposades prèviament per ell mateix en altres llocs. Però també és degut a un gust en la presentació acurada i exquisida dels seus coneixements, idees i conclusions:

Llegir a sus puertas [del castell de Banyeres] representa un paseo urbano de cortísima duración. Recostado en las estribaciones septentrionales de la sierra Mariola, hasta sus adarves llega el aroma de las plantas salutíferas en que es tan rica. (LLOBREGAT, 1988, 105)

Els aspectes històrics i paisatgístics són especialment importants en parlar de peces arquitectòniques abandonades o tan fetes malbé que han perdut bona part del seu caràcter arquitectural, com ara els castells, que ell mira, més que com obres d'arquitectura, com restes arqueològiques que tenen valor per les seues peripècies històriques o per la variació que han comportat del perfil o la fesomia d'una contrada, peces que moltes vegades han estat destruïdes o desfigurades amb les restauracions de les últimes dècades. Així s'interessa pel tipus d'aparell i les classes de fàbriques dels monuments, per les tècniques de filatura dels teixits, etc. Fet i fet, el coneixement que aporta l'estudi és un camí envers el gaudi i viceversa. Com ara en parlar de les plaques del Parpalló, on hem de veure

per damunt del goig visual que ens produeixen en la seua extraordinària estilització de les siluetes animals, un element primordial en la vida de la comunitat que habitava la cova, i el fonament de la seua supervivència. (LLOBREGAT, 1985, 5)

I, com diem, hi trobem un gust per l'exposició literàriament acurada i exactament descriptiva del tema en un estil que gaudeix amb la utilització d'oracions llargues i majestoses pròpies d'un idioma vuitcentista:

a plomo sobre el Vinalopó, hoy encauzado, otrora

meandrinoso, defendiendo el punto más alto del pequeño recinto cuadrado de la Elche medieval, se alza, arropado por miles de palmeras l'Alcàsser de la Senyoria [...]

Al menos perito de los visitantes no le podrá pasar inadvertida la diferencia entre los aparejos de los distintos muros, la puerta dieciochesca añadida a la fachada de mediodía, y la nave industrial de principios de siglo que aloja el Museo. (LLOBREGAT, 1988, 21)

Es tracta d'exposicions que, com veiem, en algunes ocasions ens recorden alguns textos dels historiadors formats en el segle XIX, com ara el cronista d'Elx Pere Ibarra, arqueòleg també com el mateix Llobregat (JAEN, 1990, 1299 i ss).

Un dels elements històrics més simptomàtics que trobem en l'obra de Llobregat és l'esment de les preexistències que romanen vives en l'actualitat. Aquest aspecte pot derivar del seu mètode de treball, que el portava a situar-se ell mateix en el moment històric concret que estudiava per tal de poder entendre'l millor. Així s'esforçava a tenir un pensament precartesià per tal d'entendre l'antiguitat o a valorar l'orografia i el relleu en el paisatge com a element inamovible durant mil·lenis:

Con frecuencia, el erudito maneja textos y mapas, y no el paisaje. Sólo geniales punteros de la investigación, como fueron Gómez Moreno y Menéndez Pidal, se plantearon, hace más de medio siglo, la necesidad de pasear los lugares de los acontecimientos, y pueden tenerse por poco menos que épicas las aventuras del uno tras las iglesias mozárabes o del otro y su esposa persiguiendo a caballo las huellas del Cid en los primeros decenios del siglo. La nueva investigación no separa jamás el paisaje y el estudio, sobre todo cuando en éste hay una honda raíz geográfica... (LLOBREGAT, 1991, 463)

Açò fa que, en nombroses ocasions, els escrits de Llobregat sobre temes antics ens mostren el passat d'una forma propera, com ara en tractar de la frontera Biar-Busot, resultat del pacte d'Almirra:

Cuando estudié esta frontera y publiqué en 1970 la primera traducción del texto latino del pacto, se pudo ver claramente algo que el texto del mismo pacto traía: la divisoria natural entre llano y montaña, subrayada en la actualidad por el trazado del ferrocarril de Alicante a La Encina [...] No eran tontos los concedores de la tierra que establecieron por dónde había de ir el reparto. Buscaron el recorrido fisiográficamente más razonable. (LLOBREGAT, 1988, 210)

Un altre aspecte d'interés en l'obra de Llobregat són les preocupacions metodològiques. El seu interés prioritari és el de fixar dades i deixar interpretacions per a posteriors treballs que puguen tenir un punt de mira més genèric i documentat. Així,

en presentar la història de l'art al País Valencià, diu:

Reivindiquem la Història de l'Art, com a cosa succeïda davant els teoricismes ideològics (sociologia de l'art, formalismes de tota mena, i d'altres): davant el positivisme més corrent, convertit en rengleres de fitxes enfilades, volem fer una història de l'art valencià asèpticament descriptiva, tot i que acceptem la possibilitat d'establir-hi complicitats i de fer de tant en tant l'ullet al lector. (LLOBREGAT, 1986, XIV)

I encara insisteix en el tema en parlar de l'arquitectura gòtica a Alacant quan es refereix al necessari "amor a la objetividad y a la comprensión, soslayando cualquier opinión particular" (LLOBREGAT, 1990).

Com a corol·lari d'aquests principis, l'ús del magnetòfon i el bloc de notes o dibuixos ha estat un dels mètodes utilitzats per a replegar i analitzar allò que veu, com explica en parlar de la Festa d'Elx:

Una de las muchas veces en que he asistido a las representaciones, provisto bien de magnetófono, bien de cuaderno, a fin de ir acumulando elementos de análisis y documentos sobre la Festa. (LLOBREGAT, 1983a, 43)

El mètode seguit el porta també a la sistematització i la catalogació, com ara quan exposa els tipus d'esglésies gòtiques a la província d'Alacant (LLOBREGAT, 1990) i agrupa en aquestes categories els exemples que estudia. Com, d'altra banda, ens adverteix que ha de fer l'arqueologia amb els materials que troba:

El primer paso del método consiste en establecer una tipología, esto es, la lista de todos los ejemplos de piezas que pueden darse dentro de un período arqueológico cualquiera. (LLOBREGAT, 1976, 22)

Dos pilars sustenten la visió artística de Llobregat: els llibres, dels quals és un gran amant i devorador, i el treball de camp on comprovar hipòtesis. En conseqüència, la història i l'arqueologia són per a ell les guies fonamentals a l'hora de parlar de l'art i de l'arquitectura, com exposa en referir-se als castells alacantins. Així, refereix la influència i la importància de l'arqueologia en el coneixement de l'arquitectura en parlar del castell de la Mola:

Es la arqueología, más que los documentos, la que nos permite ir un poco más allá en el estudio y la interpretación de los restos que se conservan. (LLOBREGAT, 1988, 77, 55)

D'aquesta manera, en l'arquitectura dóna més importància a qüestions arqueològiques i històriques que a qüestions estilístiques, potser perquè les dades de primera mà que té són d'aquell camp, mentre que d'aquest utilitza escrits o fonts de segona mà que coneix en profunditat gràcies a la seua extensa cultura i preparació. Així, en el pròleg a l'art gòtic a Alacant

s'estén amb els episodis de la conquesta com a base dels edificis que descriu, i explica la inexistència d'esglésies pel fet que la població era majoritàriament musulmana (LLOBREGAT, 1990, 49)

Tot plegat, l'aplicació d'aquest mètode que es vol objectiu i comprovable el porta sovint a un interès descriptiu, com si fos una fotografia, tant en els castells com en l'arquitectura, un interès que esdevé poètic o suggeridor en el tapís. Fins i tot algunes obres són un mer recull de notícies històriques i descripcions o anecdotaris, com en l'obra sobre els castells alacantins.

Un altre aspecte remarcable de l'obra de Llobregat (potser també conseqüència de la seua formació com a arqueòleg) és el fet de col·laborar habitualment amb equips de treball de diferents especialitats o amb participació d'alumnes o deixebles. En certa manera açò l'ha portat a considerar-se (i a ser-ho, efectivament) hereu d'uns investigadors majors que ell i mestre o preceptor d'uns altres més joves.

Aquest plantejament de mestratge fa que la seua exposició tinga sempre una important dimensió didàctica, que siga molt calmada i fàcilment comprensible, ja que té una voluntat última d'ensenyar i d'adreçar-se al gran públic. Així, en parlar de l'arqueologia a la província d'Alacant, replanteja els conceptes i els límits d'aquesta ciència. També més endavant planteja l'anul·lació de les línies divisòries entre art gòtic i renaixentista, la qual cosa pensa que

a más de uno sorprenderá esa realidad que puede vivirse en la exposición que rompe las etiquetas escolares que son el único sustento de muchos. (LLOBREGAT, 1990, 53)

Però, sobretot, com diem, en tota la seua aproximació a l'art traspua el seu goig de viure i de madurar, gust per la bellesa en les seues múltiples formes. La contemplació de l'art del passat li comporta alegria i pena: alegria per la troballa i per la bellesa d'aqueixa troballa, però també pena per la destrucció de l'objecte amb el pas del temps. Així ho expressa en el poema La vida dels morts, en el qual la bellesa i la seua permanència fragmentària en una resta del passat són la clau de l'emoció suggeridora del poema:

Quan tindré a les mans  
aquells fragments d'escultures bellíssimes  
una enyorança del seu estat prístin  
que ja mai més recobrem infirma  
el goig subtil que pels membres es vessa,  
la joia gran que les venes nodreix.  
El contemplar els antics homenatges  
m'omple d'aspror la boca i el cervell  
per que prou sé quant hem perdut al canvi  
i l'amargor de les llàgrimes puja  
al nas, als ulls. (LLOBREGAT, 1982, 9-10)

Com a poeta, per a Llobregat l'art és un lloc d'on extraure imatges per als versos, on trobar el gaudi que cal per a contemplar la vida, un lloc on establir rituals per a una millor supervivència. Un filó etern, car l'art és l'únic lloc per on el temps mai no acaba de passar del tot i, com a arqueòleg, sempre hi troba vestigis de la vida humana passada. L'expressió més excelsa d'aqueix món ja perdut és l'art. L'art com a permanència, com a triomf contra la mort i el pas del temps. Així es pot veure en el Bereber de Volubilis del museu de Rabat:

La pura, bella línea de tu boca  
seguía siempre igual en cada beso  
y he gustado de todos sus recodos  
con el goce tranquilo de saber  
fijos para siempre, inmóviles, tus labios  
eternamente joven tu belleza  
más limpio el gesto con que te venera. (LLOBREGAT, 1972,  
20)

A més, en la successió dels estils artístics i, sobretot, en l'arquitectura, s'evidencia per a ell la continuïtat de l'obra humana a través dels temps diferents que van superposant-se:

Los estilos artísticos no se cortan con cuchillo, antes al contrario se imbrican de tal manera que se establece un continuum en el que hincar el trinchante es a menudo imposible. (LLOBREGAT, 1990, 53)

L'amor al passat el fa moltes vegades conciliador o contemporitzador davant del present, gairebé mai bel·ligerant. Açò es pot veure en les dues positures divergents que exposa sobre el manteniment o l'enderroc de la façana barroca del palau d'Altamira d'Elx (LLOBREGAT, 1988, 23). Encara que no sempre és així, ja que en algunes ocasions denuncia actuacions inadequades en el patrimoni arquitectònic, com ara una mala restauració del castell de Petrer que destruï restes importants, o les incorreccions de la restauració del castell de Saix (LLOBREGAT, 1988, 70, 77).

A més de la vessant estrictament descriptiva o valorativa, en algunes ocasions també podem trobar l'evocació fantàstica del passat i un cert gaudi amb el somieig, com quan parla de l'Alcàsser de la Senyoria d'Elx:

Que el visitante se deje llevar por la evocación y entreverá, como en un sueño de opio, los múltiples avatares de este recinto tan bello como histórico. (LLOBREGAT, 1988, 23)

Però la majoria de les vegades se situa en un camp assagístic pròpiament científic ja que, excepte en algunes obres d'encàrrec o de divertimento, Llobregat fuig radicalment de la visió romàntica del fet artístic o arquitectònic, alerta en contra i procura basar-se en l'anàlisi acurada de les dades

històriques i arqueològiques o en l'estudi de la mateixa obra. Així ho féu quan deixà clarament establert l'origen de la música de la Festa d'Elx:

Tot el que s'ha escrit i dit de les influències orientals sobre la música son fantasies, ben comprensibles quan hom sent alguna representació i s'adona dels vicis del cant, fruit d'una tradició oral perllongada al llarg de segles. Ahora és un fet ben conegut que el cant popular deriva molt ràpidament devers intervals més curts que els de la música culta, creant uns melismes que llunyanament tenen semblança amb els de la música islàmica o de l'orient ortodox. (LLOBREGAT, 1983b, 401)

També trobem aquest rebuig de la fantasia d'arrel romàntica en observar, mig seriós, mig divertit, que les excavacions fetes en els castells de Xixona i de Novelda:

nos permiten establecer el género de vida que se daba en ellos y desmontar las románticas visiones de cortejos lujosos, enjoyadas damas y valientes caballeros que peleaban por el imaginado amor de una hermosa doncella, que nunca se había enterado de las pretensiones de su enamorado galán, como suele ocurrir en la literatura artúrica. Poco o nada de eso se dió entre estos y otros muros de los castillos alicantinos. (LLOBREGAT, 1988, 55)

Però, com diem, gràcies a la seua erudició (o malgrat aquesta), ell mateix es permet caure en alguna ocasió en la visió irreal de les ruïnes i l'antiguitat, com ara en parlar del castell de la Mola:

En 1322 entró como alcaide Arnau de Vilanova, descendiente del famoso médico, reformador espiritual, y alquimista, del mismo nombre. La cronología nos impide poner en relación esta torre triangular, anterior a 1331, con el ilustre personaje que, dada su vocación alquímica, habría podido ser el inspirador de tan peregrina forma de torre, y que echando la imaginación a volar [el subratllat és meu], podría haber practicado sus sabidurías ocultas en el ámbito de este triángulo mágico. (LLOBREGAT, 1988, 56)

Diguem, com a conclusions, que en aquest text hem pretés posar de manifest la vitalitat dels textos sobre art d'Enric Llobregat i convidar a la seua relectura, ja que hi podem trobar aspectes metodològics i dades d'interés; però, sobretot, hi trobarem una aproximació culta, amena i erudita a les manifestacions artístiques al País Valencià, una lectura de l'art que vol ser motiu de gaudi. El mateix motiu de gaudi que, fet i fet, és l'estudi de l'art i la pràctica artística per al nostre autor.

#### Bibliografia

-JAEN I URBAN, G., 1990: Formació de la moderna ciutat d'Elx: 1740-1962, del pont i raval de Santa Teresa al Pla General



d'Ordenació Urbana. Tesi Doctoral, inèdita. Universitat Politècnica de València.

-LLOBREGAT CONESA, E., 1971: En el ocre infinito. Alacant, Instituto de Estudios Alicantinos de la Excma. Diputación Provincial.

-LLOBREGAT CONESA, E., 1972: Estátuas (1965-1972). Inèdit. Arxiu G. Jaén.

-LLOBREGAT CONESA, E., 1973: Ahathós dáimôn. Inèdit. Arxiu G. Jaén.

-LLOBREGAT CONESA, E., 1976: Iniciación a la arqueología alicantina. Alacant, Caja de Ahorros Provincial.

LLOBREGAT CONESA, E., 1977: La Festa d'Elx. Elx, ed. Patronat Nacional del Misteri d'Elx.

-LLOBREGAT CONESA, E., 1982: Interludi dels ulls. Alacant, Instituto de Estudios Alicantinos de la Excma. Diputación Provincial.

-LLOBREGAT CONESA, E., 1983a: «El ceremonial litúrgico, fuente gestual de la representación de la Festa d'Elx». Arrel, núm. 4. Elx, Universitat Nacional d'Educació a Distància, Centre Regional d'Elx, p. 41-57.

-LLOBREGAT CONESA, E., 1983b: «La Festa d'Elx». En Joaquín Bérchez ed., Catàleg de monuments i conjunts de la Comunitat Valenciana. València, Conselleria de Cultura Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, vol. 1, p. 398-405.

-LLOBREGAT CONESA, E., 1985: Grau-Garriga. Del tapís al macrocosmos teixit. «Monografies Cimal. 7». València, Cimal.

-LLOBREGAT CONESA, E. i YVARS, J. F., 1986: Història de l'Art al País Valencià. «Biblioteca d'estudis i investigacions». València, Eliseu Climent.

-LLOBREGAT CONESA, E. i AZUAR, R., 1988: Visión de los castillos de Alicante. Alacant, Pedro Olivares.

-LLOBREGAT CONESA, E., 1990: «Arquitectura» y «Escultura». En Autors diversos, Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas. Arte religioso. Alacant, Caja de Ahorros del Mediterráneo, p. 47-95.

-LLOBREGAT CONESA, E., 1991: Ilucant. Un cuarto de siglo de investigación histórico-arqueológica en tierras de Alicante. Alacant, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert de la Excma. Diputación Provincial.

GJiU. 00-11-1996

Revisat:

Elx, 12-03-1997

Benvolguts amics: Aquí us envie els dos resums del meu article d'homenatge a Llobregat en castellà i en anglés. Perdoneu el retard. Respecte a les il·lustracions podria quedar bonic posar les portades d'alguns llibres d'Enric sobre art i arquitectura i també les dels seus llibres de poesia.

Abraçades

La enorme curiosidad intelectual de Enric Llobregat lo ha acercado a campos del saber próximos a la arqueología. Las artes han sido estudiadas y practicadas por él con la profundidad, agudeza y gusto exquisito que su importante bagaje cultural hace posible. La música, la poesía, el dibujo, la pintura, la arquitectura han encontrado en Llobregat un degustador apasionado. Su aproximación al arte como estudioso, dibujante o poeta, ha estado marcada por el gozo y el placer de la contemplación o la producción de una obra humana que su tiempo y el nuestro consideran bella.

The enormous intellectual curiosity of Enric Llobregat has brought him to areas of knowledge closely connected to archeology. The different arts have been studied and practised by him deeply, keenly and with the exquisite taste which his important cultural knowledge allows him. Music, poetry, drawing, painting, architecture find in Llobregat a passionate gourmet. Its approach to art, as an expert, as an artist, or as a poet has been marked by the enjoyment and pleasure of the contemplation or the production of a human work which considers our time as beautiful.

**LAS PLANTACIONES DE PALMERAS DE ELCHE, UN EJEMPLO AVANT LA LETTRE DE INTENTO DE MANTENIMIENTO DE UN BIEN AGRICOLA**

Novembre 1996

Març 2002

Uno de los recursos turísticos más apreciados por las sociedades capitalistas desarrolladas del siglo XX ha sido lo que se ha dado en llamar a partir de los años ochenta patrimonio natural o patrimonio medioambiental, ya se denominen con este término paisajes, sitios no demasiado transformados por la intervención humana, lugares donde aun queda suelta una cantidad apreciable de fauna silvestre, etc.

La valoración de lo que se viene llamando naturaleza en un estado más o menos prístino, inmaculado o salvaje (y el mismo término y el ambiguo concepto que designa) surgió en el siglo XIX como consecuencia de algunos de los presupuestos culturales de la Ilustración y de la revolución burguesa. Pero desde el primer momento la valoración del espacio o del paisaje natural, más o menos salvaje, y de los jardines o naturaleza domesticada e intelectualizada, fue acompañada de la valoración del espacio o del paisaje agrícola, esto es de un territorio transformado por el hombre o incluso hecho por él mismo a lo largo de siglos o milenios.

A la valoración del patrimonio natural no fueron ajenos los viajeros ilustrados del siglo XVIII y, sobre todo, los viajeros románticos del XIX con su búsqueda de imágenes, estampas o visiones arquetípicas o exóticas en un mundo ancestral que sucumbía y desaparecía para siempre (como así ha sido) ante los avances de la civilización industrial y del llamado progreso material y tecnológico. (1)

(1) Para Calduch, esta valoración del "patrimonio natural" como un "mundo ancestral que sucumbía" recuerda la teoría de la "decadencia", tan querida en el XVII por los defensores de los "antiguos" frente a los "modernos" en la famosa querelle des anciens et des modernes que atraviesa todo el Grand Siècle francés con protagonistas como Boileau entre los "antiguos" o Perrault entre los "modernos", una "teoría de la decadencia" que, en su versión más sentimental y melancólica, fue explotada por los románticos. Otra cosa sería el concepto de "naturaleza virgen" que por su magnitud y fuerza (volcanes, tormentas, etc.) nos sobrecoge. En esta línea se llega a la idea de "lo sublime" de la estética inglesa del XVIII (Burke, etc.) que después retomaron Kant y la estética alemana. El concepto de lo "sublime" como una categoría estética distinta a lo "bello" y que se relaciona con lo "terrorífico" está en el origen de toda la historia moderna anti-racional (Y también todo esto se trasladó después a la cultura romántica). Burke lo expresa

acertadamente:

"cada vez que la sabiduría de nuestro creador ha querido que algo nos tocara, no ha confiado la actuación de su designio a las lánguidas y precarias operaciones de nuestra razón, sino que la ha dotado de poderes y propiedades que anticipan el intelecto e incluso la voluntad y que, adueñándose de los sentidos y de la imaginación, toman posesión del alma antes que el intelecto esté en condiciones de acudir a ello o de oponerse."

Tampoco fue ajeno a dicha valoración el incipiente turismo que, desde Suiza e Italia, se empezó a desarrollar en occidente hace cien o ciento cincuenta años y que ha desembocado en el fenómeno actual del turismo de masas que invade determinadas ciudades, estados, itinerarios o paisajes situados dentro de los circuitos comerciales o de las ofertas de los grandes operadores turísticos.

Una consecuencia inmediata en el Estado español, a semejanza del resto del mundo, de esta valoración de eso que llamaron paisaje y de eso que, más recientemente, han llamado patrimonio natural, fue el establecimiento de legislaciones proteccionistas y de defensa de algo de ello a partir del primer cuarto del siglo XX. Esta legislación se refirió habitualmente, en un principio, a espacios o sitios naturales, más o menos vírgenes o prístinos, bosques o montañas de gran belleza, zonas con fauna salvaje abundante o específica, jardines históricos de renombre universal, etc. Pero raras veces se incluyeron espacios agrícolas desarrollados por el hombre con una finalidad económica, productiva, al margen de la belleza o la singularidad que estos sitios pudieran poseer gracias a sus caracteres físicos. (2)

(2) De hecho, como señala Calduch, proteger y valorar un "espacio agrícola" como "patrimonio natural" supone una paradoja: o bien quien lo hace tiene una idea de "naturaleza" que se aproxima a lo "existente" frente a lo "imaginario", o bien confunde la idea tradicional de naturaleza como lo contrario de "artificio".

En este caso atípico se encuentran las plantaciones de palmeras de Elche (Il. 01), un conjunto de campos cultivados que ha contado a lo largo del siglo XX con una abundante legislación proteccionista a la cual no han sido ajenos los viajeros y escritores que describieron o dibujaron este espacio y los valores turísticos que, consecuentemente, se les otorgaba. Así, las plantaciones de palmeras de Elche fueron objeto de un decreto de protección por parte del gobierno de la Segunda República en 1933, de una declaración como jardín artístico por parte del gobierno de Franco en 1943 y de una ley específica dictada por la Generalitat Valenciana en 1986. Estos reconocimientos han desembocado en la declaración por la UNESCO

de una parte de los mismos como patrimonio de la humanidad en diciembre de 2000.

Como sucede con las leyes, es cierto que ninguno de estos documentos contaba con documentos gráficos que especificasen el alcance físico de la protección, por lo que los límites territoriales del ámbito a proteger quedaban excesivamente difusos. Por otra parte, el planeamiento urbanístico general y especial de la ciudad, desarrollado a partir de 1962, el cual, como es obvio, sí que contaba con un importante desarrollo gráfico, no ha destacado por su calidad urbanística ni por la inclusión de normas de protección y desarrollo de las plantaciones de palmeras. Además, nunca han existido censos fiables de los pies existentes ni, lo que es más importante, de la superficie plantada de palmeras. Al menos hasta el desarrollo reciente de la cartografía basada en vuelos aéreos, la cual no se implantó en Elche hasta 1980 y nunca ha sido lo bastante detallada a los efectos del tema que nos ocupa, la superficie plantada de palmeras, hasta los años noventa. En cambio, sí que existió una abundante producción de dibujos y pinturas que potenciaron el imaginario colectivo y fijaron el cliché de las palmeras de Elche.

A pesar de las evidentes limitaciones, las legislaciones citadas han permitido que, en mejor o peor estado, más o menos diezmadadas, las plantaciones de palmeras hayan llegado hasta nosotros (Il. 02) y han supuesto un curioso ejemplo de valoración y protección avant la lettre de una plantación agrícola considerada como patrimonio natural por sus características de especificidad, unicidad y belleza.

Cabe preguntarse ¿a que ha sido debida esta abundancia de normas legales con las que las administraciones públicas han intentado proteger las plantaciones de palmeras de Elche?. ¿Que relación ha tenido la supervivencia de las palmeras con el desarrollo económico y productivo y, en especial, con el sector turístico de la población? y, lo que es más importante, ¿que consecuencias han tenido las indicadas leyes para el mantenimiento de este bien en unas condiciones más o menos aceptables para una mentalidad de nuestros días? Vayamos por partes e intentemos contestar a estas preguntas.

En primer lugar, recordemos la situación geográfica de las palmeras de Elche (Il. 03): éstas se encuentran diseminadas por todo nuestro municipio, como otrora lo estuvieron también por los campos de toda la gobernación de Orihuela y de la huerta de Murcia, antes de que acabaran con ellas en estos sitios la sequía, el abandono, la venta, los arranques y, sobre todo (con la pérdida definitiva de su valor productivo) los trasplantes masivos a urbanizaciones costeras.

Calduch ha señalado la diferente forma "pictórica" de relacionarse con el territorio limítrofe de las palmeras de Alicante (situadas frente al mar, antes que la autovía costera

destruyese esta relación), las de Orihuela (palmeras situadas frente a la sierra) y las de Elche (situadas junto al río Vinalopó).

Por lo que se refiere a nuestro municipio, en el campo de Elche, a pesar de la abundante muerte y transplante de ejemplares y el mal estado de las que siguen vivas, las palmeras todavía forman huertos aislados, grupos o hileras de ejemplares bordeando caminos o bancales, o aparecen como altos y esbeltos pies aislados en mitad de los campos de cultivo. También existe una importante y extensa mancha continua formando una gran extensión de palmerales al sur del municipio, junto a la laguna del Hondo. Pero los huertos de palmeras históricamente más importantes de Elche son los que rodean la ciudad antigua por el norte, el este y el sur (Il. 04). Y éstos -o parte de ellos- fueron los que el legislador tenía in mente cuando dictó las leyes indicadas. Se trata de unos campos de cultivo de regadío que, como demuestran distintos documentos posteriores a la conquista catalano-aragonesa, ya se habían establecido durante la edad media y se poblaron de palmeras en los siglos XVII y XVIII.

Estos huertos aprovechaban, antes y ahora, el escaso caudal de agua salobre del río Vinalopó, sobre la cual tienen derechos históricos (Il. 05) Esta agua es conducida hasta los campos de palmeras a través de una compleja red de acequias, brazales y partidores que cruzan el municipio y la ciudad. Su origen es romano, y fué desarrollada por los árabes y los cristianos a lo largo del último milenio.

Los huertos que rodean la ciudad son los que se confunden con Elche hasta el punto de configurar una vista de carácter urbano más que rural (Il. 06). Estos huertos ilustres son los que abonaron la idea romántica de un Elche oriental, similar a los pueblos del Magreb o de Palestina, (Il. 07) ignorando por completo, como es habitual en la literatura romántica y pseudoromántica, la realidad social de los habitantes y la realidad arquitectónica y urbanística de la población.

Estos huertos inmediatos a la ciudad fueron los que vieron y dibujaron los viajeros ilustres que durante la edad moderna visitaron Elche y nos dejaron su descripción de las palmeras que aquí encontraban. Dejando aparte los más antiguos, destaquemos en primer lugar, y sobre todos ellos, al ilustrado Antonio Joseph de Cavanilles, quien estuvo en Elche hacia 1796 o 1797 y dejó una interesante y cuidada descripción del cultivo de las palmeras, aunque, desgraciadamente, no incluyó documentos gráficos de ningún tipo.

La imagen más antigua que conocemos (Il. 08) es un grabado y fue dibujada por el militar, político y escritor Alexandre de Laborde, quien la publicó impresa entre 1806 y 1820 en su célebre Voyage Pittoresque et Historique en Espagne. También en el siglo XIX los románticos Charles Davillier y Gustavo Doré nos

dejaron sus impresiones del paisaje ilicitano (Il. 09), aunque con una fuerte dosis de idealización e irrealidad, igual que en el caso de Laborde, no solo por la arbitraria disposición de los pies que, en realidad siguen una rígida geometría y no aparecen dispersos, sino también por la fantástica visión (Il. 10) de las operaciones de encapuruchado de la palmera para obtener la palma blanca, que en el dibujo de Doré se presenta de forma sumamente inverosímil, ideando al palmerero como quien ata lechugas, lejos de la complicada tarea de subir a las palmeras (Il. 11) para atarlas, cortarlas, podarlas o cosechar los dátiles, labores de una cierta dificultad y peligrosidad que exigen algunos medios de seguridad, además de fuerza y destreza.

Frente a la postura "romántico-contemplativa" por la que se valoran los huertos de palmeras de Elche, destaca la postura de Cavanilles: el "uso" antes que la "contemplación". De hecho todo el "paisaje" valenciano es un paisaje transformado por el uso ("transformado", que no "destruido", al menos hasta mediado el siglo XX). Sin embargo, son los paisajes "no transformados" los que predominan en las imágenes típicas de las postales.

Pero algo de estos huertos seculares que rodean la ciudad de Elche ya había aparecido dibujado anteriormente en distintos textos locales. Así tenemos un manuscrito del siglo XVII (Il. 12) en el que las palmeras se presentan situadas a ambos lados del escudo de la ciudad, en íntima relación simbólica y significativa entre ambos; en este documento, además, se vincula una palmera de tres brazos al verdadero misterio de la Santísima Trinidad (Il. 13).

Estas palmeras de varios brazos han sido una de las constantes en la preturistización de las plantaciones de Elche como fenómeno especialmente exótico y remarcable para el viajero por su rareza y excepcionalidad. Así, las encontramos también en un grabado de Laborde (Il. 14) y en la célebre palmera imperial situada en el huerto del Cura (Il. 15), un hito imprescindible en los itinerarios turísticos locales, que se ha convertido en una pieza clave tanto para los intereses económicos del propietario como de los intereses turísticos de la ciudad. Esta palmera de ocho troncos es un capricho de la naturaleza bastante habitual en Elche, aunque pocos de estos ejemplares sobreviven íntegros, ya que los brazos laterales acaban cayendo por su propio peso. En este caso, a pesar de sus bastantes más de cien años de edad, la palmera imperial se encuentra, por fortuna, viva todavía gracias a los sucesivos propietarios que se empeñaron en mantener todos los brazos, teniendo, incluso, a su servicio un arquitecto encargado de estudiar su estabilidad y diseñar los soportes que son necesarios para evitar que se desgarran los troncos.

Sin embargo, el origen y el interés para la población de las palmeras de Elche radicaba en que eran un cultivo con una función productiva: cosechar dátiles, palma blanca, palma seca,

aprovechar los diferentes restos y desperdicios del vegetal, etc. Y de ahí les venía su importancia. Así, el arquitecto y matemático del siglo XVII Francesc Verde, hubo de diseñar un sistema de partidores para la división del agua de riego (Il. 16) y los huertos siguieron plantándose por los grandes beneficios económicos que reportaban, como el huerto del Sol (Il. 17) plantado por un antepasado de quien les habla en 1849. Además, las palmeras dieron origen en Elche a un oficio específico diferente del de agricultor. Se trataba del palmerero, que vivía de las palmeras, las cultivaba y las explotaba, construía su casa en el mismo huerto, levantaba cercas, explanaba caminos, etc. (Il. 18), es decir creaba todo un sistema de vida y unas construcciones vinculadas a la explotación agraria de este territorio (Il. 19). Así, en los huertos tradicionales aparecían casas, pozos, jardines, cercas, molinos, hornos, barracones, pabellones para el ganado, gallineros para las aves y los conejos, etc. (Il. 20)

Sin embargo, la imagen idealizada de la ciudad, el río y las palmeras propuesta por los románticos (Il. 21) predominaba sobre la vida y el trabajo cotidiano de la población. Y así, estos huertos siguieron siendo reflejados ya en el siglo XX con una buena dosis de idealización por artistas reconocidos (Sorolla o López Mezquita) pero, sobretodo, por numerosos artistas locales como Vicente Albarranch (Il. 22) o por los alumnos de las distintas escuelas ilicitanas de pintura. (Il. 23)

Estos huertos eran los que en buena lógica territorial capitalista debían haber desaparecido con el crecimiento de la población y con la pérdida casi total de su valor productivo agrario. En efecto, a partir del desarrollo que Elche experimentó en las primeras décadas del siglo XX empezó a dejar de tener sentido económico, productivo, urbanístico o cultural el mantenimiento de unas plantaciones agrícolas como estas que hipotecaban el crecimiento de la ciudad, y en las que, gracias a las expectativas de aprovechamiento urbano, se multiplicaba el valor del suelo donde se encontraban, muy por encima del valor de su rendimiento agrario. De hecho, a lo largo de los siglos XVIII y XIX, los huertos de palmeras se habían plantado y se habían talado sin que ninguna voz se alzase reclamando ninguna especificidad ni valor de ningún tipo para este cultivo. Fue ya avanzado el siglo XX cuando las capas cultas de la clase dominante ilicitanas empezaron a buscar referencias, elementos propios característicos que identificasen la población y la individualizasen entre las otras poblaciones de la comarca, la provincia, la región o el estado.

En efecto, a partir de 1920, a la vez que se valoraban la Festa d'Elx, algún monumento antiguo o los yacimientos arqueológicos ilicitanos, las voces de defensa de las palmeras de Elche (ese fue el término utilizado: defensa) se hicieron más



y más numerosas, tanto aquí como en Madrid, hasta conseguir los decretos antes citados. Pero lo que es más importante: crearon una profunda conciencia ciudadana, en buena medida chovinista y, por tanto, falseadora, de identificación de la ciudad y sus habitantes con las palmeras.

Primero fué una minoría ilustrada que buscó ayuda en las capas cultas de Madrid. Y después, los políticos y gobernantes vieron la posibilidad de utilizar unos sentimientos más o menos ancestrales de la población centrados en la defensa de las palmeras locales para obtener una alta rentabilidad política con dicha "defensa". Se trataba de una rentabilidad emocional similar a la que se viene obteniendo con la Dama y con el Misterio, una tríada de valores "espirituales" locales situados más allá del bien y del mal, de su verdadero papel o valor cultural o histórico y de su significado para la gente. Unos valores intemporales e intocables, como fetiches de origen divino (al menos en una primera instancia), que servían (y sirven) de coartada para otras destrucciones, para otros olvidos, e incluso para la destrucción de la misma cosa que se ensalza.

Pero volvamos al tema que nos ocupa. Como hemos dicho, los huertos de palmeras rodean la ciudad antigua por el norte, el este y el sur mientras que al oeste se encuentra el río Vinalopó, separando la ciudad anterior al XIX de la gran ciudad del siglo XX: los ensanches del Pla de Sant Josep y de Carrús (Il. 24). En el margen izquierdo, del río, la línea de contacto entre la ciudad y los huertos y el establecimiento de un límite o frontera fósil entre ambos ha sido la parte más significativa de la transformación urbana de Elche a lo largo del siglo XX. (Il. 25)

En un primer momento, la ciudad compacta suplantaba los huertos sobre el territorio pero, posteriormente, se introdujo en ellos mediante la construcción en los bancales de equipamientos, viviendas aisladas, bloques en altura, y también jardines y zonas verdes que, con la presencia de plantas exóticas y con la concepción de las palmeras datileras como un mero marco decorativo, acabaron negando la autenticidad de las primitivas palmeras que, junto a granados o alfalfa conformaban los huertos originalmente concebidos como un espacio productivo (Il. 26).

El hecho fue que a partir de los años setenta del siglo XX, las plantaciones de palmeras perdieron por completo su valor económico agrícola, productivo, original y no les quedó más que un valor ornamental, referencial o turístico, para los visitantes que venían de fuera o para los habitantes de la propia ciudad. Por otra parte, el bajo valor del suelo sobre el que se alzaban marcaba su posible destino. Este era un suelo barato porque no era "edificable" y, por tanto, se consideró apropiado para ser ocupado con los equipamientos urbanos que la

ciudad moderna necesitaba y que el urbanismo no había previsto en el suelo "edificable". Aunque ello implicase la negación del espacio agrícola original y de su sentido más primigenio.

Pero ¿que relación tenía la defensa de los huertos de palmeras con el turismo? Ya desde el inicio de las campañas de defensa, en los años veinte, la referencia al turismo fue una de las bases que las minorías cultivadas locales esgrimieron para su permanencia (Il. 27), ofreciendo una imagen de Elche vinculada a sus palmeras y monumentos. Pero también la cantidad y la potencia de los textos y de las imágenes gráficas de los turistas avant la lettre, viajeros antiguos y modernos (por otra parte muy "turistizables") influyeron en los decretos proteccionistas.

En cierto modo, son los otros quienes nos reconocen o nos identifican, o quienes nos ayudan a reconocernos o encontrarnos en nosotros mismos. Y en Elche, mientras desaparecía la interesantísima arquitectura tradicional que más de un viajero curioso relacionaba con el oriente, o desaparecían, incluso, importantes monumentos históricos y piezas artísticas de primer orden (Il. 28), las palmeras, mejor o peor, y no todas, claro, se iban manteniendo porque eran aquello que nos identificaba frente a los demás y frente a nosotros mismos (lo cual quería decir, en ocasiones, contra los demás y contra nosotros mismos), porque los otros así nos lo reconocían. Tampoco era menospreciable, ciertamente, el valor económico que aún tenían las palmeras, el cual, aunque menor cada vez, se había renovado sobremanera con la postguerra y con la escasez y el hambre de la época autárquica.

Así, en numerosos escritos del siglo XX se planteaba la necesidad de mantener las plantaciones de palmeras de Elche con el fin de incorporar nuestra ciudad a los itinerarios turísticos provinciales. Los huertos inmediatos a la población justificaban, como mínimo, desplazarse un día a Elche desde Alicante, Elche como imagen típica (Il. 29), y ello repercutía, aunque fuera mínimamente, en los restaurantes locales, que podían ofrecer comida a los turistas, o en alguno de los pocos hoteles o campings aquí emplazados o incluso en los mismos huertos de palmeras.

Ahora bien, como sucede a menudo, el turismo y el progreso son una moneda de dos caras y no siempre son el mejor aliado de la conservación de los bienes que sirven de reclamo. Por una parte potencian su valoración y conservación, pero por otra provocan su falseamiento y su destrucción más sutil. En nuestro caso, los equipamientos de todo tipo construidos en los mismos huertos de palmeras (colegios, hoteles, servicios, viviendas) han colaborado a que se pierdan muchos de ellos o a que se haya falseado su imagen (recientemente el alcalde proponía como urgente la transformación de un huerto de palmeras "de verdad" en un parque temático sobre el palmeral y actualmente las obras

ya se están acabando). Porque una vez perdido el valor económico, productivo, agrícola que les dió origen, se ha ido perdiendo el mismo espacio y los mismos vegetales.

Los huertos de palmeras eran un territorio agrícola frágil que distaba mucho de ser ni un jardín ni un espacio natural. No era ni un bosque ni un oasis nacido espontáneamente. Necesitaba del hombre y del cuidado continuo para su mantenimiento. El riego de agua salada, los habitantes de las casas, los animales, los cultivos asociados, formaban parte de ese territorio frágil. Con la desaparición de todo esto y con su incorporación a los hábitos agresivos de la ciudad, las plantaciones de palmeras se han transformado en un espacio falsificado, sin uso definido, marginal o, como mucho, fosilizado. Los intentos de multiplicar la presencia de las palmeras en las calles de la ciudad y en las medianas, isletas y rotondas de las carreteras, a partir de los años ochenta (es decir, de su plantación en gran número en el único sitio donde ya tenía sentido: en el jardín, en la vía pública) contrasta con el hecho de que no se haya plantado ni un solo huerto, que hayan desaparecido los que había, o que incluso se eliminase una curiosa figura urbanística, la de protección del palmeral, que en el planeamiento general de 1962 y de 1970 protegía el entorno de los huertos y, por tanto, su visión desde una cierta distancia.

Por otra parte, poco queda ya de la estructura agrícola original de las plantaciones de palmeras, perdida en la gran mayoría de los huertos. El uso sistemático de los herbicidas ha asolado el sotobosque y ha implicado la desaparición de los vegetales y de la fauna asociada a este cultivo. La falta de riegos en profundidad está haciendo que languidezcan y acaben secándose o malviviendo muchas de las palmeras más altas. Una plaga de cochinilla roja está secando las puntas de las palmas jóvenes y amenaza con dejar los ástiles amarillentos en vez de verdes. Pero estos problemas, que habrían sido graves en una cultura agraria, son secundarios en una cultura urbana cuyos ojos ven aquello que le han dicho que hay que ver.

El jardín (o mejor las zonas verdes) que desean contemplar los turistas o los ciudadanos de Elche nada tiene que ver con el espacio agrícola originario ni con la función productiva que cumplía hasta hace treinta o cuarenta años (Il. 30). El turismo pide el falseamiento de la realidad, su edulcoración. Porque una realidad cruda no és digerible para el turista. Requiere de un maquillaje previo, o de su recreación en un sucedáneo de la verdad.

Elche es el enclave último de las plantaciones de palmeras de la antigua gobernación de Orihuela. Desaparecidos paulatinamente los huertos de Murcia, Albaterra, Cox, Crevillente, etc. por trasplantes masivos, por compras ilegítimas y por arranques ilegales, solo quedan las ruinas de los palmerales de Elche gracias a un sutil y complejo entramado

legal e ideológico desarrollado aquí en los últimos doscientos años. Pero la desaparición del motivo y de la razón última de ser de los huertos está acabando también con ellos y con las palmeras, solo que ahora de forma lenta.

El falseamiento propio del turismo alcanza a estas plantaciones. El turista no pide veracidad sino simulacro. Vive de lo que le ofrecen los mass media. Va donde los intereses del capital quieren que vaya. Y ve aquello que los mass media y las agencias le dicen que debe ver y como lo debe ver. El turismo es un arma de doble filo que vive en un ambiente irreal, edulcorado, que puede potenciar el mantenimiento de un sitio o de una obra pero que, a la vez, también provoca su falseamiento y su destrucción. (3)

(3) Como indica Calduch, la idea de "mitificación" ("valores intemporales e intocables") que se opone a la idea de "uso", y su conexión con la coartada para otras destrucciones y olvidos puede ser clave. La falacia de la "defensa del patrimonio" se basa en esta mentira que es necesario desmontar si queremos actuar con la verdad y en defensa de la cultura y de la sociedad como conjunto de ciudadanos. El "uso turístico" es, además, una perversión añadida, ya que con la excusa del "disfrute" de personas ajenas, se está negando el uso de nuestra sociedad en beneficio del abuso de unos pocos.

En Elche, el turismo ha sido y es muy secundario en la estructura productiva de la población, a penas se reduce a la visita de un día, a un turismo de paso. Pocos fueron los forasteros enamorados de la ciudad y de sus palmeras, como la poetisa Anne Marie de Backer, quien en un rapto de pasión sensual confesaba en una de sus cartas que:

"Mi palmera es mi estabilidad. Cada noche nos damos cita. Las rosas sobreviven bajo las fuentes. El palmeral se abre cual jungla. Penetro en ellas a pasitos y vuelvo a encontrarme con él. Es joven aún y se deja abrazar sin oponer resistencia, a la justa medida de mis brazos. A veces su rugoso tronco me hace daño, pero qué más da. Me gusta que la ternura me lastime un poco. Y los jazmines me inciensan. Las flores despegadas se deslizan por mi pelo. Ya no me siento en absoluto sobre la tierra." (Il. 31)

Fueron pocos, pero la incidencia sobre nuestro imaginario colectivo de estos pocos que nos observaban en profundidad desde fuera (y que también nos dibujaron y nos fotografiaron) ha sido fundamental. Así, a pesar de su escasa entidad, el turismo, los viajeros selectos que nos visitaron, han tenido consecuencias importantes en el mantenimiento de las plantaciones de palmeras de Elche. Por una parte han permitido o han ayudado a su mantenimiento pero, por otra parte, han provocado su falseamiento con un embellecimiento artificial más propio del maquillaje que de la conservación íntegra del lugar, si es que

esa conservación integral, al margen de los intereses económicos, políticos y sociales, es posible en la actualidad o lo ha sido en algún momento.

#### **BIBLIOGRAFÍA**

- ASSUNTO, ROSARIO, 1991: Ontología y Teleología del jardín, «Metrópolis», Tecnos, Madrid, 184 p.
- BACKER, ANNE-MARIE DE, 1995: En el corazón del palmeral, seguido de Cartas de Elche, «Temas d'Elx», Ayuntamiento, Elche, 176 p.
- CALDUCH CERVERA, JOAN, 2002: Temas de Composición Arquitectónica: Naturaleza y artefacto, ed. ECU, Alicante.
- Ibídem, 2002: Temas de Composición Arquitectónica: Espacio y Lugar, ed. ECU, Alicante.
- Ibídem, 2002: Temas de Composición Arquitectónica: Forma y Percepción, ed. ECU, Alicante.
- JAÉN I URBAN, G., 1979: «L'arquitectura popular dels horts de palmeres d'Elx: tres exemples», L'Espill, núm 4, invierno de 1979, Valencia, p. 47-68.
- Ibídem, 1983: «El Palmerar», en Joaquín Bérchez ed., Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana, Valencia, Conselleria de Cultura Educación y Ciencia de la Generalidad Valenciana, vol. 1, 740 p., p. 411-419.
- Ibídem, 1986: «L'urbanisme a la ciutat d'Elx durant els últims cent anys», en José López, ed., Cien años de la historia de Elche y de su caja de ahorros (1886-1986), Alicante, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 350 p., p. 176-207.
- Ibídem, 1989: Guia de l'arquitectura i l'urbanisme de la ciutat d'Elx, vol. 1, Alicante, Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, Demarcación de Alicante, 405 p.
- Ibídem, 1990: Formació de la moderna ciutat d'Elx: 1740-1962, del pont i raval de Santa Teresa al Pla General d'Ordenació Urbana. Tesis Doctoral, inédita. Universidad Politécnica de Valencia.
- Ibídem, 1990: «Del fràgil color taronja de les palmeres d'Elx a la tardor», Noticiari de l'AELC, núm. 10, 4º trimestre de 1990, Barcelona, pp. 3-4. También en Información, 22-10-1991, Alicante, p. 48.
- Ibídem, 1994: Les palmeres del migjorn valencià, «Serie Minor», Valencia, Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, 72 p.

## ILUSTRACIONES

01. Anónimo, tarjeta postal, Elche. Huerto del Colomer, s/fecha, Zaragoza, Ed. Arribas, col. G. Jaén.
02. Anónimo, tarjeta postal, Elche. Huerto de Palmeras, 1899, Barcelona, Fototipia Thomas, col. G. Jaén.
03. G. Jaén, Horts de palmeres de la ciutat d'Elx, 1981, A.V.1/191-1981, AHME, Negociado de obras, sección de planos
04. Anónimo, tarjeta postal, Elche (Alicante): Vista parcial, s/fecha, Zaragoza, Ed. García Garrabella, col. G. Jaén.
05. Joaquín Roca de Togores, Plano del riego de la villa de Elche, s/fecha, O.H. 384, archivo del MOPU, Madrid.
06. Anónimo, tarjeta postal, Elche. Parte nueva y parte vieja. Detalle, s/fecha (hacia 1955), Zaragoza, Ed. Arribas, col. G. Jaén.
07. Anónimo, tarjeta postal, Elche. Vista parcial, s/fecha (anterior a 1936), Zaragoza, Ed. Arribas, col. G. Jaén.
08. Vista de Elche tomada desde el bosque de palmeras, en Alejandro de Laborde, Viaje pintoresco e histórico..., 1806-1820
09. Gustave Doré, El bosque de Elche ..., en Gustave Doré y Charles Davillier, Viaje por España, 1874.
10. Gustave Doré, El atado de las palmeras ..., en Gustave Doré y Charles Davillier, Viaje por España, 1874.
11. Anónimo, tarjeta postal, Elche. Huerto Imperial. Faenas de Hortelano, s/fecha, Zaragoza, Ed. Arribas, col. G. Jaén.
12. Anónimo, Escudo de la villa de Elche con una palmera a cada lado, en Cristóbal Sanz, Recopilación en que se da cuenta..., 1621, portada, AHME.
13. Anónimo, Un devoto a la palma, con el dibujo de una palmera de tres brazos, en Cristóbal Sanz, Recopilación en que se da cuenta..., 1621, p. 126, AHME.
14. Palmera de las siete ramas, en Alejandro de Laborde, Viaje pintoresco e histórico, 1806-1820.
15. J. J. Zapater, Elche: La palmera de siete brazos, en Teodoro Llorente, Valencia, 1887-1902, p. 1.012.
16. Francisco Verde, Relación de los partidores..., 1666. Detalle de los partidores de Asnell y de Anoi. En Papeles curiosos, vol. 1, pp. 364 y sigs., AHME.
17. Anónimo, Placa cerámica procedente de la casa del huerto del Sol, 1849, col. G. Jaén.
18. Anónimo, tarjeta postal, Elche. Camino de entrada a la población, 1903, Barcelona, Fototipia Thomas, col. G. Jaén.
19. J. J. Zapater, «Torre y molino de Ressemblanch», en Teodoro Llorente, Valencia, 1887-1902, p. 971.
20. Vicent Albarranch, La marranera, 1938, Castelldefels, col. Tardiu Serres.

21. Anónimo, «Vista de Elche y el rio Vinalopó», s/fecha, AHME.
22. Vicent Albarranch, Entre palmeras, 1934, Elche, col. Excmo. Ayuntamiento.
23. Vicent Albarranch, Camino de los Morabitos, 1938, Barcelona, col. particular.
24. Joseph González, Plano geométrico de la villa de Elche..., 1849. Detalle de los huertos al sur del arrabal de San Juan. Enmarcado, despacho del alcalde de Elche.
25. Anónimo, tarjeta postal acuarelada, Elche. Vista parcial y bosque de palmeras, s/fecha (hacia 1955), Zaragoza, Ed. Arribas, col. G. Jaén.
26. G. Jaén, Horts de Baix, del Colomer i del Xocolater, 1992, col. G. Jaén.
27. J. J. Zapater, Elche: Palacio de Altamira..., en Teodoro Llorente, Valencia, 1887-1902, p. 1.010.
28. Vicent Albarranch, Mis palmeras, 1933, Alicante, col. particular.
29. Vicent Albarranch, Illici, 1938, Elche, col. particular.
30. G. Jaén, Horts de Martí Castany i del Real, 1992, col. G. Jaén.
31. Vicent Albarranch, Huerto, 1938, Elche, col. Jerónimo Martínez.

GJiU. 00-11-1996

Revisat i ampliat: 00-04-2002

[«Las plantaciones de palmeras de Elx. Un ejemplo avant la lettre de intento de protección de un patrimonio natural», lliçó impartida al curs «La recuperación del patrimonio como recurso turístico», Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio (CICOP) i Universitat d'Alacant, 18-11-1996. «Aspectos gráficos de las plantaciones de palmeras de Elche, un ejemplo avant la lettre de intento de protección de un bien natural», en José Antonio Franco Taboada ed., Re-visión: enfoques en docencia e investigación. Actas del IX Congreso internacional de expresión gráfica arquitectónica, A Coruña, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2002, 594 p., p. 395-400]

Revisat: 18-06-2004

**UNA POÈTICA REVISITADA: QUINZE ANYS D'ACCIÓ A LA PRÒPIA CIUTAT  
(ESCRIT A LA MANERA D'UN COMIAT)**

Desembre 1996

Fa setze anys en aquest mateix lloc i en un abrandat text juvenívolament líric (il. 1. Primera pàgina de Poètica...), vaig defensar una aproximació a la ciutat que tingués en compte els valors personals, vivencials, emocionals i íntims que els habitants hi dipositaven. Tot partint d'una crítica als pressupòsits teòrics més destructius del moviment modern, fa setze anys plantejàvem la necessitat que tenim els arquitectes d'implicar-nos intensament en l'objecte del nostre treball i entendre el sentit més profund de la ciutat i els seus edificis per tal de poder intervenir-hi amb màximes garanties d'èxit.

I èxit volia dir, sobre tot, capacitat d'evitar els traumes que freqüentment comporten en el cos social les nostres intervencions professionals pel que tenen de canvis sobtats i bruscs per als habitants de la ciutat, uns canvis no sempre prou meditats per nosaltres mateixos i no sempre ben explicats ni ben entesos per la població. Un èxit que es podria resumir en l'opinió del veïnat d'un poble (il. 2. Portada de l'església de Caldes de Montbui) quan van llevar les bastides i les lones que protegien de molèsties i de mirades indiscretes la restauració de la portada principal de l'església: la gent va creure que es trobava igual que abans, que no s'hi havia fet res, tanta fou la cura i la delicadesa amb que es feren les obres de restauració. Martí i Pol ja ens havia posat en guàrdia sobre la potencialitat del territori urbà com a gresol d'autobiografies: (il. 3. Dos llibres de Martí i Pol)

"Ara és l'hora de dir,  
ara és l'hora de recordar que el poble persisteix  
en els carrers amb empedrat antic,  
en el pont i en l'església  
que han conegut tota la gent del poble,  
en tot allò que remembra el passat  
amb un esforç vigorosament actual."

I l'Estellés (il. 4. V. A. Estellés: Mural del P.V.) ho havia exposat en els seus versos roents, colpidors i directes, limítrofs amb la vulgaritat malgrat la seua rodonesa d'alexandrins cerimoniosos i solemnes, havia exposat, dic, el sentit pregó que per a una persona pot tenir la ciutat, la pròpia ciutat, en tant que lloc on són presents els records i les vivències:

"M'agradaria escriure la guia de València.  
Jo no assenyalaria, com ho fan, llocs il·lustres,  
monuments impassibles, les pedres en cos i ànima,  
els llibres que traqueren de Sant Miquel dels Reis,



l'amable biblioteca llatina del Magnànim,  
sino els recomanables llocs on tant ens volguérem,  
on t'obrires la brusa amostrant-me els teus pits,  
on per primera volta et va besar un home..."

Molts anys després vaig fer també una evocació amorosa en un llibre de poemes (il. 5. Dues pàgines de Fragments) on l'acció es desenvolupava per les nits fosques i fredes d'unes vacances de Nadal als carrers d'un poble del sud valencià:

I era dolç arribar al teu poble petit  
que deixava de ser un carrer que es travessa  
per anar i tornar, unes cases a penes,  
un passeig, uns semàfors, uns quants arbres polsosos,  
gent que va i gent que ve, cotxes i camions.  
Aquell poble va ser per a mi per uns dies  
un lloc que descobria, desconegut i grat,  
un lloc on ser amb tu, vora un mirar que creia  
dolç, poruc, i on, en canvi, el turment s'amagava.  
I més endavant continuava:

(...) Recordes aquell dia?

Vam fer un tomb per Elx sens saber on anar.  
La pluja fina feia més d'hivern la vesprada  
d'hivern i del diumenge, la sensació trista  
de passejar pel poble sense haver una casa  
on poder estar junts en un dia de pluja.  
Per tot arreu hi havia grans tolls a la calçada.  
Els carrers eren buits. Els bars mig buits també.  
L'endemà el personal havia de fer feina.

Pot ser sense ser-ne conscients del tot, pot ser ingènuament, fa setze anys intentàvem unir la nostra veu a la dels qui, en llocs com aquest, se sumaven a una llarga llista de reflexions teòriques que, des del Renaixement ençà (il. 6. Portada de Re aedificatoria de Alberti), havien intentat donar una certa científicitat o objectivitat, ço és regles i normes comprovables a posteriori, a un quefer arquitectònic que volia ser quelcom més que un mer ofici que només es pot aprendre d'una forma intuitiva o mimètica, a ulls clucs.

I per a aquest propòsit d'acostament emotiu a l'arquitectura i la urbanística pensàvem fa setze anys que ens podia ser d'utilitat la visió literària, poètica, que alguns escriptors ens donen de la ciutat, dels seus itineraris i dels seus edificis monumentals i dignes, anodins i repetits o fins i tot vulgars (il. 7. Postal de la Farmàcia de la Penya).

Es tractava que els arquitectes del darrer quart del segle XX, educats en la visió estricta i monolítica, tantes vegades excloent i dogmàtica, del pensament del moviment modern, mercè a aportacions alienes a la nostra disciplina, poguéssim concloure

pel que fa al nostre objecte de treball el mateix que aquell personatge cec de la novel·la Fragmento de apocalipsi (il. 8. Portada de Fragmentos de apocalipsi):

"Tengo la ciudad dentro de mi memoria, con todos sus recovecos, y conozco además los lugares adonde nadie ha llegado por miedo a la oscuridad, esa Villasanta secreta de laberintos, de túneles, de estatuas rotas y quizás también de mónstruos. A mi no me dan miedo las tinieblas."

Des de l'any 1980 ençà la visió literària de la ciutat i de la arquitectura urbana, com a protagonista, com a eina de treball o com a marc significatiu de referència ha fet fortuna en el nostre àmbit cultural i s'han multiplicat les obres de creació (il. 9. Portada de La ciudad de los prodigios) que han anat per aquesta via, la valoració de l'urbs, i també els estudiosos que s'han aproximat al fenomen i les institucions que l'han recolzat (il. 10. Article «Itineraris urbans amb els poetes...»). Així, no és menyspreable el paper que han tingut la poesia i la literatura històrica i actual en la nova imatge que la ciutat de Barcelona, de forma reconegudament exemplar, s'ha fabricat de si mateixa durant els darrers quinquenis (il. 11. «Converses a Barcelona»: Ramon Serrano i Teresa Pàmies).

També en les darreres dècades del segle XX la meua trajectòria professional em portà a treballar de forma intensa i exclusiva sobre una ciutat concreta que era la meua pròpia ciutat. Allà vaig ocupar durant aquest temps la plaça d'arquitecte municipal i vaig estar durant vuit anys persona de confiança de l'alcalde i el seu assessor en temes d'arquitectura i urbanisme. Des de l'Ajuntament, doncs, vaig desenvolupar tota la meua tasca professional durant aquests setze anys (il. 12. Portada de la Guia de l'arq. i de l'urb...). I a la vegada bastia un extens corpus de catalogació del patrimoni arquitectònic i d'història urbana d'aquella ciutat (il. 13. Portada de La Glorieta... i Les palmeres...), com també un conjunt de llibres de poesia (il. 14. Portades de llibres de poemes meus) que en moltes ocasions tenien com a escenari o inclús com a protagonista la mateixa ciutat.

Tot plegat, al llarg d'aquests anys la pròpia ciutat ha esdevingut una mena de laboratori on, en la mesura que les circumstàncies ho permetien, desenvolupar assaigs arquitectònics i urbanístics; on, en la mesura de les nostres possibilitats, posar en pràctica uns quants coneixements teòrics i uns quants principis cívics i dur endavant alguns plantejaments que podem fer servir de marc de referència; en fi de comptes, un lloc on actuar i on observar, comprovar i mesurar els resultats.

En tot aquest temps intentàrem aplicar la proposta que feiem els anys 80 i, abans d'opinar o decidir sobre el destí d'un barri antic, abans d'entrar en discussió sobre la ruïna legal, i sobre

reculades, voladissos de façana, dimensions de patis, miradors, etc, sent tot això important, vam intentar aturar-nos a escoltar les històries de la ciutat antiga, l'immensa passió dels seus habitants desapareguts, cementeri de tots els avantpassats de la ciutat, records personals irrepetibles; records col·lectius. Com ja havíem deixat dit, pensavem que era de tot això d'allò que els urbanistes del nostre país devien fer-se càrreg quan es feien càrreg d'un barri antic, d'una antiga ciutat. Així, vam veure mil vegades els racons de la ciutat, la gent que els habita, ens vam deixar sorprendre per l'olor del pa amb oli i tomaca, per l'escalfor dels forns a l'hivern, pels colors del guix i de la pintura que ens assalten per les cantonades.

Ara que han passat ja tants anys puc fer balanç i exposar aquella experiència respecte a la qual ja es pot tenir la visió completa que es té d'un tema o d'un esdeveniment quan s'ha acabat, acotat i tancat sobre si mateix com una composició en anell, com una serp o com un peix que es mossega la cua. No es tracta de fer la revisió d'una obra arquitectònica personal sinó la visió personal de l'obra d'una col·lectivitat en matèria de valoració i protecció dels seus bens arquitectònics i urbanístics, al llarg d'un cert període de temps.

Començarem presentant l'objecte d'aquest treball: és la nostra una antiga ciutat de mitjana grandària, com n'hi ha tantes arreu l'Estat espanyol. La seua ascendència és il·lustre (il. 15. Dama d'Elx) i es remunta als ibers i als romans (il. 16. Cupido adormit) i la seua posició geogràfica la situa al sud de les terres de parla catalana, enmig d'una planúria (il. 17. Vista gral. d'Elx amb palmeres i serres) per on s'adreça a la seua desembocadura l'escàs cabal d'un riu de règim torrencial que de tant en tant es desborda, poderós i irrefrenable, i inunda les terres baixes de la comarca (il. 18. El riu Vinalopó ple d'aigua).

El terme municipal és summament extens, restes dels poders de l'antic marquesat i del consell medieval de la vila: una història potent, rica en esdeveniments de tota mena. I durant les darreres dècades la seua demografia l'ha anat acostant als 200.000 habitants (il. 19. Fotoplànol d'Elx). Així mateix la nostra ciutat ha comptat durant els últims segles amb una intensa dinàmica productiva de caràcter industrial (il. 20. Ceràmica S. Lorenzo al nord del poble), encara que també agrícola i de serveis, que ha fet d'ella una ciutat rica i (més o menys) tolerant i moderna. Aquestes virtuts, però, no han anat acompanyades del coneixement i de la saviesa. No podem dir que la nostra fos una ciutat culta ni benvolent quan derrocava edificis, talava palmeres, cremava esglésies i pintures, menyspreava llibres (il. 21. Església neoclàssica de la Mercè).

Els diners i la manca de sensibilitat havien anat acabant amb

la major part dels seus edificis monumentals (il. 22. Antiga església de St. Joan) i amb totes les construccions tradicionals (il. 23. Arquitectura popular de la Historia ... d'Ibarra). Era una ciutat pobra en arquitectura on els indígenes no valoraven el seu ja escàs conjunt arquitectònic i on rarament turistes o viatgers buscaven les mostres del quefer dels mestres d'obres o dels arquitectes locals (il. 24. Pàgines de la Guia provisional...). Malgrat això, encara quedaven algunes peces valuoses d'arquitectura antiga i contemporània (il. 25. Creu de terme).

Però, curiosament, els dos grans monuments emblemàtics de la ciutat, tots dos amb el reconeixement oficial de l'Estat com a monuments històrico-artístics (i que serien declarats més endavant patrimoni de la humanitat per la Unesco), no eren monuments fets amb pedres.

L'un era una representació teatral (il. 26. Sant Tomàs i la coronació), un drama sacro-líric de caràcter litúrgic que, des del segle XV, si més no, de forma ininterrompuda, feien els habitants de la ciutat dins l'església major de la vila sota el control i els auspicis i amb la subvenció econòmica dels poders civils i, en alguna ocasió, fins i tot amb l'oposició del poder eclesiàstic. Era aquesta, diuen, l'única mostra, arrelada i brillant, de les representacions medievals que es feien dins els temples cristians (il. 27. Secció de Sta. M<sup>a</sup> d'A. S. Peral), drames i misteris, que arreu Europa havien lloat de manera didàctica l'assumpció de la Mare de Déu o la mort de son fill o el seu naixement o l'adoració dels pastors i els reis mags. Totes aquelles antigues representacions havien desaparegut en un moment o en un altre entre els segles XVIII i XIX excepte aquest drama nostre i la nova sensibilitat del segle XX n'havia valorat la música i la posada en escena com el que era: una peça teatral extraordinària i bellíssima que calia preservar i difondre.

L'altre monument era una extensa plantació de palmeres (il. 28. Conjunt dels horts de palmeres) on els peus es comptaven per centenars de milers tot formant horts, files de palmes o palmes aïllades que envoltaven la ciutat, que penetraven en la mateixa ciutat o que se n'allunyaven tot endinsant-se pel camp i pels saladars (il. 29. Filera de palmeres al camp). Aquest conreu havia estat descrit i lloat pels viatgers de les edats mitjana, moderna i contemporània, alguns dels quals també l'havien dibuixat (il. 30. «El bosque de Elche» de Doré). I, encara que amb dificultats, havia sobreviscut al desenvolupament de la ciutat, tot establint-se línies frontereres, difícils i trencadisses, unes fòssils i altres mòbils, entre la trama urbana i l'espai agrari (il. 31. Fragment del plànol de González de 1849).

Com fou recalar de nou en aquell indret? Devia ser uns cinc o

sis anys arrere, cap al 1975, quan un dia, venint de la capital del país, vaig remuntar les serres resseques i pelades que tanquen pel nord la comarca i vaig veure amb una mirada diferents una vista que coneixia des de la infantesa (il. 32. Vista gral d'Elx amb els pisos blaus). Vaig veure com s'estenia fins la mar aquell camp dels nostres avantpassats, tot formant taques blaves, grises i violeta, aquelles plantacions de palmeres, d'un verd fosc i polsós, que encerclaven la cúpula blava i lluenta (il. 33. Vista gral. d'Elx amb Sta. M<sup>a</sup> al fons) de l'església on es feia la peça teatral viva més antiga del món. I em vaig estremir en recordar l'observació que havia fet el botànic il·lustrat Antonio Joseph de Cavanilles dos segles abans (il. 34. Portada de Observaciones.. de Cavanilles):

"Fatigase la vista al descubrir por todas partes eriales, aridez, descuido y cerros que alargan el camino de suyo fastidioso; pero en saliendo de la última garganta, quando se perciben las inmediaciones de la población, y en ellas aquel bosque dilatado de olivos, precedidos de tanto campo cultivado; quando en el centro de los olivos se ve aquella multitud de empinadas palmas (il. 35. Horts i serra) que ocultan los edificios, y parte de las torres y cúpulas de la villa más populosa del reyno, es tanta la sorpresa, tan dulce la sensación, que el espectador desea llegar a aquel nuevo país para conocer a fondo su valor, su hermosura, sus producciones y habitantes, digno todo de ser descrito con exactitud."

Aquella dolça sensació d'arribar a la pròpia terra i trobar-te en la pròpia ciutat degué pesar a l'hora de prendre la decisió de tornar-hi. Si més no aquell sentiment era quelcom que ha quedat descrit en un sonet l'orige del qual es troba en aquells mateixos anys:

Vaig haver de tornar cap a la llum primera,  
un cel tot fet de palmes, unes serres resseques,  
sense fonts, sense arbredes, amb baladre i fardatxos,  
raboigat, cantaueso, roca i sol a l'estiu.  
Retornava a la casa després d'anys i distàncies,  
al meu món, la gent meua, el meu poble, dels qui  
n'era la veu i el cant. Un àmbit de silenci  
m'aguardava des d'una eternitat arrere.  
Duia amb mi la paüra que em gelassen el cor  
aquell cel, les palmeres, la llum que els ulls feria  
amb dits d'adolescent, un temps que em va pertànyer.  
Van quedar endarrere cossos, records, presències,  
dolç temps d'aprenentatge com un càntir que es plena,  
com les aigües primeres que comencen el riu.  
I, certament, tornava a la llum primera i, al llarg dels anys

que seguiren, com diem, vaig anar completant el marc teòric de referència que havia iniciat el 1974: catàlegs, guies, articles (il. 36. Portada de El paisatge urbà de NY en l'obra de F. G. Lorca) i, com qui arranja comptes amb un tema que l'ha obsseccionat durant molts anys, la tesi doctoral (il. 37. Tesi doctoral). Eren treballs de moltes hores, la major part dels quals roman encara inèdita, escrits amb la passió i amb la insistència del solitari que veu passar el temps pel davant i que vol que reste quelcom del millor d'aquell lloc i d'aquell temps on viu. A més hi havia també llibres de poemes, narracions i relats (il. 38. Portades de Angels... i Un palau...) on s'explicaven vivències i paisatges (il. 39. Portada del Llibre de la Festa d'Elx). Tot plegat, podia comprovar-se l'exactitud de les conclusions a que havia arribat el 1980:

"la ciutat que, de forma forçada, van fent desaparéixer, a més d'irrecuperable, a més de feu per a l'especulació, a més de la desaparició de valors arquitectònics i històrics locals o universals comporta la desaparició de nosaltres mateixos."

Devia ser per això que treballàvem per a que restàs quelcom d'aquella ciutat on tornàvem. Com havia observat un personatge de la novel·la Ciutat de Simak:

"Era quelcom que havia quedat darrere. Quelcom que havia significat molt per a algú... se'm va ocórrer que no podria fer res millor que preservar per a la posteritat una mostra de la vida dels nostres pares..."

Abans d'aquella exposició de fotografies (il. 40. Catàleg d'«Arquitectura d'Elx») i d'aquella petita guia d'arquitectura (il. 41. Portada de la Guia provisional...) ningú no havia pensat que els edificis antics de la ciutat poguessen tenir algun valor més enllà del seu valor econòmic com a solars on construir habitatges en altura gràcies a la generosa normativa urbanística vigent. Amb tot, van ser uns textos que també aprofitaren per a accelerar la desaparició de molts d'aquells edificis (il. 42. Pàgines de la Guia provisional...) els propietaris dels quals s'espantaven davant la paraula "protecció", ja que el seu patrimoni era d'una altra classe, de la veritable classe que són els patrimonis: dels que diu el Ministeri d'Hisenda que se li han de declarar.

Els diaris se'n feren ressó d'aquells treballs i d'aquelles noves idees, però l'administració pública local guardà silenci fins que passà bastant temps. La nostra tasca era poc grata i moltes vegades esdevenia feixuga o impossible. Ser arquitecte municipal d'una ciutat com aquella, dura i esquerpa, tampoc no donava moltes oportunitats d'actuar en la defensa i el manteniment de la ciutat. Fet i fet, el camí va ser ben llarg i la conscienciació de la població, si és que alguna vegada es va

produir, força lenta. ¿Qui no s'ha sentit, en ocasions semblants, una mena de profeta que proclama una bona nova que, més enllà d'unes quantes persones, no interessa ningú?. Des de sempre s'havia sabut: Cassandra, filla de Príam, rei de Troia, tenia el do de la profecia, però el déu, rebutjat per ella, la puní a no ser creguda mai; i, així, vanament s'esforçava en advertir la destrucció de la ciutat. Ja se sabia. Amb tot i això, com arreu l'Estat, els edils acabaren adoptant alguna mesura de conservació d'edificis, però més per necessitats electorals i d'imatge pública que per l'íntim convenciment de que fossen necessàries aquelles coses. ¿Quin valor podien tenir aquelles construccions que uns que s'havien passat la vida estudiant deien que tenien algun valor o algun mèrit?. Però, com hem vist que ha passat tantes vegades les darreres dècades, la gent anava per davant dels seus representants polítics en positures progressistes i conseqüents amb els temps que vivim. I durant uns anys s'hagué d'aparentar que des de l'Ajuntament es protegia alguna cosa.

En l'escala de valors d'aquella ciutat predominaven el chovinisme i els interessos econòmics. L'exemple més palpable fou l'inici de la valoració oficial del que aleshores encara en dèiem patrimoni arquitectònic. Així, només entrar en l'Ajuntament el 1980 vam aprofitar tot el material que teníem acumulat per a enllestir un Catàleg municipal d'edificis protegibles. Tanmateix van haver de passar dos anys i que s'enderrocàs (il. 43. Casa de Gómez) de forma subreptícia un edifici antic reconegut i valorat per la població per a que el 1982 s'aprovàs aquell catàleg (il. 44. Retall de premsa sobre l'enderroc de la casa de Gómez). L'aprovació, però, no es va fer tant pel convenciment dels governants de la necessitat cultural i política com per l'escàndol que l'enderroc havia provocat i per l'ús partidista que els enemics del regidor responsable del àrea podien fer-ne i en van fer.

¿Quina era, però, la situació de les forces polítiques? Durant els setze anys que referim aquí van passar quatre legislatures i dos alcaldes. Durant tot aquest temps tingué una majoria absoluta, còmoda i estable, el PSOE, partit que ocupava també en aquells moments el poder dels governs autònom i de l'Estat. Al PSOE l'acompanyaren només tres partits, amb més o menys regidors: el PCPV/EU, AP/PP i UCD/CDS. Com diem, les dues primeres legislatures van ser molt dubitatives pel que fa a actuacions en el patrimoni (anem a seguir utilitzant aquest terme equívoc), però, en canvi, durant les dues següents, amb un alcalde acceptablement culte i interessat pels temes culturals, que, malgrat ser tan rara avis del món de la política, arribà a l'alcaldia per circumstàncies que no venen al cas, i amb una població molt sensibilitzada, les actuacions de manteniment de la

ciutat es van multiplicar.

La primera conseqüència important d'aquella nova sensibilitat envers l'arquitectura i l'urbanisme, val a dir la ciutat, fou la gradual revisió del planejament vigent i la modificació dels vells plans o la redacció de nous per tal de mantenir trames urbanes i edificis antics.

La segona, que deixaren de derrocar-se impunement pels seus propietaris o pel mateix Ajuntament els antics immobles que caracteritzaven la ciutat i que s'intervingués en molts d'ells. El signe dels temps semblava canviar.

Així, des de l'Ajuntament es va actuar d'una forma directa i significativa en el patrimoni arquitectònic de propietat municipal i, encara que a poc a poc, s'anaren fent coses: «canya'eta, peixet» era l'eslògan populista que li agradava fer servir a aquell alcalde preocupat pel manteniment de la ciutat que governava i per que la gent hi visqués agust. La institució municipal recobrà tota la seua dignitat. També pel que fa a les intervencions en l'arquitectura i la ciutat existents. De fet, la majoria de les actuacions en els edificis i els espais urbans foren costejades pel municipi, encara que hi hagués també alguna col·laboració puntual de les administracions autònoma, provincial i estatal. Però també en van haver moltes dels particulars (il. 45. Casa de l'hort de Motxo) que consideraren que les seues cases no només tenien un valor de canvi, sinó també un valor d'ús i formaven part de la seua memòria. I alguns edificis tradicionals foren reparats de forma habitual (il. 46. Casa de l'hort de la Mare de Déu). A més, alguns establiments bancaris (il. 47. Casa racionalista pl. de Baix: Caja de Elche) instal·laren la seu en edificis protegits i alguns organismes culturals (il. 48. Casino i Aula de cultura de la CAM) restauraren edificis que havien comprat amb el propòsit inicial de a derrocar-los per a alçar un immoble nou de trinca.

Podem revisar i valorar algunes de les coses que es van fer en aquests anys. Així, l'inventari de les actuacions més significatives que es feren en l'arquitectura construïda d'aquella ciutat comprén un ample ventall temporal que va des d'arquitectures i escultures gòtiques fins edificis industrials.

Pel que fa a la localització territorial, si dividim la ciutat en parts ens podem referir a quatre àrees: la vila murada, els ravals, els eixamples i els horts de palmeres.

La més antiga d'aquestes zones, la vila murada, havia estat construïda pels musulmans en el segle VIII i ocupada pels invasors cristians en el XIII. Aquí era on es trobaven els edificis més insignes de la ciutat. I aquí es va intervenir en l'alcàsser de la Senyoria (il. 49. Palau d'Altamira), una fàbrica amb parts àrabs, renaixentistes i barroques amb un cos interior d'arquitectura



fabril vuitcentista que es va habilitar com a museu arqueològic. En el carrer Major (il. 50. Hospital de Caritat) es va reconstruir per a casa de la Festa l'hospital de Caritat, d'arrels medievals, on, dissortadament, només es mantingué la façana renaixentista i es va derrocar i fer nou l'interior. En el mateix centre de la ciutat es van restaurar les cornises, els relleus (il. 51. Detall de la façana de Sta. M<sup>a</sup>) i les escultures de la façana principal de l'església major de la ciutat (il. 52. Façana de Sta. M<sup>a</sup>), una obra capital del barroc valencià, de la qual, dissortadament també, s'eliminà l'antiga pàtina que la cobria. I fins i tot en la mateixa Festa major, (il. 53. El tramoista Rodenas amb la mangrana) aquell Misteri d'orige medieval, es van fer reparacions i restauracions en artefactes (il. 54. La mangrana obrint-se) i aparells de la tramoia, com ara les ales de la mangrana que albergava l'àngel o el cel de lona (il. 55. Cel de la Festa a mitjan muntar) que tancava la gran cúpula. També, però, en un excessiu afany d'intervenir i deixar el senyal del nostre temps, en van haver altres, de reformes, amb poca fortuna i poca acceptació (il. 56. Retall de premsa sobre els canvis en el vestuari de la Festa), com ara el canvi del vestuari dels actors, que va originar una agra polèmica i va estar molt contestada per una part de la intelligentsia local. La restauració començava a revelar les seues veritables urpes de fera salvatge.

L'edifici de l'Ajuntament (il. 57. Façana ppal. de l'Ajuntament), construït el segle XV sobre la muralla medieval i un dels més antics de l'Estat que mantenia viu l'ús (il. 58. Portada barroca de l'Ajuntament), va tenir també abundants intervencions de reforma i reparació que intentaven ser respectuoses, gens "modernes": es van consolidar i restaurar un saló renaixentista (il. 59. Obres en l'antic arxiu municipal: saló renaixentista), corresponent a l'antic arxiu de papers vells, les antigues portes (il. 60. Portes de la Llonja) i la llonja gòtica (il. 61. Detall de la llonja gòtica de l'Ajuntament) com també la portada y les balconades barroques, incloent la recomposició del toisó d'or de l'escut mutilat amb la victòria del front popular el 1936 (il. 62. Ajuntament. Escut d'Espanya).

Una segona àrea destacable foren els ravals, tant la moreria, originada en el segle XIII, como els ravals que envolten les muralles i el riu, desenvolupats entre els segles XIV i XVIII. Important fou la intervenció en els dos antics convents desamortitzats per Mendizàbal. L'un era el convent de mercedaris de Santa Llúcia (il. 63. Convent de Sta. Llúcia per fora), ocupat des del segle XIX per les monges clarisses, on es restauraren (il. 64. Restauració de la porta de les Clarisses) la façana i la portada renaixentista de la primitiva església tardogòtica (il. 65. Façana de l'església de les clarisses), segurament substituint

més pedres de les que calia. L'altre era el convent de franciscans de Sant Josep (il. 66. Façana posterior de l'arxiu mpal.) on s'instal·laren la biblioteca i l'arxiu municipal (malhauradament derrocant el que quedava de l'antic convent, convertit després en hospital) i on es van restaurar una part de l'interior de l'església a càrreg d'una inhabilíssima escola taller (il. 67. Interior de l'església de St. Josep) i la façana dels peus, amb el bonic campanar de paret (il. 68. Façana de St. Josep en obres) on es va descobrir que hi havia una important campana gòtica i on es va reposar la còpia d'una creu de terme medieval desapareguda en un avalot l'any 1936 (il. 69. Façana de St. Josep amb la creu de terme), per desgràcia després de derrocar un immoble vuit-centista que era tot el que restava de l'antic passeig.

Una tercera àrea fou el recinte de la ciutat burgesa que encercla la ciutat medieval. Aquí es van reconstruir (il. 70. Tríptic de la reconstrucció de la Glorieta) dos passeigs vuit-centistes destruïts a meitat del segle XX, la Glorieta i el passeig de les Eres de Santa Llúcia (il. 71. Pg. de les Eres), com també el Gran Teatre (il. 72. Dibuix per al Gran Teatre de Julio Sagasta), la sala teatral i de cinema més emblemàtica de la població, la qual fou restaurada i ampliada de forma cuidadosa i exquisida (il. 73. Gran Teatre); llàstima que la boca de l'escenari s'hagués de derrocar i refer de nou per a ampliar l'escena. També es van repintar les façanes d'algunes cases barroques (il. 74. Casa del comte de Torrellano) (il. 75. Casa de Jordi Joan), i es van rehabilitar, sense derrocar l'interior, algunes cases romàntiques de pisos (il. 76. Calendura i la casa de la torre de la Vetla) pròximes a la vila murada o pegades a la mateixa muralla, destinades a oficines municipals (il. 77. Casa de Peral).

En l'àmbit dels eixamples de començament del segle XX que s'extenien a l'altre costat del riu es mantingué la façana de l'asil (il. 78. Façana de l'asil) en les obres d'ampliació que derrocaren el conjunt de l'edifici de començament del segle XX i es van reparar i reutilitzar (il. 79. Forns d'algeps: abans) les xemeneies dels forns d'un antic algepsar obsolet que van quedar enmig d'una plaça de grans dimensions (il. 80. Forns d'algeps: després) amb uns penells ondulats de ferro que recordaven el fum desaparegut i que giraven conforme el vent canviava de direcció.

Finalment, una quarta àrea on es va actuar, amb unes característiques molt peculiars, fou la dels horts de palmeres, (il. 81. Horts i riu) horts que envolten el centre històric de la ciutat i que s'introdueixen en la trama urbana de la ciutat moderna dels segles XIX i XX. Aquests horts de palmeres han estat històricament (il. 82. Gravat de Laborde) l'embolcall de la ciutat antiga i s'han convertit en el segle XX en un component clau de la

definició i formalització de la moderna ciutat (il. 83. Gravat del riu i l'Ajtm. amb un bolic de palmeres. s. XIX).

En aquest territori es va intervenir en distints elements (il. 84. Creu de terme: abans), com ara en una formosa creu de terme gòtica que es va traslladar a un emplaçament protegit de les inclemències del temps (il. 85. Creu de terme: després), instal·lant una còpia al lloc primitiu. També es va reconstruir un antic molí (il. 86. Molí del Real: abans) situat sobre la séquia Major de reg dels palmerars (il. 87. Molí del Real en obres) que ofería una imatge característica sobre el riu i els horts (il. 88. Molí del Real: després). Es van replantejar com a jardins (il. 89. Jardí de Franciscans a l'hort de St. Josep) alguns horts abandonats i fets malbé, gastats com a aparcament de cotxes, i es van reconstruir alguns dels murs d'obra que tancaven els horts (il. 90. Murs dels horts de palmeres), en considerar-los un element construït característic d'aquest espai agrícola. Es feren alguns treballs de manteniment (il. 91. Torreta dels Ressemblanch) i reparació, no sempre encertats, de dues belles torres vigia (il. 92. Torre dels Vaïllo) que es trobaven situades dins dels mateixos horts. I, sobre tot, hi hagué un intens procés de replantació i de restauració dels mateixos horts (il. 93. Hort de palmeres): noves palmeres, noves séquies de reg i moltíssimes palmeretes petites, com no se n'havia vist mai abans, als espais públics, passeigs i jardins de la ciutat.

Setze anys després, en aquesta ciutat de la què els parlo, malgrat ser una ciutat no-monumental, es donava un curiós fenomen consistent en la intensa relació entre moltes capes socials dels habitants i el patrimoni històric edificat del municipi (il. 94. «La palmera és la teua identitat»), encara que, com sol succeir, la publicitat negava i amagava al darrere l'objecte de valor; per uns anys açò passà no sols amb els grans edificis emblemàtics i emergents sinó també amb els petis monuments i edificis menys significatius de la ciutat (il. 95. Carrer del Salvador).

Fet i fet, en algun moment vam pensar que allò més remarcable de les actuacions en el patrimoni havia estat, més que la seua exemplarietat individual o més que la importància "artística" dels edificis restaurats, les conseqüències que havia tingut en la regeneració dels teixits urbans que envolten els edificis, com també el valor paradigmàtic que tenien aquelles actuacions per a la població, que arribava a valorar fins extrems impensables, i pot ser fins i tot amb una mitificació excessiva, moltes de les arquitectures antigues.

Així, la valoració social de l'arquitectura antiga va arribar al punt que l'associació de comerciants del centre demanava i exigia "una actuació municipal més decidida en la recuperació de certs edificis històrics que li donen caràcter i atractiu a una

determinada zona"

¿Quines han estat, però, les conseqüències no desitjades, els resultats perversos d'aquesta nova sensibilitat envers el patrimoni arquitectònic? Probablement no molt diferents dels que s'han donat en ciutats semblants a la nostra: una hipersensibilització envers els edificis antics, falaçment utilitzada pel capital immobiliari, que ha produït petits monstres en l'estil historico-artístic, d'adornament de façanes (il. 96. Còmic: l'arquitecte vesteix les seues cases d'historicisme), al qual ens van acostumar algunes comissions de belles arts dels anys 60 i 70. Els revivals ornamentals han plenat les façanes de molts edificis de nova planta alçats en solars del centre antic (il. 97. Cases al raval de St. Joan), amb més altures i amb noves alineacions, i també han abundat en edificis de nova planta (il. 98. Casa Digestona Chorro) que s'han construït on s'alçaven (il. 99. Casa antiga. Digestona Chorro) edificis d'interès catalogats, desapareguts de forma subreptícia (il. 100. Casa del C/ de St. Jordi), legal, alegal o ilegalment. Era la forma que la burgesia local i els seus constructors tenien d'apropriar-se del "patrimoni", de matar (il. 101. Casa enderrocada a Capità Lagier) la mala consciència, si es que en tenien alguna, i d'autoafalagar-se (il. 102. Casa nova a Capità Lagier). No oblidem que es tracta d'una burgesia local inculta, però terriblement chovinista (il. 103. Enderroc de la Mútua) (il. 104. Casa de la mútua: nou edifici). Era una manera, també, com és obvi, d'obtenir uns beneficis econòmics afegits amb la descoberta d'aquests nous valors pseudo-culturals (il. 105. Casa del C/ de la Fira).

Amb tot, hem de fer el mea-culpa ja que eren revivals que nosaltres mateixos havíem practicat avant la lettre (il. 106. Cases Jaén) com un divertimento, encara que no fos més que per la reutilització d'elements preexistents en els nous edificis, de forma que havíem provocat i potenciat aquest fenomen per la facilitat de la mímesis (il. 107. Transformador del Parc Municipal: Oficina de turisme), de l'aplicació directa d'un missatge fàcil d'entendre.

Però el problema dels laboratoris i dels experiments és que hi pot haver alguna explosió i, si t'agafen dins, et poden fer malbé. En les eleccions del 1995 aquell alcalde il·lustrat no va repetir, se'l van llevar d'enmig de mala manera els seus caps polítics, els mateixos que l'havien ficat, es va perdre la majoria i, amb la nova situació política que es creava, la protecció dels edificis i el manteniment de la ciutat heretada deixà de ser una línia mestra de acció a la ciutat. No vol dir això, òbviament, que desaparegués dels programes electorals ni dels pressupostos municipals, sinó que hi hagué un gir important en les prioritats dels discursos municipals i en la sensibilitat, en el tarannà de

les actuacions. Ara la prioritat del nou alcalde eren els aparcaments i, en ser aferrissat enemic polític dels dos alcaldes anteriors (malgrat ser del mateix partit, ai las!), esdevingué prioritari actuar contra el que s'havia fet durant els anteriors setze anys. I fer-ho amb una eficàcia tan mal entesa que, a poc a poc, s'ha anat paralitzant i esclerotitzant la vida pública local, allunyada de tot debat i discrepància.

Pel que fa a la meua dedicació personal, en aquells moments ja s'havien encetat uns altres camins i ens trobavem immersos en una altre camp d'interés. La restauració d'un antic espai urbà, la Glorieta (il. 108. Obres en la Glorieta), finalment incompleta i envoltada en dures polèmiques, fou la darrera intervenció que tinguérem en aquella etapa de la ciutat. Però ara, preparant aquest balanç, hom se n'adona fins a quin punt es poden fer (il. 109. Casa Vestuari: abans) o deixar de fer coses (il. 110. Projecte de façana per a la nova Casa Vestuari) i també quant de temps s'amaga darrere els anys.

Tenir la ciutat, la pròpia ciutat dins la memòria, com deia el personatge cec de Fragmento de apocalipsi, és també conèixer, sense por a la tenebra, els laberints i els túnels, els monstres de la ciutat (il. 111. Arc gòtic derrocat). Però quan hom s'implica en el destí d'una ciutat, de la pròpia ciutat, els monstres poden acabar engolint-se'l, destruint la tasca que hom intenta acuradament bastir.

Com vaig dir en un poema, tornava amb por que em gelassen el cor aquell cel, les palmeres (il. 112. Sta. M<sup>a</sup> des de darrere). I després de setze anys d'acció a la pròpia ciutat, des de dins mateix del recinte on es mouen els seus fills i ressorts, la torre del Consell, vaig tocar el fons de les misèries públiques fins el punt que ara aquella ha esdevingut per a mi una ciutat dormitori (il. 113. Vista des del terrat de ma casa) d'on cal eixir cada matí per anar a una altra feina i on no tornar a dormir fins a la nit. En un poema ho vaig exposar a la manera d'Ovidi, el poeta llatí:

Per moments vam pensar que hi restariem sempre,  
que mai més fugiríem nord enllà, de matí,  
l'espardenya espolsada al portal de la vila,  
que no hauríem de viure ja mai més allunyats  
d'aquests teulats de Roma, del fang d'aquests carrers,  
poc a poc empedrats, plantats de joves arbres.  
I ara, en canvi, després d'anys i d'ombres, marxem  
de la casa del poble, del lloc públic on tasquen  
els que entenen i saben dels afers ciutadans.  
Que ningú no s'enganye: no ens n'anem de bon grat.  
Ens expulsen l'enveja, la rancúnia humana,  
un teixit de mentides, un llarg i espés desdeny:

vibres d'aguts ullals niant pels soterranis,  
vespers als sostremorts del casalot on moren.

El pas del temps i aquesta mena de balanços deixen sempre un regust agredolç, la satisfacció de la feina feta però també la recança de les coses que no s'han pogut aconseguir. I les que et destrueixen cada dia que passa. Però, sobre tot, deixen la visió d'uns arbres i d'unes palmeres que creixen on abans no hi havia res, el tacte dels materials nous de l'arquitectura que el temps s'encarregarà d'envellir i els homes de derrocar i, en ocasions, fins i tot et deixen la seguretat d'haver acomplert amb no se sap quina mena de deure cívic. Certament, queda també la intensitat de les paraules escrites per a sobreviure, però que sobreviuen el propi temps. Pot ser això és tot el que ha quedat sobre les rajoles, les pedres i els enlluïts dels edificis antics d'aquella ciutat, de la visió poètica de la ciutat que vam oferir fa ja molt anys en un lloc com aquest i que ara hem revisitat per a tots vostés.

Moltes gràcies per la seua atenció.

## **RESUM**

En aquesta intervenció partirem de la proposta per a una poètica de la ciutat que vam elaborar per al Curs de Patrimoni de l'any 1980. A partir d'aquell text donarem una visió personal del patrimoni arquitectònic des d'un punt de vista poètic. Així, revisarem i valorarem les actuacions dutes a terme en el patrimoni arquitectònic d'una ciutat de mitjana grandària, tot intentant esbrinar quins han estat els efectes (positius i negatius, desitjats o no, previstos o no) de la ideologia proteccionista de les darreres dècades i les conseqüents polítiques de les administracions públiques.

La ciutat de referència té uns 180.000 habitants i una intensa dinàmica productiva. Al seu Ajuntament l'autor ha desenvolupat la seua tasca professional durant setze anys, a la vegada que bastia un extens corpus de catalogació del patrimoni arquitectònic i monumental i d'història urbana sobre la ciutat, així com un conjunt de llibres de poesia que en moltes ocasions tenien com a escenari o inclús com a protagonista la mateixa ciutat. Tot plegat, durant aquests anys la seua pròpia ciutat ha esdevingut un laboratori on desenvolupar experiments arquitectònics i urbanístics i comprovar-ne els resultats.

GJiU. 13-12-1996

[«Una poètica revisitada: quinze anys d'acció a la pròpia ciutat», lliçó impartida al «XIXé Curset sobre la intervenció en el patrimoni arquitectònic», Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, demarcació de Barcelona, 13-12-1996]

Revisat: 13-05-2004

